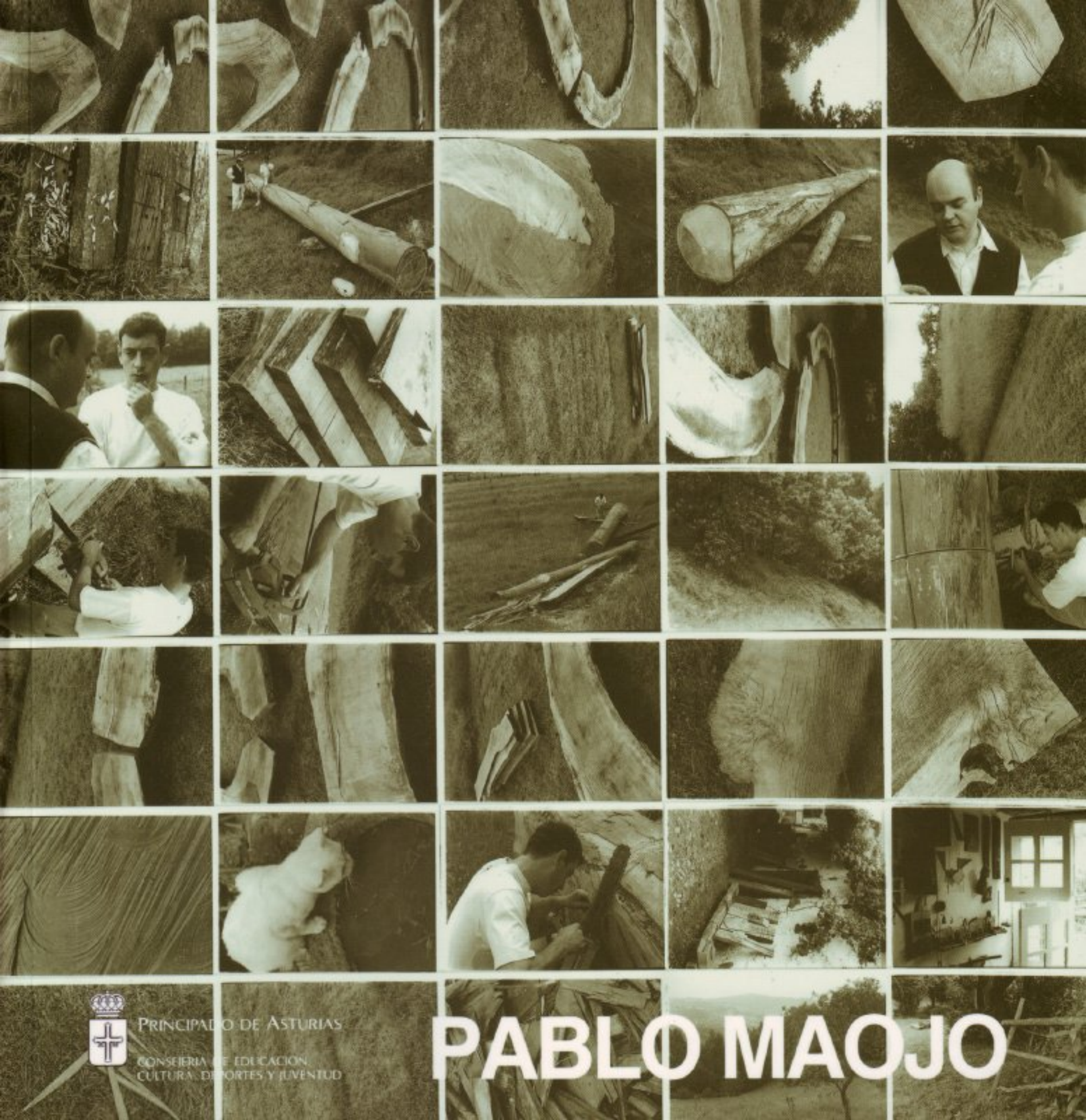


PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN,
CULTURA, DEPORTES Y JUVENTUD

PABLO MAOJO



C/ Trinidad, 17
Teléfono (98) 535 79 39
Fax (98) 535 79 39
33201 Gijón

PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERIA DE EDUCACION,
CULTURA, DEPORTES Y JUVENTUD

PABLO MAOJO

Servicio
Publicaciones

COMISION ASESORA DEL MUSEO

Presidente:
Ilma. Sra. Dña. Amelia Valcárcel Bernaldo de Quirós

Vicepresidente:
D. Joaquín Rubio Camín

Vocales:
Dña. Mª Jesús Queipo Pérez
D. Pelayo Ortega
D. Rubén Suárez
D. Amador Fernández Carnero
D. José Antonio Galea Fernández
D. Vicente Díez Faixat
D. Blas Fernández Gallego
D. Calixto Fernández Hernández

Secretaria:
Dña. Rosa Zapico Fueyo

Colabora:

CAJA DE ASTURIAS

Edita: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
Promueve: Museo Barjola
Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud.
Textos: Francisco Zapico Díaz
Maqueta: Elías / Santamarina
Fotografías: José Pañeda

Imprime: Gráficas Barazo · Avda. Pumarín, 10 · Teléfono 528 57 37 · Oviedo
D. Legal: AS-2.091-93
I.S.B.N.: 84-7847-217-7

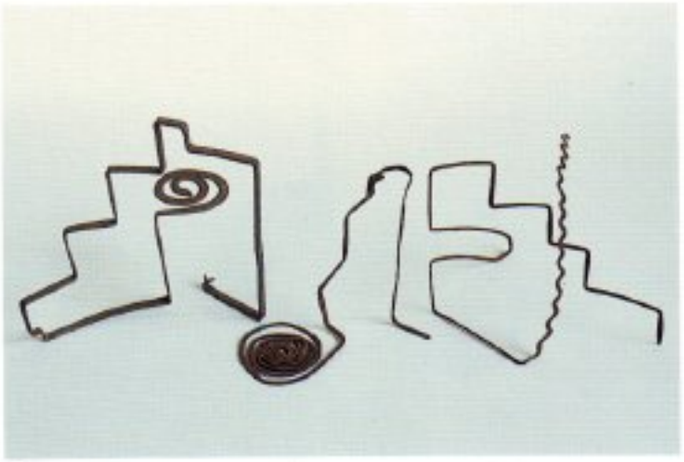
PABLO MAOJO

6 AGOSTO / 5 SEPTIEMBRE 1993

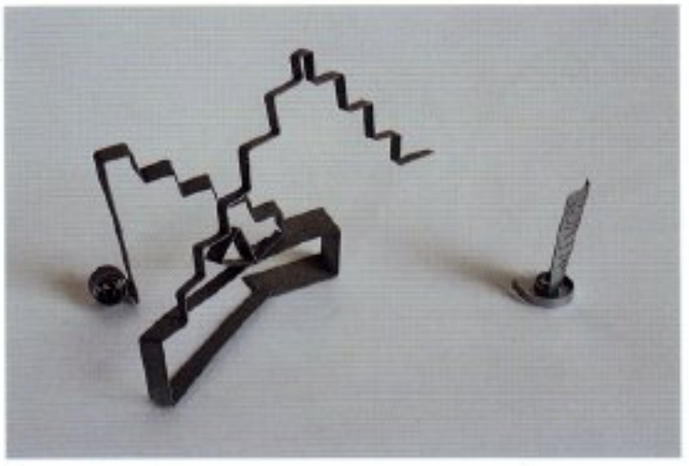


Jugar siempre con las ideas de los espejos y las imágenes de dos caras, de lo positivo y de lo negativo, de la vida en el mar y de la vida en la tierra, de la frontera de... todo eso que supone para mí un misterio que hace que busque por todas partes, como un loco, un personaje.

Pablo Maojo



1 ·a ·b ·c

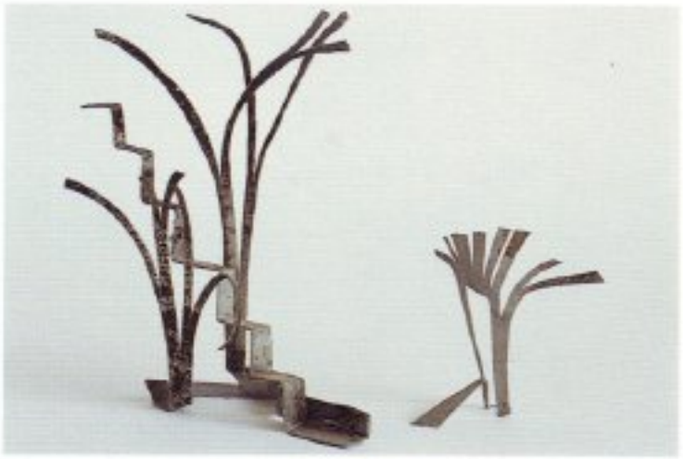


2 ·a ·b

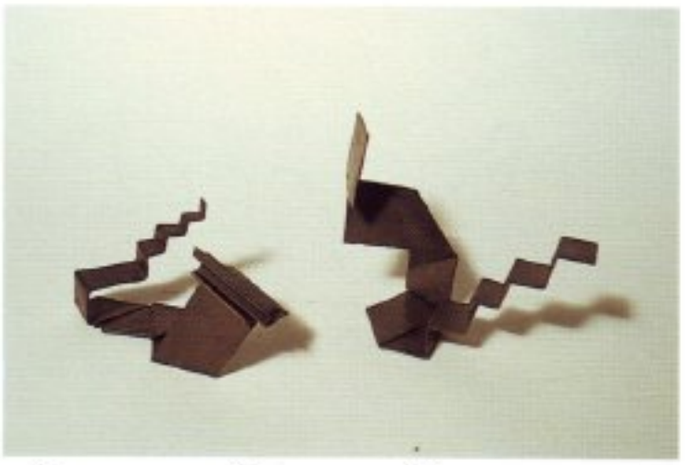
PROEMIO A UNA INTERPRETACION DE LA OBRA ESCULTORICA DE PABLO MAOJO

Es un insustancial lugar común pedir disculpas por lo que no ha ocurrido o por lo que inevitablemente ha de ocurrir. Siempre he deplorado fórmulas como "Lo siento mucho pero...", o como "Perdonen las molestias...". No sólo porque en otros tiempos alguna novia haya utilizado la primera como preludio a la noticia de su abandono, o porque el mensaje del letrerito que colgaba a la puerta del estanco acababa como la segunda, justamente el día que tantas ganas tenía de fumar y sin ningún sitio abierto, sino porque las entiendo como manifestaciones de falsa cortesía, de naturaleza insulsa y gratuita. Nunca me he imaginado usándolas al verdugo o al piloto de un bombardero. Me he permitido esta digresión ya que estoy abocado a comenzar haciendo una confidencia, que pudiera interpretarse como disculpa por mi "amateurismo" en cuestiones de crítica o por mi irremediable vocación de búsqueda de lo sublime en las minucias. Quede entonces advertido el lector de todo ello y de que estas líneas están escritas en clave de amistad, casi de complicidad.

