

EL RETRATO ESCULTÓRICO.

Sebastián Manuel Navarro Betancor.

Trabajo de Investigación adscrito al programa de doctorado “Escenarios abiertos: Lo multicultural en el arte y la arquitectura.” Departamento de Arte Ciudad y Territorio de la U.L.P.G.C. Curso 2006-2007

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo de investigación se plantea desde una triple perspectiva. El núcleo central es el retrato escultórico, tradicional y popularmente conocido como busto.

No se plantea como un trabajo de investigación meramente reflexivo a través de la consulta de las fuentes bibliográficas, sino que la investigación práctica ha ido paralela y las reflexiones no son cerradas sino que van apareciendo las ideas al descubrir y experimentar las soluciones plásticas que otros escultores nos han legado desde finales del siglo XIX y todo el siglo XX. El otro punto de vista lo aporta el análisis y el uso de las nuevas tecnologías informáticas en los procedimientos plásticos y comprobaremos cómo el uso de estos condiciona y determinan los resultados.

El hilo conductor de la exposición será principalmente el intentar ordenarlo y secuenciarlo cronológicamente. Ese orden irá acompañado de imágenes de los trabajos tridimensionales y bidimensionales.

El retrato pintado no es una fotografía.

El retrato fotográfico no es la imagen de un fotomatón.

El retrato escultórico (busto tradicional) no es el vaciado de una cara.

Entiendo que el retrato es siempre la interpretación que un ser humano hace de otro a través del medio de su oficio artístico; el pintor usando los pinceles, las pinturas y el lienzo, el fotógrafo la luz, la composición y la cámara, y el escultor el barro, la cera, la piedra y el bronce, básicamente.

Cuando el artista conoce a la persona que retrata, el trabajo se convierte en la interpretación que éste hace del retratado en el momento en que lo retrata. Cuando no lo conoce personalmente, es normalmente interpretado según las características por las que ha sobresalido socialmente.

Un historiador del arte es perfectamente capaz de diferenciar un retrato renacentista de uno medieval de uno barroco y de uno contemporáneo. Bueno, es capaz cuando los retratos son “buenos” retratos, si son mediocres o malos la labor se hace más difícil. ¿Por qué ocurre esto? Porque el artista comprende las características estéticas del “estilo” del momento que le ha tocado vivir y junto a su habilidad como pintor, fotógrafo o escultor las ha sabido “estampar” en el retrato. Considero que tanto el virtuosismo del artista como la conciencia de lo que explico son las razones fundamentales que dan los criterios esenciales para diferenciar un retrato de calidad de otros “mediocres” o “malos”. Esto justifica el tratamiento que hago de las formas y del modelado en mis retratos. Esta “peculiar” manera de retratar se puede apreciar en las fotografías que adjunto a continuación.

Considero que las cuestiones de estilo son una sucesión de pequeños matices que, unidas a la habilidad “retratística”, hacen que el retrato, además sea una escultura, y además tenga la intención artística.

El dibujo ha sido para el escultor históricamente, por un lado el análisis de la realidad a la que se enfrenta, y por otro el preludio a la forma tridimensional, que le permite ir adelantándose a las soluciones plásticas que va a terminar dando en el barro.







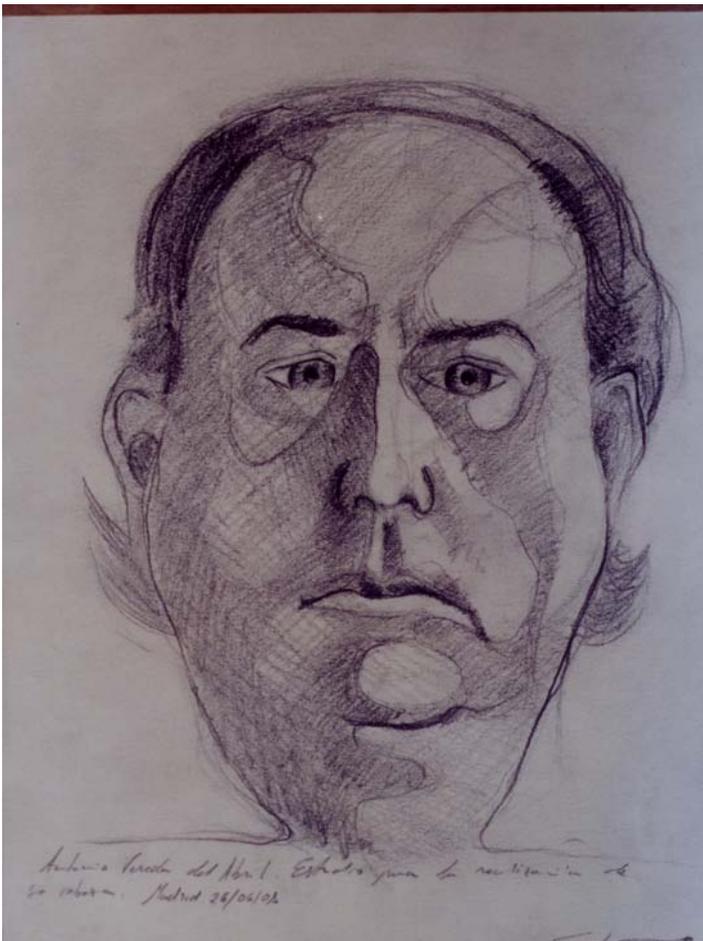
En este caso el modelado fue expresivo (sin llegar a ser expresionista) y su unión a la peana tradicional, junto con la mezcla del hierro y el bronce son matices que nos remiten a Anthony Caro y al gusto por el hierro del s. XX.