Cuando Pablo Maojo me propuso la redacción de unas notas para este catálogo, acepté sin dudarlo, aún siendo consciente de la falta de objetividad y de distanciamiento a la que irremisible e inevitablemente me condenaban mi gran aprecio hacia su persona y mi visceral admiración hacia su obra. Consideré no obstante que podría encargarme de ello e incluso hacerlo con relativo acierto. No se vea en esto algo tan detestable como la falta de modestia, sino el reflejo de un íntimo convencimiento. Siempre he creído, y ahora más aún, que la emoción constituye la piedra angular

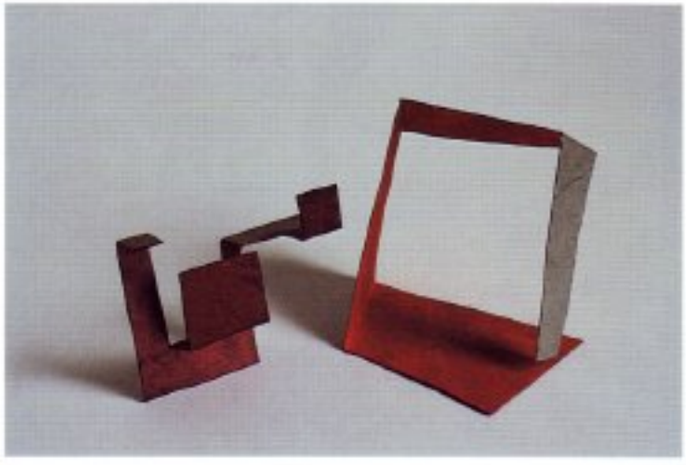


3 -a -b



4 -a -b

del arte de Pablo Maojo y que su propia vida, su biografía, es el material más caro de su escultura. Desde esta perspectiva, presumí que la amistad y el aprecio podrían no ser componentes tan distorsionadoras del cabal juicio, y que la contaminación de subjetividad no era elemento despreciable ante una obra tan cargada de substancia humana. Incluso muy al contrario, si estas circunstancias me imponían un consciente y forzoso abandono de las categorías críticas usuales, en favor de una actitud directa ante la obra, podrían implicar un punto de partida interesante y provechoso. Por otro lado mi tendencia hacia lo trascendente, a través de continuos y pequeños asombros, mi afición por los contenidos simbólicos, debidamente controladas y manejadas sin excesos, permitirían orillar un peligro inherente a la propia obra de Pablo Maojo, tan rica en recursos plásticos, tan variada en sesgos expresivos, que propende a ser entendida desde el virtuosismo de la forma, dando demasiada importancia al constructor, al decorador y al hombre hábil que también es. Desde este autoconvencimiento tomé la decisión de escribir estas notas con la finalidad lógica de servir de introducción, de proemio interpretativo a las piezas que hoy se exhiben en el Museo Juan Barjola. Por diversas razones, a las que no son ajenos mi propio método de trabajo y el de Pablo, yo soy lento en el proceder y él de súbita síntesis, hubo de concebirse el catálogo como proyecto independiente al hecho expositivo. Por tal motivo la mayor parte de las ilustraciones incluidas en el mismo no se corresponden con piezas de la exposición. Creo no obstante que esta circunstancia no impide el acercamiento. Dada la proverbial coherencia de Pablo Maojo, lo que hoy puede verse presupone lo anterior y lo anterior da noticia de lo que está presente.



5 -a -b



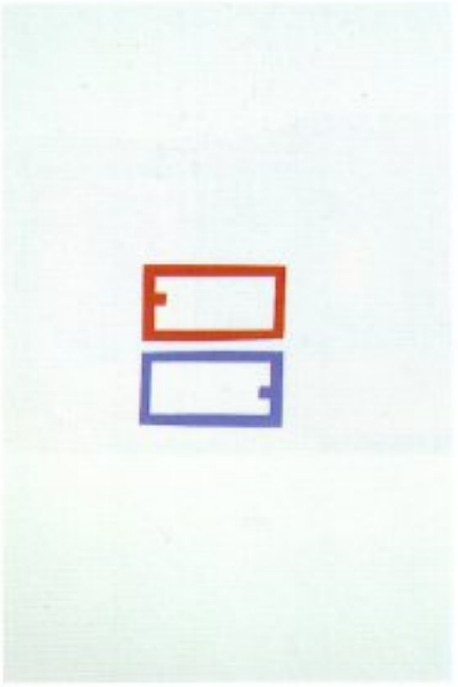
6

Decir, como dije unas líneas más arriba, que la emoción es la piedra angular del arte de Pablo Maojo, que su propia biografía es el material primordial de su escultura, es una aseveración lo suficientemente rotunda como para detenerse brevemente a justificarla. Entretejer rasgos autobiográficos en la obra es frecuente en arte, no lo es tanto que ´Estos se constituyan en el material esencial y básico de la misma y menos aún dentro del dominio de la plástica. El caso histórico más memorable, pudiera ser el de Paul Klee, dentro de la nómina de grandes maestros internacionales del siglo XX, en España se me ocurre el de Mompó. La emoción y la introspección, como corriente más generalizada, y sin pretender hacer recuento exhaustivo de los antecedentes históricos de esta posible tendencia, ya dije desde el principio que mi estrategia era la de prescindir de las categorías críticas, en particular de las de décadas, movimientos y tendencias, aparece claramente insinuada en la Documenta V (1972). Bajo el tema "Mitología Individual", modificando los términos " Poetic Image" del propio Paul Klee, esta muestra reunió a una serie de artistas, que sin aparente denominador común en cuanto a criterios formales o recursos expresivos, eran claros representantes de una extracción radical y concentrada de su propia vivencia. La Documenta V englobó entonces a creadores como Paul Thek, Cristian Boltnski y Etienne Martin. Podría llenarse el saco de las "epopeyas personales" o de las "mitologías individuales" con los nombres de muchos artistas prestigiados y ampliamente reconocidos internacionalmente. El resultado me temo que no pasaría de ser un banal inventario, de dudoso interés a la hora de enfrentarse o enfrascarse en la obra de Pablo. Más provechoso podría resultar rastrear las huellas de esta posible tendencia



7

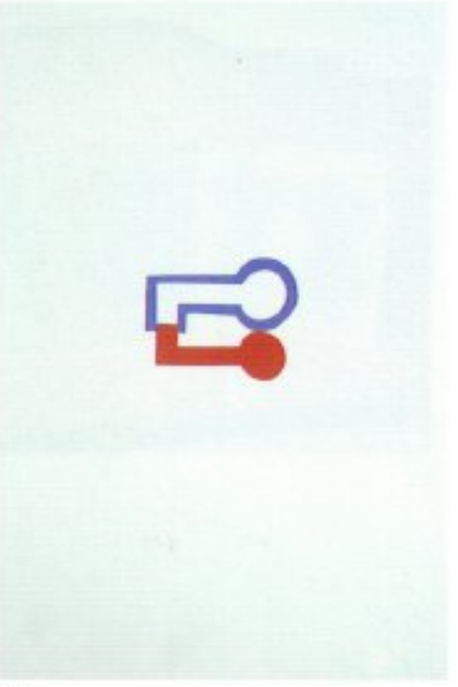
circunscribiéndose a nuestro panorama nacional, o más aún centrándose en esa parcela, del tamaño de un pétalo de rosa, que es el arte asturiano, si nos atenemos a los límites establecidos por la última Bienal. Pero como ya sentenció Jorge Luis Borges, investigar las causas de un fenómeno, por pequeño que sea, es proceder en infinito. No me resigno en todo caso a que mi inicial encarrilamiento de Pablo, en el seno de las corrientes "vitalistas", sea entendido como una fantasía tenebrosa o como simple estrategia de arranque que pudiera funcionar como fermento crítico o catalizador retórico. Quisiera que se entendiera como postura lógica, común a la de otros muchos artistas. Aunque siempre me ha parecido la interpretación sociológico-económico política como un método secundario, como una certificación contrapunteada, aun cuando no doy gran valor a las poéticas de repertorio, a la crítica de catálogo de ventas, donde nombres y trayectorias se declaran, se trazan, se confunden y tejen entre similitudes de foto y referencias de ficha, me permitiré trazar algunos de los rasgos de generación, o más bien de ambiente. La época en la que les ha tocado vivir, se han movido y se mueven creadores que, como Pablo, se sintieron con uso de razón como tales a finales de los años setenta, y empezaron a realizar exposiciones, y a reconocerse con voz y cuerpo de artistas en los años ochenta, es vertiginosa y proteica. Nunca en nuestro país, y no estoy haciendo propaganda política, Dios me libre, se produjeron y se sufrieron o se sucedieron, en poco más de una década, tal cantidad de transformaciones. Su simple enunciado es de vértigo. El Cambio Político, el Desencanto, La Movida. La ruptura del eje Madrid-Barcelona y la consiguiente entrada en el juego cultural de las Autonomías - al menos



8

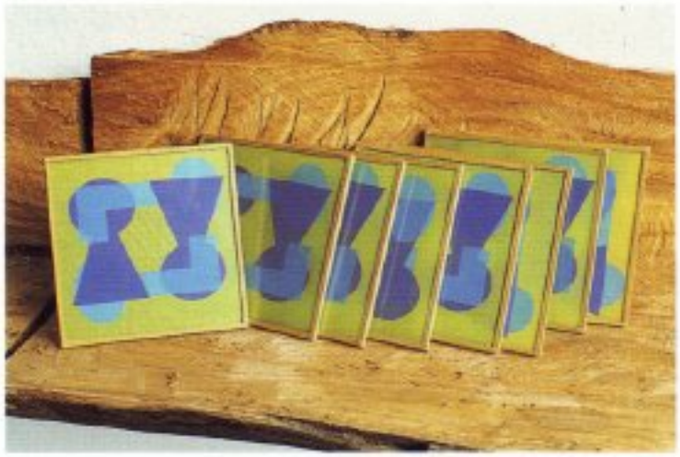


9



10

presupuestariamente- acrisolándose un reagrupamiento periférico y local, digo esto de pasada, no se trata de entrar en el debate de lo provinciano o de lo internacional aquí. La presencia de una desbordante panoplia de opciones conceptuales, por citar algunas: Posmodernidad, Transvanguardia, Pensamiento Débil, Realismo Sucio, Neoconceptualismo, que sin profundo análisis de sus contenidos, sin determinación precisa de sus lindes, fueron convertidos rápidamente en esquemas de uso, en tópicos de comportamiento. También hemos visto la liquidación de la validez de las grandes interpretaciones del mundo, o la ruptura de los dogmas según se mire y nos convenga, mundo en el que como ya hace hace años escribió Woody Allen: "Dios ha muerto, Marx ha muerto y yo mismo me encuentro bastante mal". Nunca como en esta década, final de siglo y de milenio se han confundido tanto las adivinaciones con las posibles certezas, las razones con las sinrazones. Con esta interpolación, con este apresurado apunte de unos tiempos apresurados. Con esta enumeración, ciertamente insulsa de vaguedades, que cualquiera con interés puede verificar en los resúmenes que otros intérpretes más cualificados nos ofrecen en las páginas de la prensa o en las revistas especializadas, no estoy proponiendo una justificación del culto a la individualidad. Ni validando como única vía posible la de un proceso de búsqueda de la Arcadia perdida, mediante la inmersión en el inconsciente y en el ejercicio de la mediación que pretenda volverse a descubrir. Pero me caben pocas dudas para afirmar que en un mundo en el que han entrado en crisis los modos de pensar, en una época en la que la norma social se volatiliza, y en una cultura en la que para cualquiera que se dé de bruces con la pluralidad



11



12

de opciones, de posturas éticas y estéticas, la justificación sólo se produce de modo individual, el retorno a uno mismo es una opción válida, porque al fin y al cabo es uno mismo quién la validará. Ya lo dijo Borges: "el mundo es unas cuantas tiernas imprecisiones".

Pero para que la crónica de la propia sensibilidad sea espejo de la de otros, para que el juego con la introspección se resuelva en algo más que en el maquillaje de la propia máscara, para pensar y aceptar, sin temor y con esperanza, partiendo desde lo más hondo, que el universo es patrimonio propio, es imprescindible un compromiso radical del artista con su propia aventura interior. Es preciso que se sienta dispuesto a someter su propia experiencia a una alquimia muy rigurosa y es indispensable que adquiera maestría técnica y certera visión personal. Si no es así, la vocación "vitalista" se convierte en pura afectación. Sin estas condiciones, necesarias, pero no suficientes, el camino se agota en una estéril vibración personal, sin acertar a extraer de ella algunas notas de esa melodía universal que es el arte. Sin técnica, la voz se diluye en desahogo, en mera confidencia, en declaración personal o en lo que es peor aún en coquetería de la ignorancia, en exhibición superficial de la negación. Sin compromiso auténtico, nunca se saldrá de la perversidad de salón, del malditismo cínico y de la tenebrosa fantasía de restaurante. Sin visión, la obra no pasa de la ilustración plástica del tratado de filosofía, de mero exponente del manierismo vacío, de la temática infinitesimal de una mitología exclusivamente propia. Parafraseando a Borges, abandonarse a ese sueño voluntario que se llama creación artística implica una decisión y un esfuerzo extraordinarios.



13

En nuestro caso existe una evidencia material de este bello y difícil proceso, el innegable canto profundo de una mediación visual y metafísica sobre el origen de las formas: los cuadernos de Pablo Maojo. Desgraciadamente este conjunto es casi imposible de rescatar para la imprenta. Desde mi posición de amigo, y en un acto entrañable de generosa complicidad por su parte, pude revisar más de una docena ellos. Nunca le agradeceré lo bastante este gesto, he disfrutado mirándolos y hojeándolos tanto como el viejo buscador de oro que al final descubre un rico yacimiento. He procurado, aunque en mayor o en menor medida toda la obra de Pablo florece a la sombra de los cuadernos y es producto destilado de este conjunto, que las primeras imágenes del catálogo correspondan a piezas y objetos que mantengan una proximidad muy directa con ellos. Pero es una pobre referencia y me veo abocado a ensayar una descripción, inevitablemente será tan pobre como la de una polilla, que habiéndose comido las hojas de un libro pretendiera resumirlo. Espero no obstante que alcance el valor de prueba afirmativa. Los cuadernos en su mayoría son compactos, de hojas cosidas o de gusanillo de alambre, pero casi nunca hojas sueltas encarpetadas. Muy variados en cuanto a tamaño, formato y apariencia, desde sólidos y pesados volúmenes de papel de gran gramaje hasta pequeños cuadernillos de propaganda de cualquier empresa comercial. Fechadas y numeradas sus páginas con meticulosa precisión, no son estrictamente un diario, pero recogen miriadas de irisaciones, de reflejos, de ideas, de nacimientos y presagios de todo aquello que acontece en ese ejercicio inaplazable que es vivir. Reflejan todo aquello que puede tener una momentánea evidencia, pero que también se esfuma en el instante.



14



15

Rincón para agazaparse en los largos días de mente adormecida por licores y humos espesos. Lugar donde depositar el gesto de las escaramuzas cotidianas. Sitio en el que la mano, como un sismógrafo del inconsciente, registra dibujos obediente a los impulsos interiores, mostrando las entrañas y los latidos ocultos y frenéticos. Paraje en el que se despliegan procesos intelectuales abstractos, proyectos rigurosos en forma de meticulosas, flexibles y estructuradas geometrías. Espacio que da cabida a contenidos de conciencia, confesiones personales, genealogías ocultas, que adquieren progresivamente figura en calidad de ideogramas, de viñetas, de tiras de jeroglíficos. Los escritos acompañan casi constantemente a los dibujos. A veces reducidos a simples letras, a palabras, a títulos, otras se amplían a frases completas, párrafos enteros y de cuando en cuando ocupan varias hojas en un texto. Tan diverso el contenido de lo escrito como el de lo dibujado, frases incisivas que rezuman ironía, recapitulaciones, planes, anotaciones técnicas, descripciones, juegos de palabras. Tonos variables desde la elegía hasta la autoburla.

Desnaturalizaríamos por completo la obra de Pablo Maojo si estableciéramos una escala, partiendo de un nivel primario y artesanal, hasta alcanzar un estadio de pura visión. Pero la voz propia, el canto sincero y decidido, forjado en callados trasiegos, que emerge de los cuadernos se va haciendo paulatinamente más seguro, más armónico, más delicado y más intenso, como la propia obra que corre en paralelo. Trasmutando la energía creadora en forma, progresivamente refinada, concentrada, articulada. Su mundo, que está en cada soplo y en cada pormenor, deviene en

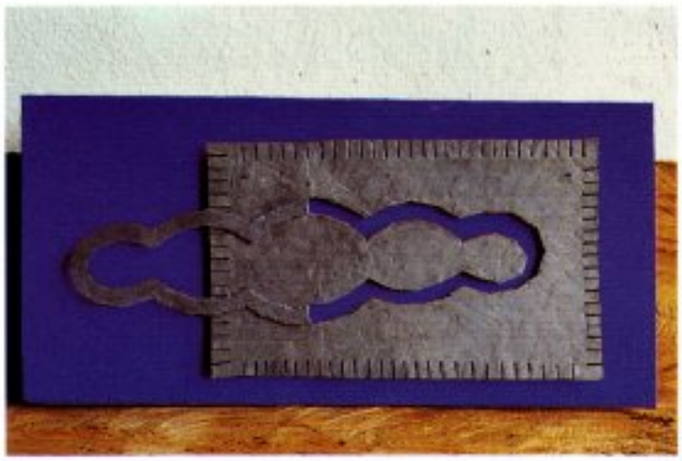


16



17

lenguaje propio. No voy a intentar una clasificación concreta, creo que en este caso proyectar cualquier taxonomía sobre el universo simbólico y sígnico que aparece en los cuadernos, perjudicaría la polivocidad de los múltiples sentidos que encierran. Me limitaré a una descripción ocular, recordando lo que en alguna parte escribió Virginia Woolf: "El ojo no es un minero, ni tampoco un buceador, ni un buscador de tesoros escondidos. El ojo flota blandamente en el río". En esa constelación que configuran los cuadernos aparecen, y cito sin ningún orden prefijado, ni siquiera el alfabético: la escalera, de subida y bajada, el árbol, la vasija, la espiral, el pez, el camino, la mar, la casa, la serpiente, el monte, edificios simplificados y sus elementos fundamentalmente ventanas o ladrillos, la carretera o la autopista con sus marcas continuas o a trazos, las ruedas dentadas, el sol, la luna, la llave. También figuran cruces, asteriscos y variadas estilizaciones antropomórficas que oscilan entre lo geométrico y lo figural. Pueden encontrarse formas punzantes, conos y cuchillos. Un alambicado conjunto de elementos propios o extraídos de otros códigos, de otras hablas distintas de la propia. Tomados por ejemplo de la iconografía tradicional asturiana, desplegada por muebles, utensilios y construcciones. Basados en código de señales de tráfico, que como el propio Pablo me comentaba: " es sencillo, simple, rotundo en su geometría, potente en el color, combina palabras signos y símbolos, un prodigio de visibilidad y orden, que además casi siempre advierte de un peligro o de un acontecimiento, efectivo y próximo". Los signos de las operaciones aritméticas elementales. Otros de procedencia curiosa, como aquellos dos rombos, que en otros tiempos aparecían la pantalla de televisión, informando que la película era para



18



19

mayores de dieciocho años. Todos estos y algunos más son los elementos, los testigos y los frutos de la aventura de la creación de un lenguaje propio, que fluye desde los cauces profundos de la vida. Habla rica en su morfología, en su sintaxis y en su pragmática. Dueño consciente y seguro de lo arquetípico. Fluido en la expresión y en la lineatura, en la caligrafía y en el dominio del gesto. Sólido en la composición, sorprendente en el ritmo. Así es el Pablo Maojo de los cuadernos, que abandono aquí, para iniciar el análisis del resto su obra. El despliegue será lineal, diacrónico, organizado en ciclos, con lo que queda garantizado el paralelismo entre imágenes y texto.