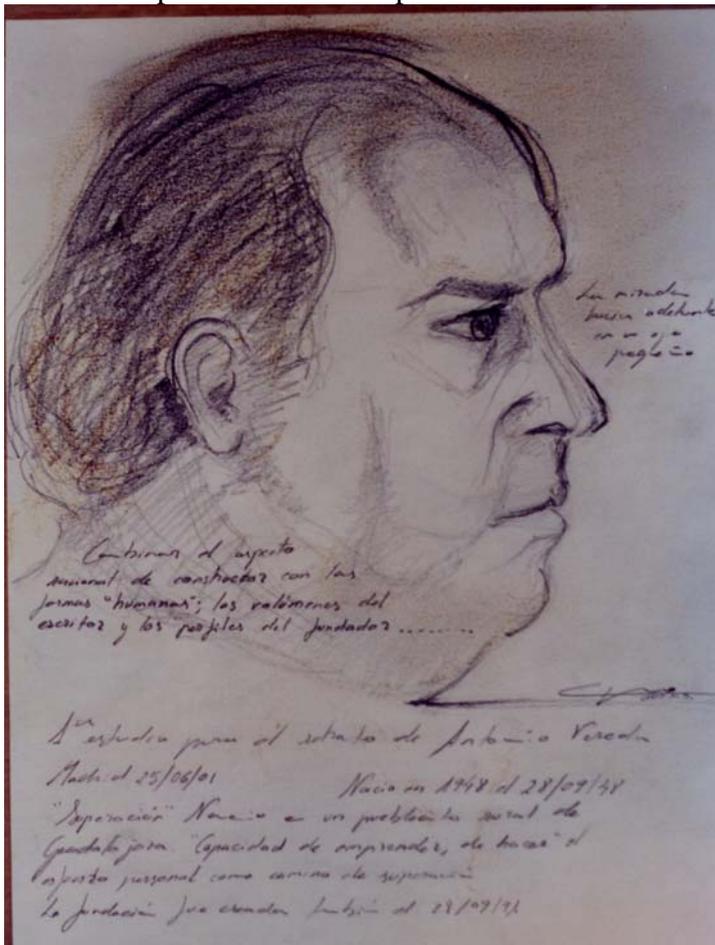
En el caso que a continuación expongo el dibujo fue la única herramienta previa al modelado.



Con la llegada de la popularización de la fotografía de negativos, revelada sobre papel y más recientemente la digital, muchos escultores, como en mi caso ocurrió en la obra que a continuación expongo, el dibujo analítico deja de tener la importancia que tenía para ser sustituido por imágenes fotográficas que van a ser fundamentales en la fase de encaje de volúmenes. Asistimos pues, en la segunda mitad del siglo XX a las primeras incorporaciones de nuevas tecnologías al proceso escultórico para la realización de un retrato.



Entonces el dibujo toma completo sentido como estudio, pero no tanto de proporciones como de impresiones sobre la persona retratada.







1^{er} perfil de mi madre 15/08/03
54 años



Lo esencial para el escultor (casi siempre), el cliente y cualquier observador, cuando se trata de un retrato, es el parecido con la persona retratada, y si nos adentramos en la historia para buscar los orígenes podemos llegar a Egipto y posteriormente a Roma. Es el deseo de permanencia, de “congelación” en el tiempo lo que ha llevado a las distintas culturas a buscar los materiales más resistentes a la erosión. Normalmente piedra o bronce.

En el contexto del arte Egipcio de la Antigüedad, el retrato, salvo en contadas excepciones, tiene unas rígidas normas a las que el escultor debía ceñirse. En el retrato oficial romano también, por lo que es en el retrato privado como bien dice Trinidad Nogales (Conservadora-jefe del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida); “el estudio del retrato privado nos aproxima mejor a la genuina producción artística de la sociedad romana.”. A esto me refería anteriormente cuando hablaba de las cuestiones de “estilo”. Aunque la escultura contemporánea ha alcanzado cotas de libertad creativa mucho mayores que en el pasado, después de la revolución plástica de las vanguardias del siglo XX, considero que en su digestión actual, al escultor-artista le toca digerirlas y atender a ambos aspectos; parecido o reproducción mimética y creatividad asociada a la intuición y al conocimiento de su entorno social, histórico y artístico.





PUNTO DE PARTIDA. EL ESTUDIO ANALÍTICO DE LAS FORMAS: DE LA ESCULTURA GRIEGA A AUGUSTE RODIN Y MARIANO BENLIURE.

Los escultores de la antigua Grecia fueron, en nuestra historia occidental del arte, los primeros en usar el cuerpo humano con una apariencia mimética como lenguaje para expresar. Fundamentalmente les interesó la belleza y la perfección. Probablemente adquirieron el conocimiento del cuerpo humano observando los ejercicios de la palestra, el lanzamiento del disco, las luchas y las carreras, lo que permitía a sus artistas hablar con soltura del lenguaje del desnudo. Para los escultores modernos, entre los que he destacado a Rodin y a Benlliure el conocimiento se consigue a través del estudio del modelo y sus sesiones de pose. Los antiguos griegos establecieron cánones de perfección, que aún hoy siguen vigentes en las escuelas de arte. Sin embargo, a los escultores modernos, que a partir de ahora voy a llamar “impresionistas” pues tienen en común con los pintores además del paralelismo temporal, la capacidad y la intención de expresar no forzando los cuerpos, sino observando y “congelando” un instante que quedaba en la memoria del escultor y en torno al cual buscaban la máxima expresión. Por esta razón me han interesado estos dos escultores como punto de partida, y los considero padres del “expresionismo y el neoexpresionismo escultórico” posteriores.

Benlliure siguió, en la mayoría de sus obras, fiel al gusto preponderante de su sociedad por la belleza, lo que le ha costado la desestimación por parte de algunos críticos posteriores, lo que no es justo a mi juicio, ya que en parte el artista establece vínculos con la sociedad que le ha tocado vivir. En este sentido veo un paralelismo claro entre la obra de Mariano Benlliure y la de Joaquín Sorolla.

En el caso de Rodin, llega a realizar una escultura en la que la expresión del cuerpo de una anciana hace que Rodin hable de la expresión de la belleza de “lo feo”.