Los ciclos llevan asociado un título. Para su elección he dado preeminencia, sobre cualquier otra categoría, a la presencia como objeto, a la condición de forma, a su capacidad de remisión a un proceso operativo y constructivo más que a su posibilidad de reducción a algún orden simbólico. En resumen el título da noticia de aquellas características que lo hacen fácilmente identificable desde la reproducción fotográfica, sin sacrificar por ello la cualidad de determinación conceptual o lírica. Sucesivamente los ciclos aparecerán en el orden siguiente: ESTENOGRAFÍA DEL METAL O DE LOS MOHOS, LOS COLLAGES, LAS CAJAS, ESTEREOTOMIA DEL TRONCO, OTRAS PIEZAS.

Dentro del ciclo LA ESTENOGRAFIA EN METAL O DE LOS MOHOS, ver figuras de 1 a 6, incluyo todo un conjunto de piezas que el propio Pablo gusta de llamar mohos. Broma semántica que hace referencia a la verdadera ocupación de su estudio por estas diminutas piezas metálicas, de



20



21

las que ha producido cientos. Las cuelga de las paredes, las deposita sobre estanterías, muebles e incluso sobre piezas de otra entidad. El resultado es una verdadera invasión de la geografía del estudio. Parecería que estos callados testigos de mutaciones e invenciones hubieran adquirido vida propia. Nacidos realmente como dibujos espaciales, adquieren la categoría de ejercicios de distanciamiento y reflexión sobre la escultura tradicional. Planteando una sustitución del modelado por la armadura, del volumen por el desarrollo espacial. La materia, reducida a su mínima expresión, segmentos filiformes, láminas, superficies quebradas o albeadas, se convierte en filigrana gris o rojiza que se enreda rítmicamente con la luz. Estas piezas, fruto de una escritura lineal cada vez más elaborada y rigurosa, revelan a un artista, verdadero poeta de lo cotidiano, que se afirma en un universo plenamente seguro de su significado y de su belleza. Sabias operaciones, propuestas de nuevos atributos al arte del proceso, tales como la simplificación formal, la economía de medios, la relativa aleatoriedad del resultado o la extrema determinación, obtenidas una y otra mediante la utilización de esquemas conocidos, escalera, espiral, árbol, etc. Garantizando además la apertura de múltilples asociaciones simbólicas, plegarse, replegarse, rodear, subir, bajar, etc. Por otro lado la reducción extrema de la escala que se impone, implica una intensificación paralela de la percepción. El propio Pablo me comentaba que se ejercitaba en explorar, en introducirse en el espacio determinado por aquellas diminutas piezas. Desde una complicidad con lo gravitatorio éstas livianas estructuras, permiten explorar cualquier aspecto posicional, apoyándolas, colgándolas sobre o desde cualquiera de sus caras o bordes.



22



23

Constituyen un verdadero material de laboratorio para ensayar relaciones con el espacio y reflexiones sobre el equilibrio y el soporte, investigaciones que tomarán su auténtica dimensión en el ciclo de las cajas.

El siguiente ciclo en orden a su proximidad a los cuadernos es el CICLO DE LOS COLLAGES, ver figuras de 7 a 12. Exquisitos por la materia y la forma. Basados en imágenes extraídas de sutiles relaciones vitales, sustituyen la descripción de lo cotidiano, o la mención del problema, por la notación alusiva y el trazado metafórico. Depuradas reflexiones visuales sobre la superficie, revelan el gusto de Pablo Maojo por trabajar en el borde, en el límite. En efecto, si por su presencia y por su cualidad plana, concitan a relacionarlos con la pintura, con la pura imagen, al mismo tiempo y mediante el despliegue de una sabia ortodoxia constructiva, cortes, dobleces, superposiciones, encajes, se refuerza su caracter de objeto, de cosa tridimensional. Quintaesencia de su poética, Pablo busca en ellos las relaciones secretas de lo invisible y de lo material, de lo cotidiano y lo transcendente, del hombre y la naturaleza. La huella es la mediadora. Al igual que el rastreo en su interior que se evidencia en los cuadernos, la confrontación con la naturaleza es para Pablo "la conditio sine qua non", pero no para la reproducción naturalista del dato sensible, sino en el sentido de un conjunto de correspondencias con todos los procesos artísticos de la creación. El uso de leyes, configuraciones, agrupaciones y procesos, reconocidos a lo largo del estudio de la naturaleza son frecuentes. Ejemplo ilustrativo sería la persistencia discreta de los



24

ejes, el vertical de la montaña, del crecimiento de los árboles y el horizontal terrestre. La audiencia perspicaz y la penetrante visión, le permiten extraer del modo de proceder de la naturaleza las claves del manejo de una de las técnicas visuales más dinámicas, la polaridad entre el contraste y la armonía. Extiende su uso en los "collages" a una sutil gradación, a todos los puntos del espectro entre ambos polos, a la manera de todos los posibles tonos de grises existentes entre el blanco y el negro, identificando previamente dos pares de opuestos: lleno, vacio; asimetría, simetría; arriba, abajo, el ya mencionado horizontal vertical; inestabilidad, equilibrio; fragmentación, unidad; transparencia, opacidad, etc. y operando luego. La riqueza y prolijidad de resultados, que ponen de manifiesto los "collages" de Pablo Maojo, confirman la máxima de Paul Klee: "Las leyes sólamente deben estar asentadas para que sobre ellas pueda florecer (...) las leyes sólo poseen un denominador común para el arte y la naturaleza".

La fusión de lenguaje propio y observación de la naturaleza, se manifiesta y florece en otro tipo de piezas, que como los "collages" exploran los límites de lo pictórico y de lo escultórico. Sellos, realizados en caucho, en gomas de borrar, en madera. Dinámica formal próxima al grabado, cuando por entintado deposita huellas sobre papel, o en los límites del relieve utilizando impresión en seco o las propias piezas, inequívocamente relieves en si mismas. El innato regusto por la investigación se manifiesta en el uso de materiales dispares, papeles de seda, vidrio, pizarra, objetos de uso común, palillos, cerillas, vasos. botellas. Siempre conectando sabiamente la intención con el



25



26

resultado. Dominando las técnicas y los instrumentos, desde el lápiz a la motosierra, desde el cortador de papel al ácido. De entre todo este vasto mundo, de formatos, de materiales, de medios, de modos de proceder y técnicas, sabiamente engavillado por el artista en orden a los cruces y a los encuentros, voy a comentar aquellas piezas que asimilándolas al formato caja, contenedor o "duernu", constituyen el que llamaremos CICLO DE LAS CAJAS, ver figuras 13 a 33.

He aludido tantas veces en anteriores párrafos a la naturaleza y a su mediador frente al hombre que es el paisaje, que junto con la huella es un elemento omnipresente en la obra de Pablo, que resulta pertinente y esclarecedor detenerse a indagar en este tema, que además es decisivo en el CICLO DE LAS CAJAS.

La vibración ante el paisaje, la profunda y medular dependencia que convierte a Pablo en una especie de místico postmoderno, en un panteísta verde, tendencia que se complementa con un interés por el "paisanaje", creo que no es ajena al hecho de haber nacido en un lugar como San Pedro de Ambás. Rincón idílico, al menos a los ojos del visitante alejado de la dura monotonía trabajosa de una casería asturiana. La floresta, lo húmedo, lo verde, la fronda. Al fondo la cordal del Sueve, una de las más bellas de la Cordillera Cantábrica y muy cerca la Ría de Villaviciosa, la ría, mansa mar, ancho rio, mar lenta que añora el nacimiento del horizonte. Dos límites: el agua y la montaña. La mas,a la solidez ascendente, la forma mineral, isla sagrada, la implacable



27



28

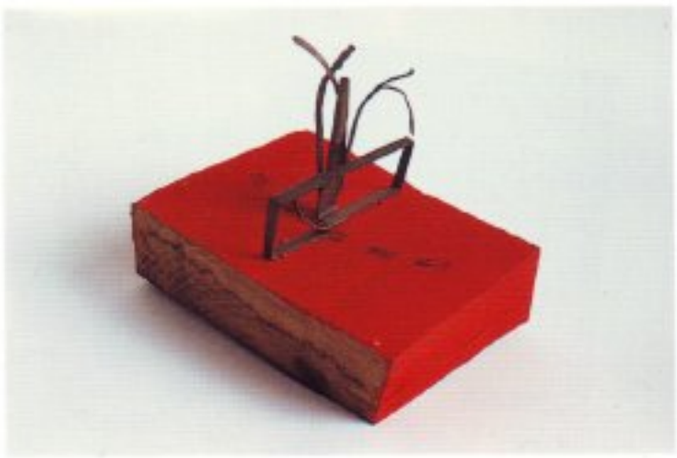
austeridad, el centro en su cumbre, unión de cielo y tierra. La ría, la tierra y el mar, el horizonte que no se vislumbra, que se anuncia, las orillas y el agua lenta, tremendo depósito de vida, de secreta opulencia, las huellas de la vida. El paisaje siempre aparece en Pablo no como un reflejo, no como una representación sino como un estado del mismo, en un proceso no de descripción sino de reinvención desde dentro, como fruto de una violenta necesidad lírica.

La definición común de caja entiende por tal todo receptáculo material fundamentalmente destinado a contener algo. Esta definición resulta insuficiente para abordar el CICLO DE LAS CAJAS, pues aplicándola en rigor quedarían fuera piezas que, en mi opinión, participan esencialmente de la poética de este ciclo. Plantearé una definición, que sin establecer los bordes nítidos del campo de estudio, permite manejarse con bastante precisión. Cajas serán elementos de naturaleza no laminar, es decir dotados de espesor apreciable frente a las otras dimensiones, y frontalidad acusada. Forma esencialmente de paralepípedo. Objetos que posean entre otras la función de límite, de soporte o de mediador, que establezca una dialéctica interior-exterior, con independencia de la existencia física y material de un receptáculo. Fundada esta definición en términos topológico- espaciales y de pura visión, frontalizando la mirada, serán los aspectos funcionales y simbólicos los que determinen las variaciones en el ciclo de la caja. No tengo en todo caso intención de establecer una tipología.

En algunas piezas, figuras 14 y 15, la caja es tabla, fragmento de madera sobre el que realiza un



29 -a -b



30

relive en sus variantes, oposición muy querida por Pablo, de positivo o de negativo. Es el tallado tradicional y el juego de figura, fondo, lleno / vacío. Otras veces, figuras 16 y 17, la materia deja de ser la cosa en la que se encarna la idea, para convertirse en espacio soporte, en unificador y relacionador de elementos separados. Las delicadas piezas metálicas que vimos en el ciclo de los mohos, en un alarde de ingenio y poesía en la composición y el equilibrio, se instalan sobre caja,siempre con el mínimo necesario, utilizando diminutos clavos y otros elementos metálicos, que limados con precisión, se convierten en nudos estructurales, pasadores, articulaciones y elementos sustentantes.