Si embargo, en la mayoría de sus obras Rodin busca conmover a través de expresiones “bellas” de emociones y sensaciones que provoquen sentimientos en el espectador. ¿Cómo consiguen esto ambos escultores? En las conversaciones con Rodin publicadas en París en 1911 bajo el título de *L'art*, en el primer capítulo el entrevistador está hablando del modo en que los escultores suelen colocar a sus modelos, y Rodin habla así de su manera de observar y seleccionar la pose:

...” Ud., al contrario, espera que sus modelos adopten una actitud interesante, para reproducirla. De modo que parece seguir su albedrío, más que ellos el suyo.

Rodín, que estaba envolviendo sus pequeñas figuras en paños mojados, me respondió suavemente:

-Yo no sigo su albedrío, sino el albedrío de la naturaleza.

Mis colegas tienen, sin duda, sus razones para trabajar como ha dicho. Pero violentan la naturaleza, tratan a las criaturas humanas como a muñecos, y corren el riesgo de producir obras artificiales y muertas.

Yo, que soy cazador de la verdad y centinela de la vida, me cuido bien de imitar su ejemplo. Tomo en vivo los movimientos que observo, pero no los impongo.

Aún cuando el tema que estudio me fuerza a solicitar a un modelo una actitud determinada, se la indico pero evito cuidadosamente tocarlo para obtener la pose, porque sólo deseo representar lo que la realidad me ofrece por sí.

Obedezco en todo a la naturaleza y jamás pretendo darle órdenes. Mi única ambición es serle servilmente fiel.

-Sin embargo –digo con cierta malicia- la naturaleza no es tal y como la evoca en sus obras.

Dejó bruscamente de manipular las vendas húmedas:

-¡Sí lo es; tal cual! –respondió frunciendo el ceño.

-Usted está obligado a cambiarla...

-¡De ninguna manera! ¡Si lo hiciera me maldeciría!

-Pero, en fin, la prueba de que Ud. La cambia es que el vaciado no daría en absoluto la misma impresión que su trabajo.

Pensó un momento y me dijo:

-¡Exacto! Pero sucede que el vaciado es menos verdadero que mi escultura.

Porque a un modelo le sería imposible conservar una actitud que tenga vida todo el tiempo que se tarda en moldearlo. Yo, en cambio, guardo en mi memoria el conjunto de la pose y le pido al modelo que se ajuste a mi recuerdo.

Más aún.

El vaciado sólo reproduce lo exterior; yo reproduzco además el espíritu, que sin duda también es parte de la naturaleza.

Yo veo toda la verdad y no sólo la que está en la superficie.

Yo acentúo las líneas que mejor expresan el estado espiritual que interpreto.”¹

Cuando observo a un modelo me doy cuenta de que la vida es movimiento continuo y complejidad aparentemente sencilla. Los volúmenes responden a muchísimos músculos que no se están quietos aunque lo intentemos, y mucho menos aún en una niña de apenas 3 años. Por eso creo que la labor del escultor reside en observar, simplificar, exagerar o eliminar lo que no le interesa. El acento en alguno de estos aspectos es lo que ha generado distintos resultados plásticos asociados a cada una de las distintas vanguardias, como veremos posteriormente.

El propio Rodin dijo, en cuanto a la intencionalidad artística, dando por supuesto que las proporciones son dominadas por el escultor:

...”Si el artista sólo reproduce rasgos superficiales como puede hacerlo la fotografía, si expresa con exactitud los diversos lineamientos de una fisonomía pero sin relacionarlos con un carácter, no merece de ningún modo que se le admire. El parecido que debe

¹ “L’art”. Editions Grosset & Fasquelle, París 1911. Pág. 15 y 16.

lograr es el del alma; ése es el único que importa; ése, el escultor o el pintor deben ir a buscarlo a través de la máscara.

En una palabra, es preciso que todos los rasgos sean expresivos, es decir útiles para la revelación de la conciencia.”²

Fijémonos en que ya Rodin hablaba a principios del siglo XX de la fotografía, planteando que en escultura el retrato debe aportar algo más, es decir que el interés del escultor debe estar en la expresión además del parecido.

Mariano Benlliure y Gil nació en Valencia en 1862 y murió en Madrid en 1947, por lo que tuvo tiempo de cubrir una buena parte de los estilos que se practicaron en el último tercio del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Nació en el seno de una familia humilde el 8 de septiembre de 1862, en la calle del árbol de Valencia, siendo el quinto de seis hermanos, -aunque Jacinta, la menor, - muere a los seis años de edad- del matrimonio formado por Ángela Gil Campos y Juan Antonio Benlliure Tomás. Fue su padre quien inició la actividad artística a través de su dedicación a la decoración y pintura mural, transmitiendo a sus hijos el interés por el arte y el amor al trabajo.

Mariano Benlliure desde muy niño sintió una profunda vocación artística y desde sus primeros años de vida tuvo verdadera afición por dibujar y copiar todo cuanto veía a su alrededor.

La única manera que los artistas tenían en España a finales del siglo XIX de darse a conocer y alcanzar el éxito era a través de las Exposiciones Nacionales. Mariano lo intentó varias veces, sin éxito, hasta que tras un viaje a Italia, siguiendo a su hermano José, presentó “El Monaguillo”. Considero interesante citar sus propias palabras, porque aquí habla también de la polémica de la veracidad del vaciado del natural y el modelado:

...”Y envié El Monaguillo a la Exposición Nacional de Madrid. Entonces fue todo un éxito. Lo sucedido en el jurado me halagó extraordinariamente porque se organizó una discusión enorme sobre si mi obra merecía o no la Primera Medalla. Hubo quienes, seguramente juzgando por ellos, afirmaban que El Monaguillo estaba vaciado del natural. Algo de eso vi yo hacer a los escultores de Roma, pero eso no se puede hacer, sobre todo el desnudo, hecho de esa forma resulta frío, aplastado y como muerto. El jurado después de esas discusiones que apasionaron tanto, dimitió en pleno, después de acordar dejar la Primera Medalla desierta y darme a mí la Segunda. Eso fue un gran triunfo, para mí era lo mismo una medalla que otra, lo importante fue la atención que cayó sobre mi obra.”³

² “L’art”. Editions Grosset & Fasquelle, París 1911. Pág. 60.