La caja, como espacio concreto y convencional adquiere función simbólica plena en piezas como la de la figura 19. En estos casos Pablo, partiendo de un elemento rectangular de madera, o de un troco al que él mismo ha impuesto la forma de parlelepípedo, en un cuidadoso proceso abre el hueco, con una lógica geométrica y una precisión en el corte extraordinarios, bien sea usando exclusivamente la motosierra u otra herramientas. La cita directa al trabajo amoroso del que fabrica un cofre se impone. Cofre en el que guardar algo valioso. Yo recuerdo aquí el Arca de Noé, es como si la esencia de la vida pudiera reducirse a un germen mínimo, que se introduce en una caja para permanecer allí encerrado, hasta que las condiciones de un nuevo nacimiento posibiliten su existencia exteriorizada. En la caja deposita hallazgos, todo lo que se ha convertido en su propia representación, en su ideograma. Llega en ocasiones a fusionar caja y contenido, es el juego fascinante del fondo y de la forma, del receptáculo y el habitante que se funden, como en las

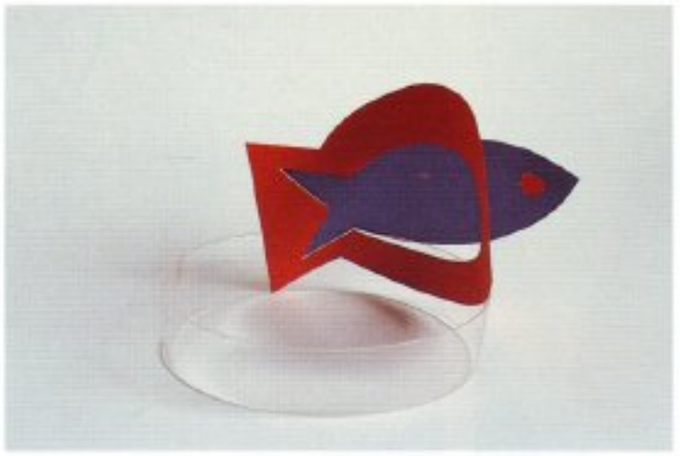


31

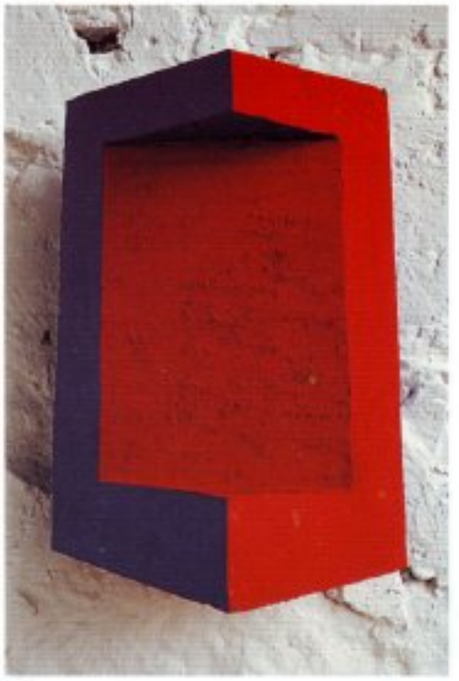
piezas de las figuras 20 y 21. Es el juego esencial, es la acción del indagador que disuelve y eteriliza, conscientemente volcado a la formalización de una realidad nueva, distinta, en otro tiempo, en otro lugar, con otras reglas. La operación a veces llega al límite, como en la pieza de la figura 21, unas hojas levemente insinuadas, sugeridas. Un haikú que reconstruye aquí el vacío vivo de los taoístas, el espacio limitado en el que el trazo parece desaparecer para devolvernos formas y signos en estado de nacimiento.

En otras ocasiones es el poeta el que construye, significa, segrega adjetivos. La caja se convierte entonces en espacio escénico, teatro, lugar para la magía, la exhibición, la ironía, la ternura. Allí se despliega el drama, figuras 22 y 23. Otras veces la caja se convierte en escaparate en isla, en jaula, en ventana. La paradigmática ventana de Alberti. Como en la pieza de la figura 24 guiño al espectador, ironía. Un paisaje con una lejana montaña, antes de reafirmarse de nuevo como lo que es, un espacio concreto de madera y pigmentos. Gusto por moverse entre lo real y lo representado. O, ¿será al revés?.

Desde el momento que la caja pasa a convertirse en mediadora, soporte y complemento de la acción fruidora que interacciona con el espectador, el juego se abre al compromiso efectivo de éste. En "Rompecabezas o Asturias", ver figuras 25 y 26, la capacidad operativa del espectador es necesaria en el plano de la propia obra. Liberada así de una imagen y de un tiempo fijos. La manipulación desencadena una sucesión de construcciones y reconstrucciones. Pero el objeto no



34



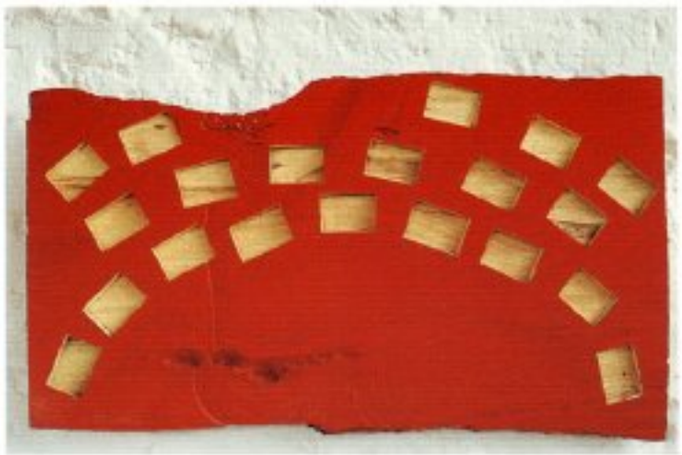
35

espacial se convierte en un módulo de intención. No da los primeros contactos con la realidad, sino su elaboración final en conceptos. Registra la realidad, no la representa.

El despliege lineal de la obra de Pablo, contrario como recurso que es al hecho formativo real, la vida y el arte discurren por caminos tortusos, concluye ahora con el ciclo que denomino ESTEREOTOMIA DEL TRONCO, empezaba con la estenografía del metal, la escritura rápida en metal, o ciclo de los mohos y termino con el arte del corte del tronco. Este ciclo ejemplifica como ningún otro el léxico, los procedimientos y los temas, propios de Pablo Maojo. Siguiendo en clave emotiva, para la ilustración de este ciclo partiré de dos piezas, figuras 36 a 41, que por su condición de inacabada en un caso y de epidérmica en el otro, por su singularidad, al mantener el doble carácter de restos de una biología, de un ser vivo, y de huella humana, obra escultórica, ser inanimado, no son los más emblemáticas o representativas del grupo. Pero creo que, y aquí me interesa subrayar más que nunca el carácter de interpretación personal que tienen estas notas, estos dos árboles constituyen una de las más profundas, emotivas y perfectas confesiones de Pablo Maojo. Estas piezas están relizadas en momentos distintos, emplazadas en lugares distintos, pero encarnadas sobre dos árboles secos, un cedro y un castaño, sobre sus troncos que no han sido desarraigados. El análisis lo planteo desde la indisoluble unidad de ambas. La primera, primera también en el tiempo, se alza en los jardines del Orfanato Minero de Oviedo. Nacidada como homenaje a Ernesto Winter, parte de un cedro seco. El destallado no



32



33

se niega aunque su objetividad no es unívoca, aunque se presente como algo no terminado, no definitivo. Aunque la caja sea mediadora y desveladora del rito de la creación, es algo definido que encierra una infinitud, es algo con sus propias leyes. La misma idea subyace en la pieza de las figuras 27 y 28. En ambas propone el carácter libremente activo del hombre que al situarse frente a la obra la discute, discutiéndola la comprende y comprendiéndola manifiesta su personalidad. ¿Pero hasta qué punto la recrea, si tiene sus propias leyes?. El título de una "Rompecabezas o Asturias", o la sugerencia de la otra "Ya ves la llave eres tú" son reveladores. En el fondo el problema que se plantea es la relación de inherencia del hombre y el mundo y de su consistencia en la medida que, como las piezas, puede ser pensado independientemente de él.

Antes de cerrar este ciclo quiero detenerme en las piezas correspondientes a las figuras 31, 32 y 33. En ellas hay un consciente alejamiento de las fuentes biomorfas. Rebajando la cualidad poética asociativa, potencia directamente su contenido metafórico. Utiliza un espacio orientado y un módulo de orientación espacial, que es un rectángulo vacio. Nos propone un juego de símbolos, organizado rigurosamente, pero su animación eventual queda a nuestro cargo. No es realmente expresivo, a expresión opone producción, acción formante. El rico mundo a cuya nueva alusión nos invita, cargado de referencias, de reacciones, de percepciones, puede inferirse de la pieza, pero no está en ella. Nosotros podemos poner nuestras propias viñetas en estos cuadrados, que pudieran tratarse de instantes temporales, y pasar a la acción en las trayectorias. El módulo de orientación



36



37



38

fué total, algunas fuertes ramas, mantenidas en la cabeza del sólido tronco, revelan con su presencia evocadora e inquietante, que no hubo renuncia a la forma primigenia de árbol. Este planteamiento trasgresor de los límites convencionales entre la identidad de pieza escultórica y ser biológico, se acentúa con un trabajo de tronco y ramas dicotómico. Un hipotético plano que los atravesara longitudinalmente, determina el límite de dos procedimientos de ataque de la madera bien diferenciados. Uno en profundidad, penetrando, con substancial arranque de material, llegando casi hasta el vaciado. Otro superficial, respetando la curvatura, manteniendo el cilindro. En un caso determinando una configuración por planos netos, animados en su superficie por cortes de motosierra, articulados por profundas acanaladuras, dibujando líneas rectas, onduladas, dentadas, que rítmica y direccionalmente determinan y animan los bordes en un ceremonial de nudosos entrecruzamientos. En el otro meticulosos detalles, acentos lineales, leves sugerencias antropomórficas se disponen en superficie. La fuerza y la belleza de la obra provienen del choque, de su misma implicita violencia y de su simplicidad. Abrir el árbol, mantenerlo como tal y como reflejo de la energía transformadora del hombre. Energía aprisionada en el propio tronco que devuelve, como una extraña radiografía, un instante de una vida anterior. Un espectáculo desgarrador pero teñido de esperanza. No es pegar sobre un ser muerto una instantánea de su vida, la obra plantea una confrontación real entre hombre y naturaleza, una transfusión de vida, la apertura esperanzada de la posibilidad de restituir la armonía, de obtener belleza profundizando.