³ Entrevista realizada por F. Martín Caballero a Benlliure en 1917. Catálogo de la colección Capa pág. 31.

que sirvió de inspiración a los artistas, que le la predicción, el esote-
 inatorias, simboliza-
 na joven atractiva
 creto que ha lei-
 lebió tener mu-
 estos motivos,
 rsiones del mis-



Andau
 His frie
 bullfigl
 their fa
 bas-rel
 already
 depicti
 which
 at Reu:
 cipal M
 produc

pieces
 becom
 there
 parti
 co
 f

MARIANO BENLLIURE Y GIL
 Echadora de cartas. ("Fortune Teller")
 Bronze. 67 x 42 x 36 cms.
 Courtesy of Luis Navarro Prieto.
 Two casts: L. Navarro and Capa.
 B.I.C.

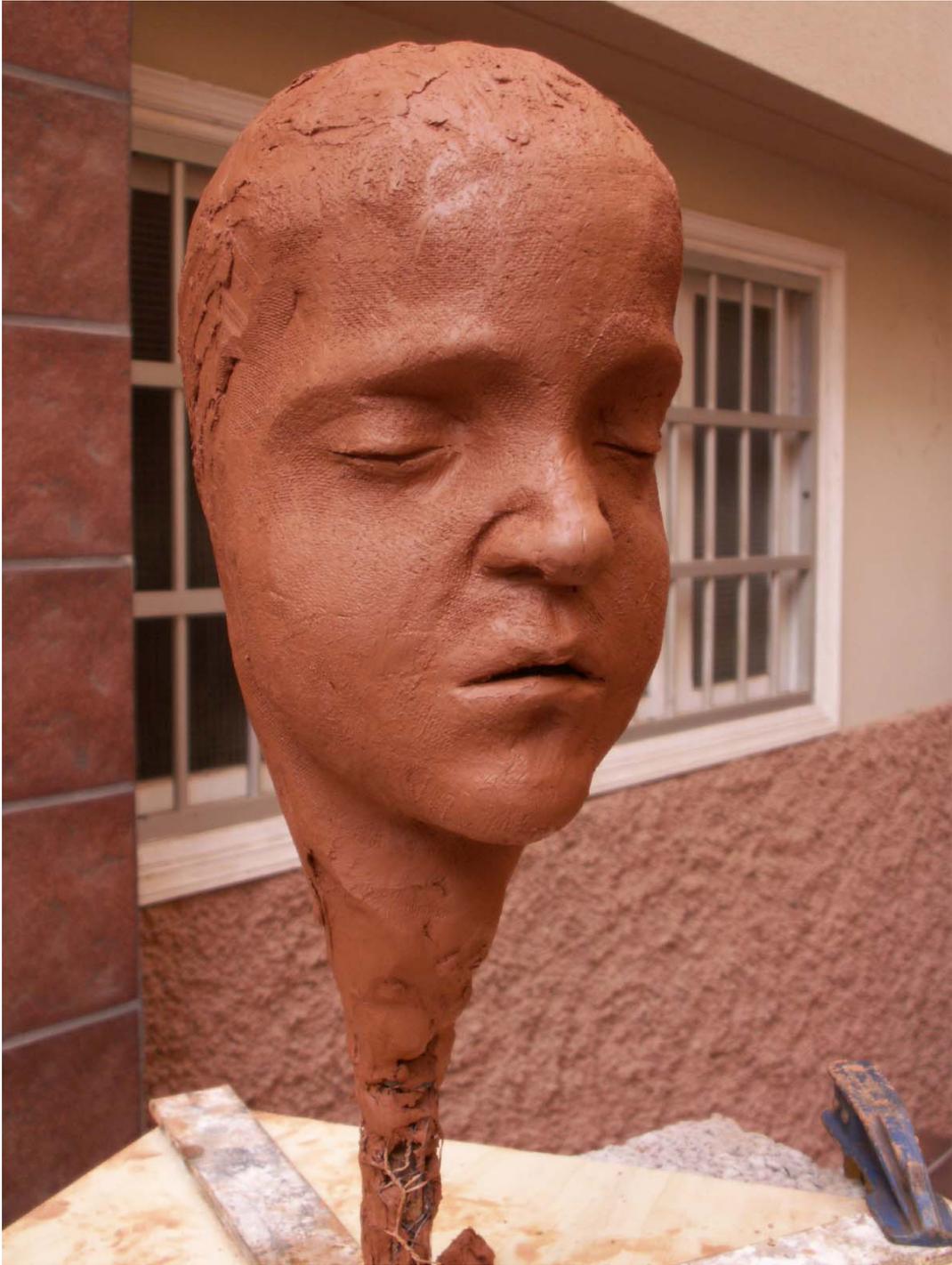
MARIANO BENLLIURE Y GIL
 Echadora de cartas.
 Bronze. 67 x 42 x 36 cms.
 Cedido por Luis Navarro Prieto.
 Dos fundiciones: L. Navarro y Capa.
 B.I.C.

rhyth
 notepa
 fascina

Las esculturas y fotografías que a continuación presento han sido concebidas como una primera aproximación al retrato infantil. Realicé un primer estudio analítico para acercarme a los volúmenes y las texturas de la cabeza de una niña, pero a partir de ahí el resto de las esculturas han sido un acercamiento lúdico, a modo de divertimentos. Han sido divertimentos intelectuales con resultados plásticos ya que la revisión de movimientos y artistas concretos y su legado han sido las premisas para iniciar el modelado de las distintas cabezas.



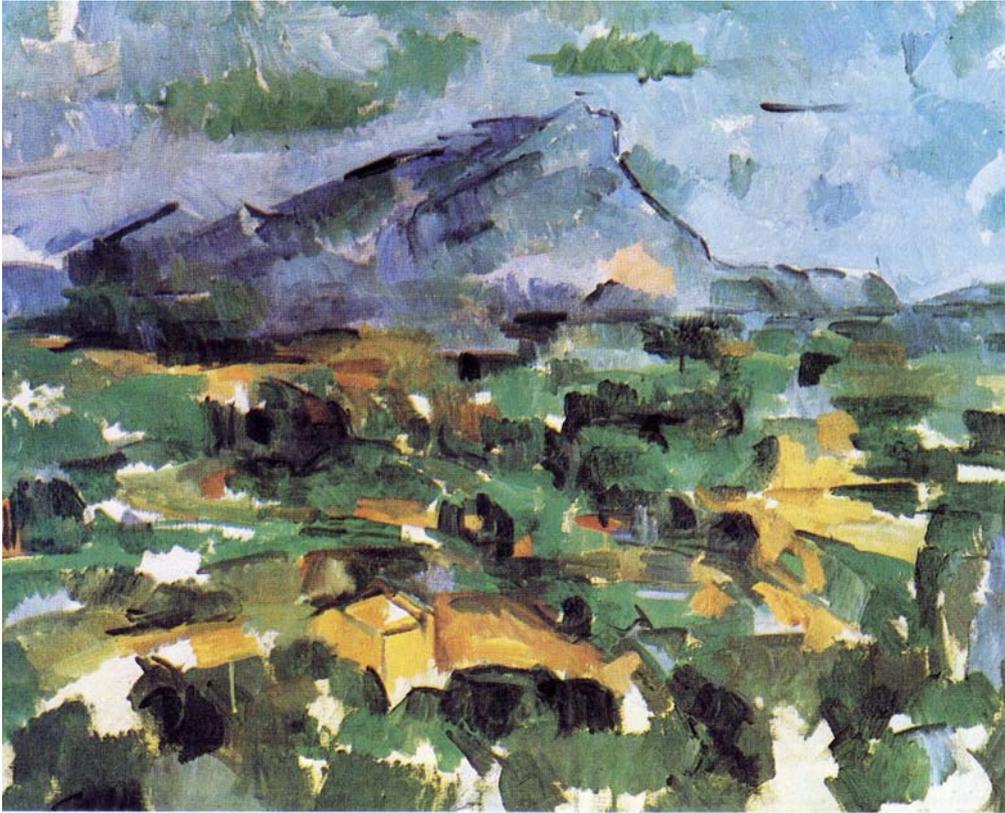






CEZANNE Y LA SIMPLIFICACIÓN DE LOS VOLÚMENES.

Para muchos eruditos en el arte del siglo XX, los inicios de la revolución formal que conquistaron los “ismos” están en el legado de Van Gogh, Gauguin y sobre todo Cezanne. Éste proponía una simplificación en la manera de ver los objetos y representarlos, simplificándolos a manchas de color que respondían a figuras geométricas sencillas como esferas, cilindros, cubos y pirámides que serían representados bidimensionalmente cómo manchas de color con formas de cuadrados, círculos triángulos etc. En mi caso he planteado una simplificación de esferas y cilindros unidos por suaves superficies de transición.



Cezanne. "Paisaje de la montaña de Santa Victoria".





PRIMERA APROXIMACIÓN A LAS VANGUARDIAS. EL CUBISMO.

Una primera aproximación al cubismo me lleva al primer momento del mismo, considerado cómo analítico, del que habla Douglas Cooper. Este momento tiene una difícil correlación plástica a nivel formal entre la escultura y los primeros descubrimientos de Braque y Picasso. Sin embargo, hay un escultor español, Alberto Sánchez, más conocido por su faceta surrealista, que tuvo unos primeros acercamientos al cubismo como tratamiento del volumen en simplificación de planos, evidenciado en

esculturas como: “El carretero vasco”, “El ciego de la bandurria”, “El Cid a caballo”, o la “Mujer campesina”.



Alberto Sánchez. “El carretero vasco”, 1920-23.
Bronce. 52 x 16 x 16 cm. Modelo de yeso. Cuatro fundiciones.



Alberto Sánchez. “Mujer campesina”,
1926-1927. Bronce. 90 x 37 x 29 cm.



Alberto Sánchez. "El ciego de la bandurria".1920-23.
Bronce 49 x 14 x 14 cm. Dos fundiciones.



Alberto Sánchez. "El Cid a caballo" 1926-27. Bronce, 36 X 32 x 14 cm. Tres fundiciones.

Fuera de España fueron autores como; Raymon Duchamp-Villon, con ejemplos como su "Muchacha sentada", Jacques Lipchitz con ejemplos cómo su "Marinero con guitarra", Joseph Czaky ("Mujer de pie") o Roger de la Fresnaye ("Muchacha italiana), los que buscaron una simplificación de los planos, provocando la aparición de aristas y vértices que producen duros contrastes lumínicos.



Raymond Duchamp-Villon. "Muchacha Sentada", 1914. Yeso, 32 x 10 x 11,5 cm.



Jacques Lipchitz. "Marinero con guitarra, 1914. Bronce 76 x 30,5 cm.



Joseph Czaky. "Mujer de pie" 1913-14.
Bronze, 80 x 21 x 22 cm.



Roger de La Fresnaye. "Muchacha italiana",
1911. Bronze, 61 x 30,5 cm.



El cubismo pleno del que habla Douglas Cooper se caracterizó por una representación bidimensional de múltiples puntos de vista escogidos por el autor, en sus casos más conocidos Picasso, Braque o Juan Gris, y “estampándolos” en las telas de una manera tal que hacía difícil el reconocimiento por parte del espectador de las formas de partida. La escultura “Cabeza de mujer” que modeló Picasso en 1909-1910 está a medio camino entre ambos momentos del cubismo, siendo “El vaso de absenta” de 1914 la escultura más cercana a ésta fase del cubismo de la que estamos hablando.