39



40



41

El otro árbol, un castaño seco en un jardín privado, es ya un tronco neto, completamente detallado. Sobre su superficie se despliega la rítmica caligrafía de Pablo Maojo, la metáfora sorpresiva del color. No hay confrontación hombre naturaleza. Inextricablemente mezclados uno con otro sobre la superficie, uno con otro huyen, cambian, se disipan. Apariencias cambiantes, juego de hendiduras y color paseados por el tronco. Una mágica epidermis que no atrae por lo que dice, sino por lo que pone y emplea, un lenguaje que devuelve al viejo tronco el ritual de sus hojas y el secreto de la opulencia.

El viejo símbolo, el árbol de la sabiduría y también de la muerte, y el árbol de la vida, resuena entre estos dos troncos. Oskar Schlemmer dejó dicho: "Estudiar la naturaleza, asumirla en su totalidad y luego reflejar el propio rostro interior". Es Pablo el que se manifiesta en el diálogo con el formato tronco. Es él mismo, desde la concepción implacable de la austeridad, desde la economía prosódica, desde el proceso lúcido y limitador que abre la sigilosa y esperanzada comunicación de experiencias. Es él mismo desde la mágica profusión de los más bellos signos y ritos de su escritura, desde el despliege sin fín de sus huellas de violento soñador. Pensamiento concreto y fluctuante, la vida y el arte están en el medio de este continuo antagonismo. Se está mostrando así mismo a través de la esencia de su experiencia. No está proponiendo una forma de conocer, sino una forma de ser y de actuar.

Antes de proseguir el examen de otras piezas pertenecientes a este ciclo, voy a abrir un paréntesis para detenerme brevemente en un elemento, el color, véase figuras 34 y 35, que hasta ahora ha



42 ·a ·b

permanecido como contrapunto a la melodía de la forma, sólo en las ilustraciones. Pero en la obra de Pablo el color no es una melodía añadida como acompañamiento. Color y forma son, constituyen, dos polos intercambiables en el seno de la dinámica constructiva. A lo largo de su trayectoria, Pablo Maojo, siempre ha combinado el profundo formalismo, con la fascinación y el respeto por los materiales y la fuerte intención asociativa y simbólica. Esta afirmación es plenamente aplicable al color. El color aparece vinculado a la materia, como en cartulinas y pigmentos. Ligado al proceso temporal, como en el color negro, producto de la reacción del cloruro férrico y la madera. Referido al proceso formante del hombre, como en el minio. Esta asociación metafórica del color al la forma y a los procesos formantes, no refleja sólo una intención lírica. El color, además de como función significante, palanca, método y medio de reconocimiento de lo trascendente en el seno del objeto material, es utilizado como materia en sí mismo, como elemento constructor. Las paredes, los huecos de sus piezas, están construidos fabricados tanto de madera como de color, el color es la materia que convierte la pared y el muro en membrana. Es el elemento que articula las piezas, tanto como los clavos o la madera. Es un determinante, no un acento del espacio, no sólo lo flexibiliza y lo estructrura, lo construye realmente. Como la geometría, también el color es una clave de cómo el hombre puede imponer un orden en el mundo y de la compresión del mundo en términos ordenados.

La descripción de algunas piezas de este ciclo, puede evidenciar como resuelto el doble problema de la generación de un sistema de símbolos, lo bastante variado como para permitir las



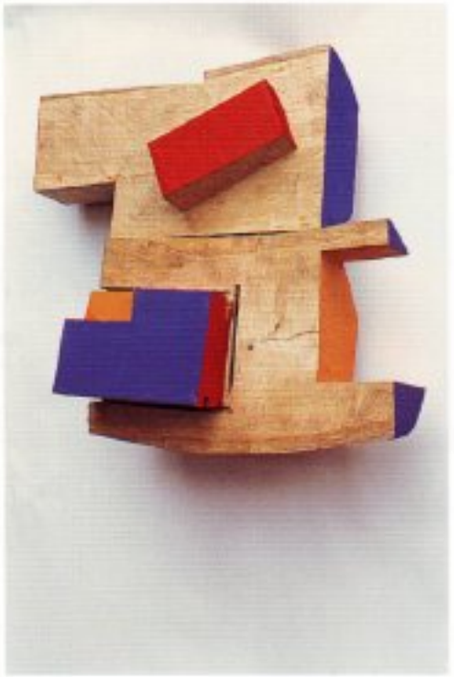
43



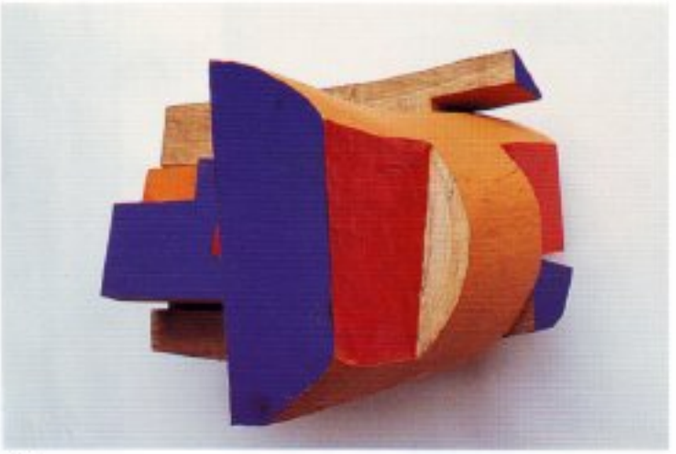
44

confesiones personales más completas, lo bastante general como para ser comprendido en términos propios del espectador, hace posible la remisión a lo arquetípico, a lo universal a través de lo íntimo, de lo personal.

Lo positivo y lo negativo es un tema recurrente en Pablo, pero el juego, con sus implicaciones arquetípicas es asombrosamente rico. Las piezas que se reproducen en las imágenes 42 a 50 son una reveladora demostración de esta afirmación. Maternidad es la primera referencia en la de numero 48, que participa del procedimiento de intercambiabilidad abierto en las cajas rompecabezas. El color, nítida y convincentemente empleado, acentúa la estructura volumétrica. Pero si lo liberamos de subsidiaridad, queda abierto el juego connotativo. En una lectura diferente, la pieza se abre en un guiño a nuestra labor de discernimiento, a un engarce del símbolo de madre, que se convierte en símbolo de otro simbolo, la mar. Los planos interiores de la pieza negativa están pintados de azul. Madre, maternidad, es un símbolo que presenta una ambivalencia notable. Según Jung significa la autoridad mágica del principio femenino, asociado a la tierra, a la madre naturaleza, la casa profunda de la sabiduría original, la fertilidad, el inconsciente colectivo; pero a la vez incluye lo permanente, lo secreto, la madre de las aguas, la caverna, el reino interior, lo subterráneo, lo oculto lo que devora; regresar a la madre, en la enseñanza hermeneútica es morir, como regresar al mar es morir. De este modo el azul en el interior de la pieza, en la oquedad de la pieza, puede interpretarse como un nudo simbólico, que



46

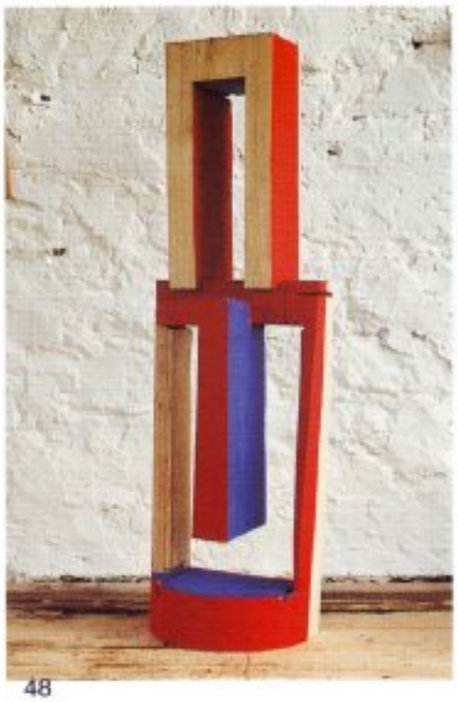


47

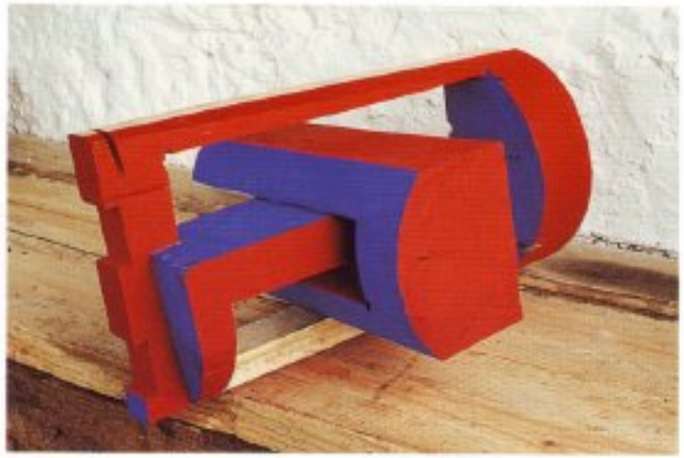
en este caso el solar, se reduce a la huella sobre el tronco. La tensión centrífuga sobre él se acentúa por la discontinuidad lateral de la materia, el núcleo de la radiación se desplaza de su posición para proyectarse al exterior, succionando el interir de la pieza. La 35 encarna la misma operación de barrido interior mediente un laconismo trémulo y suficiente.

Cierro con estos comentarios encadenados sobre diversas piezas del CICLO DE LOS TRONCOS, el análisis sitemático y diacrónico. Este procedimiento no implica establecer una jerarquía sino una proximidad de las piezas a los cuadernos. No obstante, la rigidez del método no permite incluir en la sistemática de ciclos, las obras con las que pretendo cerrar este ya tan largo discurso, que tiende a perder su vocación inicial de proemio interpretativo.