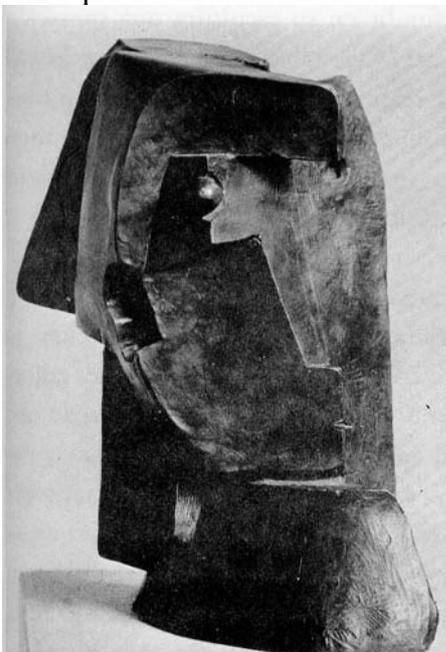


Pablo Picasso, "Cabeza de mujer" 1909-1910. Bronce, 41,5 x 26,5 cm.



Pablo Picasso. "Vaso de absenta", 1914. Bronce pintado, 21,5 x 16,5 cm.

Creo conveniente también destacar la obra de autores como Otto Gutfreund ("Cabeza de mujer" de 1919), o el ("Busto cubista" de 1912-13) por la afinidad con el tema que estamos tratando.



Otto Gutfreund. "Cabeza de mujer", 1919. Bronce, 27,5 cm. de alto.

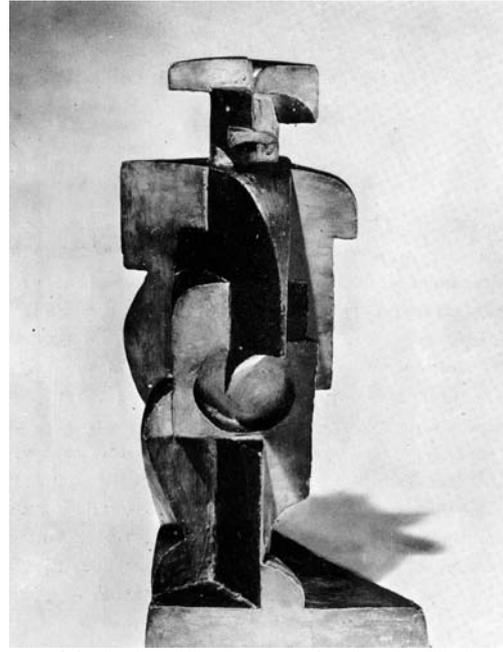


Otto Gutfreund
Busto cubista, 1912-13
Bronce, 60, 60 cm.
de alto
N.º 141

Otro escultor internacional a destacar fue Jacques Lipchitz, con obras como; "Bañista III" de 1917. Del mismo año es el "Arlequín" de Juan Gris. Este tipo de esculturas son las que abrieron el camino a lo que posteriormente se ha conocido popularmente como esculturas abstractas.

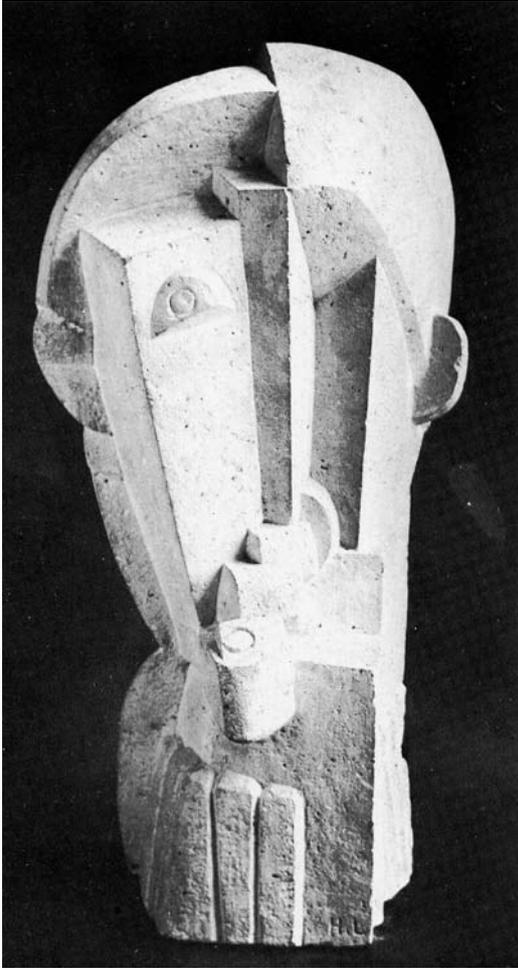


Jacques Lipchitz. "Bañista III", 1917. Bronce, 72,5 cm. de alto.



Juan Gris. "Arlequín" 1917. Yeso pintado. 54 x 33 x 25,5 cm.

Quiero también mencionar la cabeza del "Hombre con pipa" de 1919 de Henry Laurens



Henry Laurens "Hombre con pipa". 1919. Piedra, 37,5 cm de alto.

En mi ejercicio o reflexión plástica la cabeza de la niña sigue siendo un bulto redondo, pero los puntos de vista escogidos en la observación del modelo se solapan y no se corresponden con los puntos de vista de la observación del natural. La naturaleza sigue siendo punto de partida, pero el "artificio" del hombre aparece como consecuencia de los ritmos interiores de mi intuición y las órdenes formales de las distintas perspectivas que mi raciocinio conoce y observa.

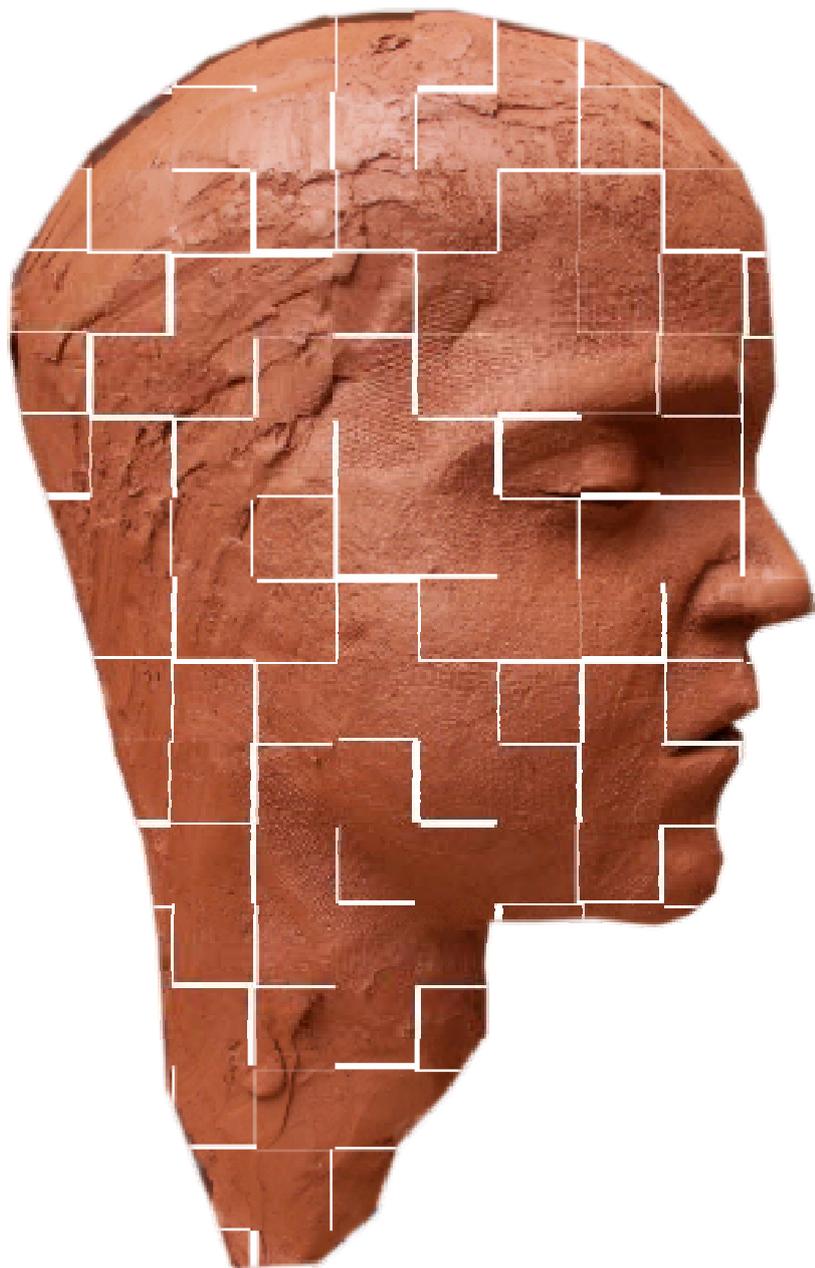


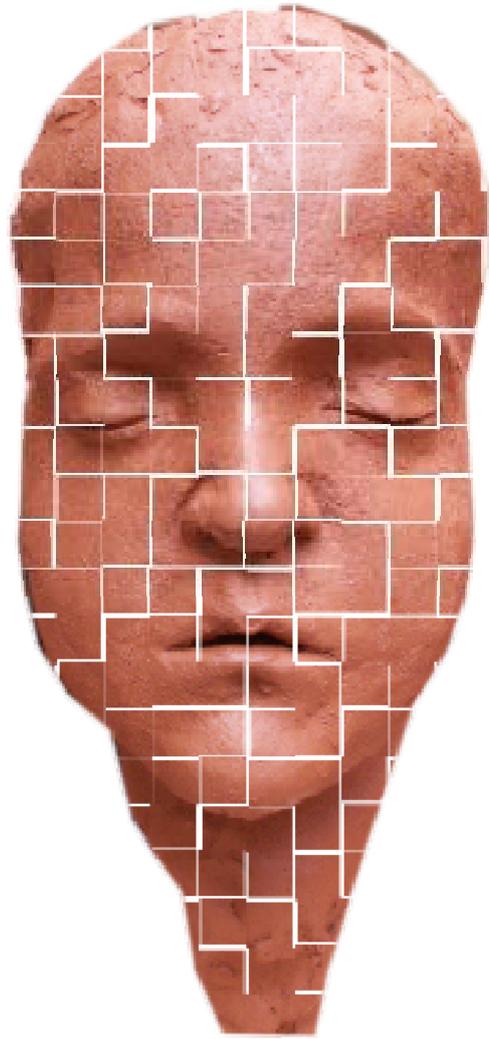


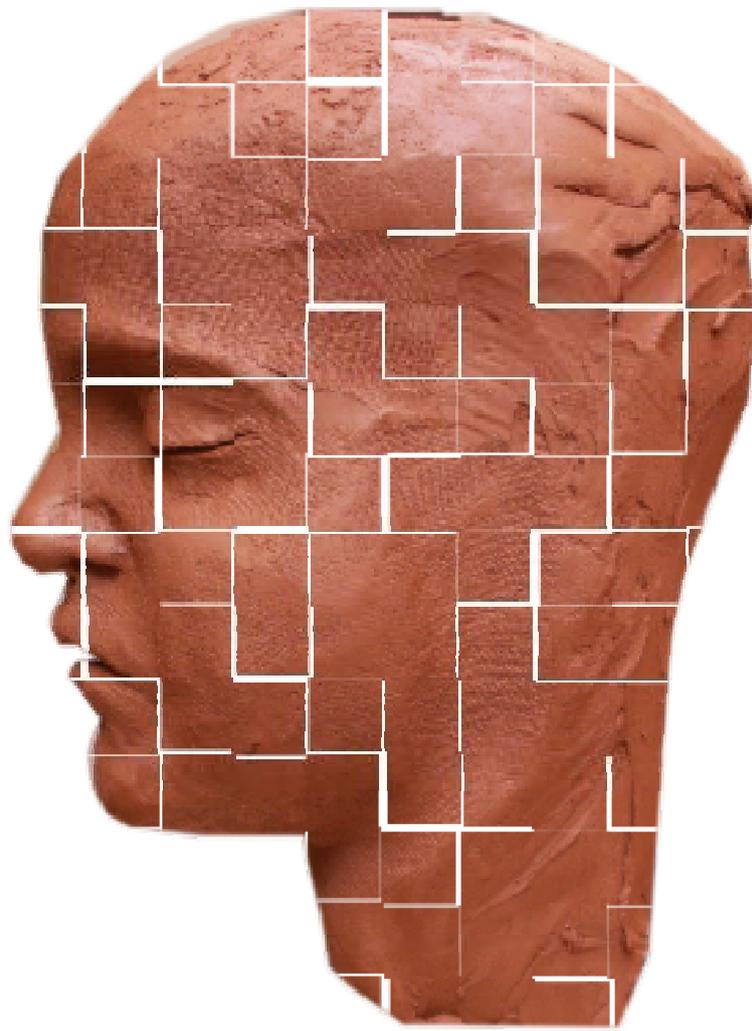
Como consecuencia de lo que se ha denominado como “estética cubista”, han aparecido recientemente herramientas para la manipulación de la imagen digitalizada que se acercan a estas formas