Han quedado marginalmente insinuadas unas conclusiones, muy posiblemente llenas de prejuicios y falseadas por mi propia visión, tampoco pretendía pasar de ahí. Me voy a permitir, no obstante aclarar una expresión, que frecuentemente he utilizado en estas páginas, *dinámica formalizadora*, pues puede prestarse a malentendidos. Sin entrar en rancias querellas, el sentido en el que están empleados los términos forma y acción formante no es otro que el de Payreson. Esclarecido este punto estableceré, pues es hora de conclusiones, dos elementos fundamentales en la obra, o acción formante de Pablo Maojo, el poético y el indagatorio. Tomando poético en un sentido muy próximo al de su origen etimológico. Es sabido que las



48



49

palabras españolas que contienen "poe", derivan de la raiz griega "poieo", que significa construir, fabricar. Es decir poética será la componente formativa, que se centra en la dimensión esencialmente constructora, ligada a aspectos propiamente estéticos o connotativos, sustentada por una actividad investigadora que se centra en el propio lenguaje del artista, que densifica, que se recrea en su contenido. La indagadora es la componente ligada al aspecto semántico y funcional, sustentada por una actividad investigativa metódica centrada en el adelgazamiento del propio lenguaje, en la esencialización y profundización, en el contenido funcional e ideológico. Este sería un plantemiento clásico, en general el artista toma una de las dos vias, Pero Pablo establece una síntesis moviéndose, como la Ría de su paisaje natal, en el límite. Funcionando entre la velocidad suprema y la inmovilidad. Planteándose la subida en profundidad, hundirse en las entrañas del éxtasis y partir en busca del sol, el enigma del Nadir. Si hay que acudir a una imagen de Pablo, la que mejor puede proporcionarla está contenida en un párrafo de Marguerite Yourcenar: "El árbol, en efecto, es un organizador de la naturaleza, mantiene el equilibrio entre las presiones de arriba y las gravitaciones de abajo, estable, dotado de longevidad y silencio, este organismo verde es una arquitectura". Pero árbol con su único pié clavado a tierra, como diría Oteiza.

El procedimiento de resolución planteado no resuelve la dinámica Contemplación- Acción, que en el fondo es Arte-Vida. La configuración se completa si pasamos revista a otras piezas.



45

no se deja desatar, un centro focal de relaciones semánticas. La belleza es todo lo que podemos conocer de lo terrible, decía Rilke. La pieza numero 43 y 44 es de construcción laboriosa y cuidada. Un tronco abierto usando la motosierra con la precisión del escalpelo de un cirujano. Un trabajo por planos, riguroso y denso, dos mitades que se compenetran. Un abrazo dinámico de dientes rectangulares. Por el eje imaginario de giro rotundamente determinados dos elementos frecuentes y queridos en el lenguje de Pablo, una **T** horizontal y una **C** cuadrada, que se penetran, resuelta la división tradicional del mundo mental entre lo lógico y lo evuelto en las brumas del misterio. Abrazo que demuestra que el arte es la realidad que se percibe mediante el uso pleno de todas las facultades. La pieza que reproducen las figuras 46 a 47, es un riguroso orden contructivo, una nueva variante, la investigación sobre la simplicidad. Las formas puras como imagen de la capacidad de pesar del hombre. Un proceso en apariencia frio, que en realidad esconde algo sumamente emotivo. Emotivo porque es la imagen del proceso de pensar del hombre. La acotación de la verdad es el objetivo, la comprensión de la vida, que se desarrolla en varias direcciones, dilatando nuestras capacidades intuitivas y racionales. La búsqueda de la ordenada relación entre la idea y la forma.

Las piezas 35 y 42 b parecen ilustrar un teorema de Jorge Oteiza: "Todo espacio es sitio, sitio que puede estar ocupado o sin ocupar. Sitio sin ocupar no es vacío. Vacío es el resultado de una operación de descupación espacial, presencia de una ausencia formal". En una de ellas el signo,



50

La Barrera Oceánica es una intervención en la Playa de Rodiles. Esta playa es en cierto modo artificial, pues su formación se debe a la alteración de las corrientes que supuso el intento de canalización de la Ría de Villaviciosa. El deterioro de los viejos muros de contención, a los que debe su existencia, hizo que a finales de la pasada década estuviera en trance de desaparición. Esta circunstancia unida a la tala gratuita de dos grandes árboles en Villavicisa supuso una primera experiencia, utilizando sus troncos, en la misma playa. Tras esta primera intervención planteda en colaboración con Felipe Solares, artista también nacido en Villaviciosa, ambos idean una acción más ambiciosa que, bajo el mencionado título de Barrera Oceánica, se desarrolla en dos momentos o fases diferenciados. Esencialmente la primera consiste en la alineación de más de un centenar de viejas traviesas de ferrocarril, que previamente se dispusieron en forma de empalizada a varios metros del agua, separadas en intervalos regulares e hincadas verticalmente en la arena, describiendo, en una ocupación formal, geométrica y ordenada, el contorno de la playa según una línea paralela a la orilla de la mar. La acción continua e incontenible del agua va derribando todos los elementos de la alineación. En el montaje colaboran numerosos artistas y muchos de ellos estarán presentes durante el desarrollo. Acompañando a la inexorable acción de la mar, interviene un actor. Se recoge amplia documentación fotográfica. La segunda fase, cuyo resultado se refleja en las imágenes 51 a 53, tuvo lugar meses depués, esencialmente consiste en una construcción, realizada con las mismas traviesas, en un lugar llamado Monte de Les Ballines, propiedad de la familia de Pablo Maojo. Desde el llano que corona este montículo, en los días claros, pueden verse



52



53

acolchado, aislado del mundo. La cúpula se sitúa frente al paisaje amenazado, por el valle que domina pasará una autopista, y se situa frente al hombre, frente al amigo herido por la heroína. Pablo comprende que para un artista la única vía de iniciación a lo absoluto, a lo eterno, pasa por la inmersión en la actualidad más inmediata refutando el concepto de arte por el arte. Construye un templo, un cobijo para templar la voz, la voz propia, pero también para alimentar la fe en el futuro. El poeta se prolonga en los objetos, en piezas mediadoras entre el hombre y la sociedad, el indagador los ajusta al problema, los afina, los convierte en instrumento, pero es el hombre quien sale a la vida, el hombre desde la pequeña cúpula que esconde todo un universo. Y entre los dos polos está la trayectoria, está el continuar haciendo cúpulas, islas de fururo y está el salir de ellas. Para los que naufragamos en una idea de vida absolutamente dispar a nuestras certidumbres, construidas sobre estructuras del sujeto y del objeto, de antes y después, de tiempos y lugares de nacimiento y ocaso, las utopías florecientes, utopias de acción que plantea Pablo Maojo, nos hablan de que todavía hay alguna verdad en el arte. Fué Gohete, si mal no recuerdo, el primero que ha hablado de una verdad del arte, obtenida con lo contrario a la realidad, no sé si se refería a la misma cosa.

Dos piezas comentaré aún. Resumen ejemplifican y plantean de nuevo un lugar, una postura, una acción. La primera se sitúa en los jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle, figuras 54 y 55. Un tronco de eucalipto, de unos 5 m de altura, sobre el que talla una sucesión de conos invertidos, truncados, que imaginariamente se compenetran, coronado por una cruz horizontal, que sólo es

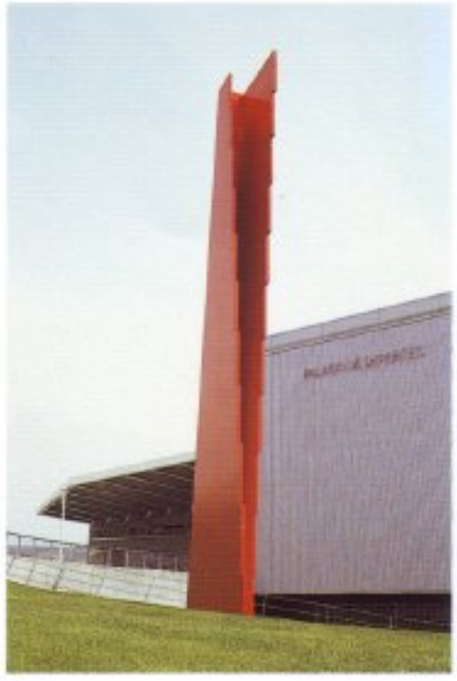


54



55

visible si se sube a la cima de la pieza. Como todas obras de Pablo también está abierta a múltiples posibilidades interpretativas. Escalera de subida y bajada, trayectoria humana que se eleva en profundidad, etcétera. La madera decididamente trabajada con motosierra mediante cortes y arranque de lajas, desde una misma dirección oblicua, funciona como un verdadero colector de luz, circunstancia que permite nuevas lineas interpretativas. Ubicada con una magistral corrección, incluso permite el juego irónico con la cúpula cónica del edificio de la Fundación Valle. Por último una obra importante en la trayectoria de Pablo Maojo, tanto como la Barrera Oceánica. Situada frente al Polideportivo Municipal de Gijón, la pieza entra en diálogo con el edificio, figuras 56 a 58. Sobre la gran masa gris de su muro frontal, resuelta en superficie mediante chapa plegada, en un sutil juego de claroscuro, rotundamente la pieza introduce una banda en color rojo intenso, recta por uno de sus lados, quebrada por el otro. La superficie se convierte entonces en un bastidor, sus líneas de claro-oscuro se transforman en tensas cuerdas rasgadas por los dientes de la escultura, la vibración y el espectáculo de luz sustituyen a la masa. Con independencia del acierto en escala, propoción y forma, que es evidente, hay otras características de la pieza que convienen más al sentido de este análisis. Construida utilizando una columna idéntica a las estructurales del edificio, en una operación de extracción de una arquitectura, de una geometría, de una caja. Pensada como elemento ordenador, generador del entorno urbanísico del edificio, plantea de nuevo el diálogo hombre naturaleza. Construida determinado un espacio, un cobijo que se abre al frente y a la luz. Contiene pues todos los elementos del lenguaje de Pablo Maojo. En



56



57



58

algún libro de arquitectura leí que los pilares giran con la tierra y las cúpulas con el cielo. Escribo estas notas sobre una pequeña libreta, sentado dentro de la pieza. Me siento como una tortuga que meditara dentro de su cúpula de carey. Los árboles que pretendía Pablo alrededor de la pieza no existen, en su lugar unas farolas un tanto arcaicas, por no decir otra cosa. El destino depende de unas reglas del juego y ya deben de estar creadas, pero la pieza funciona. Desearía saber que es un "happy eding" para un artista, saber si existe un feliz desenlace para una ruta febril. Sé que una vez en un lago helado de Suecia Pablo trazó, sobre su superficie de agua sólida, una larga línea, cientos de metros, que terminaba en una flecha. Sé que la trayectoria estará jalonada de cobijos, para luego seguir. Sé que la pieza que podrá verse en el Museo Barjola contará con elementos para una casa. Termino con una frase de Jorge Oteiza: "Subiré al cielo rodando como un huevo, sin ningún esfuerzo dejándome caer".

Francisco Zapico Díaz
Conservador del Museo Antón

Candás, julio y 1993



CICLO ESTENOGRAFIA DEL METAL O DE LOS MOHOS

1 a. SIN TITULO. 1992
Zinc.
Altura 6 cms.

1 b. SIN TITULO. 1992
Cobre.
Altura 4,2 cms.

1 c. SIN TITULO. 1992
Cobre.
Altura 5 cms.

2 a. SIN TITULO. 1992
Zinc.
Altura 6 cms.

2 b. SIN TITULO. 1992
Zinc.
Altura 3,2 cms.

3 a. SIN TITULO. 1992
Zinc.
Altura 10,5 cms.

3 b. SIN TITULO. 1992
Zinc.
Altura 5 cms.

4 a. SIN TITULO. 1992
Cobre.
Altura 4 cms.

4 b. SIN TITULO. 1992
Cobre.
Altura 7 cms.

5 a. SIN TITULO. 1992
Zinc y pigmento rojo.
Altura 3,7 cms.

5 b. SIN TITULO. 1992
Zinc y pigmento rojo.
Altura 5,5 cms.

6. SIN TITULO. 1992
Cobre y madera de cedro.
Altura pieza metálica 5,5 cms.
4,5 × 7,5; 4 cms. para la madera de la base.

CICLO DE LOS COLLAGES

7. General de motivos empleados en los collages

8. DE LA MECANICA. 1993
Cartulina
50 × 40 cms.

9. DE LA BIOLOGIA A LA MECANICA. 1992
Cartulina
50 × 40 cms.

10. LA SOLUCION Y EL PROBLEMA 1993
Cartulina.
50 × 40 cms.

11. LA SOLUCION Y EL PROBLEMA. 1991
Papel de seda montado entre dos planchas de vidrio.
13 × 13 cms.

12. SIN TITULO. 1991
Cartulina montada entre dos planchas de vidrio.
13 × 13 cms.

CICLO DE LAS CAJAS

13. General de cajas.

14. SIN TITULO. 1989
Madera de roble.
75,3 × 14,1 × 2,2 cms.

15. AUTORRETRATO. 1992
Madera de traviesa de ferrocarril, pigmento rojo y grafito.
10,2 × 6,6 × 2,5 cms.

16. SIN TITULO. 1992
Cobre y madera de roble.
Altura de la pieza metálica 5 cms., 12,4 × 10 × 1,7 cms. para la madera de base.

17. AYUDANDOSE A UNO MISMO. 1992
Zinc, madera de eucalipto y puntillas de hierro
12 × 10 × 5,5 cms.
para el elemento metálico
15 × 15 × 2 cms.,
para la base de madera.

18. SOBRE HOMBRES VOLADORES Y NUBES. 1992
Plomo, madera de castaño, pigmento azul y clavos de acero.
17,6 × 36,5 × 2 cms.

19. SIN TITULO. 1991
Plomo y madera de cedro
34 × 6 × 6 cms.

20. PARA MAYORES DE DIECIOCHO AÑOS. 1989.
Madera de roble.
75 × 43,3 × 12 cms.

21. SIN TITULO. 1992
Madera de castaño.
42,4 × 15,1 × 7,5 cms.

22. SIN TITULO. 1990
Cartulina, hilo y madera.
15,8 × 19 × 4,3 cms.

23. ESCENARIOS PARA LA BIOLOGIA. 1991
perteneciente a una edición de 10 ejemplares realizada para la Galería Estampa.
16,8 × 16,6 × 3,6 cms.

24. SUBIENDO EN PROFUNDIDAD. 1992
Maderas de fresno, cedro y pigmentos.
14,7 × 14,7 × 6 cms.

25 y 26. ROMPECABEZAS O ASTURIAS. 1992
Madera de eucalipto, pigmentos y cloruro férrico.
26 × 153 × 12 cms.

27 y 28. LA SOLUCION DENTRO DEL PROBLEMA. 1991
Acero y caja de madera, corresponde a un múltiple por editar.
14,6 × 11 × 1,5 cms.

29 a. COMO QUIERAS EL CUARTO SE PONE. 1992
Zinc, madera de fresno y pigmento rojo. 14,5 × 14,5 × 6 cms.

29 a. ANIACCIONES EN CRECIENTE. 1992
Madera de cedro, cartulina y vidrio.
14,5 × 11 × 5 cms.

30. SIN TITULO
Cobre, madera de roble y pigmento rojo. Altura elemento metálico 6,5 cms., 3 × 8,5 × 12,2 cms. para la caja.

31. SIN TITULO. 1991
Madera de eucalipto y pigmento rojo. 28 × 174,2 × 8,2 cms.

32. ESPAÑAR. 1992
Plomo, madera, clavos y pigmento rojo y amarillo.
17 × 21 × 1,2 cms.

33. SIN TITULO. 1991
Madera de manzano y pigmento rojo. 29 × 42,5 × 3,2 cms.

CICLO ESTEREOTOMIA DEL TRONCO

34. SIN TITULO.
Fragmento de vidrio obtenido por corte de un vaso de sidra y cartulina.
Altura 5 cms.

35. SIN TITULO. 1992
Madera de eucalipto.
37,5 × 28,3 × 17,8 cms.

36, 37 y 38. SIN TITULO.
Castaño.
Altura 3,5 m.

39, 40 y 41. HOMENAJE A ERNESTO WINTER. 1990
Cedro.
Altura 5 m.

42 a. SIN TITULO. 1991
Madera de roble y pigmentos.
Dos elementos de altura 100,5 cms.

42 b. SIN TITULO. 1993
Madera de castaño.
47,5 × 47,5 × 24,5

43 y 44 SIN TITULO. 1993
Madera de castaño, pigmentos y cloruro férrico.
Altura 1,70 m.

45, 46 y 47. SIN TITULO. 1993
Madera de castaño y pigmentos y mínio.
Altura 90 cms.

48 y 49. MATERNIDAD. 1993
Madera de eucalipto y pigmentos.
Altura 89 cms.

OTRAS PIEZAS

51, 52 y 53. «ORICIU PA LOS AVIADORES». 1987
Traviesas de ferrocarril.
Altura 3 m., diámetro 5 m.

54 y 55. SIN TITULO. 1991
Madera de eucalipto.
Altura 6 m.

56, 57 y 58. ESCALADA. 1992
Acero y pintura industrial.
Altura 11 m.

PABLO MAOJO
Nace en San Pedro de Ambás. Villaviciosa (Asturias) en 1961.

COLECTIVAS

1982

Concurso Nacional de Pintura para Artistas jóvenes Blanco y Negro. Madrid.

1983

II Bienal de Pintura «La Carbonera». Sama de Langreo (Asturias).

1985

Concurso de Pintura de Luarca (Asturias).
III Bienal de Pintura «La Carbonera». Sama de Langreo (Asturias).

1986

Caja de Ahorros de Asturias. Itinerante por Sama de Langreo, Oviedo, Gijón, Avilés y Mieres.

1987

Concurso de Pintura de Tazones (Asturias).
XVIII Certamen Nacional de Pintura de Luarca (Asturias).
Sala Norte. Oviedo (Asturias).

1988

Casa Municipal de Cultura «Teodoro Cuesta». Mieres.

1989

«Otros Libros de Artistas». Centro de Escultura de Candás, Museo Antón (Asturias).

1990

«Otros Libros de Artistas». Biblioteca Pérez de Ayala. Oviedo (Asturias).

1992

Feria Internacional de Basilea, (con la Galería Estampa de Madrid).
Calcografía Nacional, Madrid.
Casa de Velázquez. Madrid.
Institut de France, Salle Comtesse de Caen. París.

1993

ARCO, Madrid, por la Galería Cornión

INDIVIDUALES

1982

La Espuma. Villaviciosa (Asturias).

1983

Caja España. Villaviciosa (Asturias).

1985

Librería Algalia, Villaviciosa (Asturias).

1986

Casa de Cultura de Turón (Asturias).

1987

La Palma. San Pedru de Ambás (Asturias).

1988

Instalación, «La Barrera Oceánica», en colaboración con Felipe Solares.
Rodiles, Villaviciosa (Asturias).
Sala Librería Cornión. Gijón (Asturias).

1989

Exposición fotográfica de «La Barrera Oceánica», en colaboración con José Ferrero y su última obra escultórica Galería Hörwan, Falun (Suecia).
Sala Caja Madrid, Madrid.

1990

Centro de Escultura de Candás, Museo Antón (Asturias).

1991

Galería Estampa, Madrid.
Museo Evaristo Valle, Gijón (Asturias).

1992

Galería Cornión, Gijón (Asturias).

PREMIOS Y BECAS

1983

Mención especial del Jurado de la II Bienal de Pintura «La Carbonera».
Ayudas a la Creación Plástica. Consejería de Cultura del Principado de Asturias.

1985

Premio Especial de la Juventud. Concurso de Luarca.

1987

Primer Premio en el Concurso de Pintura de Tazones (Asturias).
Accesit de Honor en el VIII Certamen de Pintura de Luarca (Asturias).

1990

Beca «Ayuda a la Nueva Creación». Centro de Escultura de Candás,
Museo Antón (Asturias).

1992

Beca de La Casa Velázquez (Madrid).

ESCULTURAS EN ESPACIOS EXTERIORES

Esculturas en Rodiles (1985).
Centro de Escultura de Candás, Museo Antón (Asturias). (1984).
«Homenaje a los Primeros Caminantes de la Sierra», Navarrulaque, Cercedilla (Madrid).
«Escalada», Palacio de Deportes de Gijón (Asturias).
Museo Evaristo Valle, Gijón (Asturias).
«Homenaje a Ernesto Winter Blanco», Oviedo.

OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES

Banesto, Sama de Langreo.
Museo Evaristo Valle de Gijón.
Centro de Escultura de Candás, Museo Antón.
Cámara de Comercio de Madrid.
Banco Herrero.
Ayuntamiento de Gijón.
Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona.

ESTE LIBRO APARECE CON MOTIVO
DE LA EXPOSICION DE ESCULTURAS DE
PABLO MAOJO
PRESENTADA POR EL MUSEO BARJOLA
EN SU SALA DE EXPOSICIONES
TEMPORALES

AGOSTO 1993

MUSEO

Juan Barjola

Servicio de Publicaciones
Principado de Asturias