plásticas. De hecho el píxel es una forma cúbica que crea

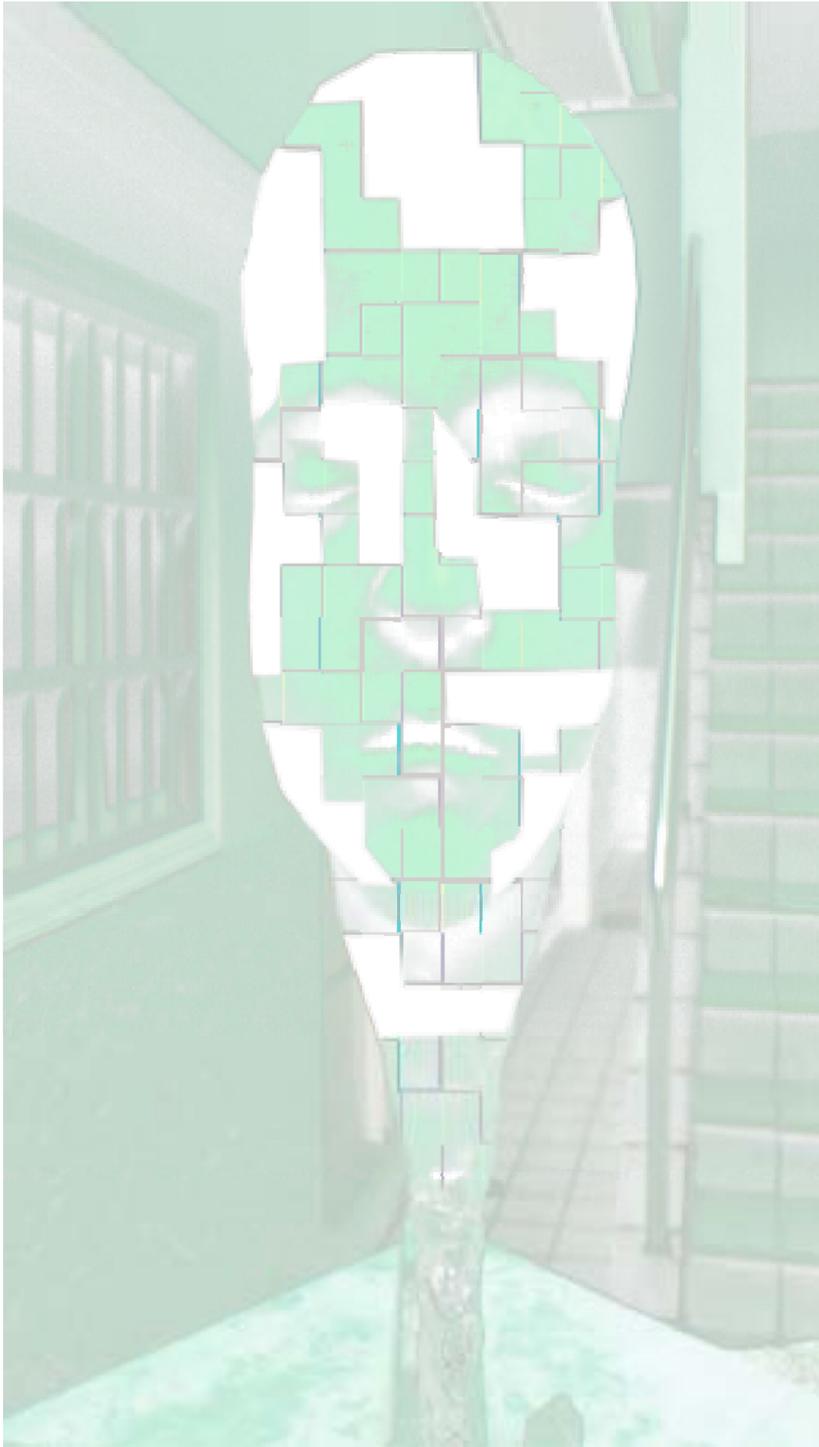
la imagen digital, de manera, que incluso en su origen las imágenes digitales son, en parte, el proceso inverso al cubismo; la apariencia natural se consigue a través su organización informática compuesta de píxeles.

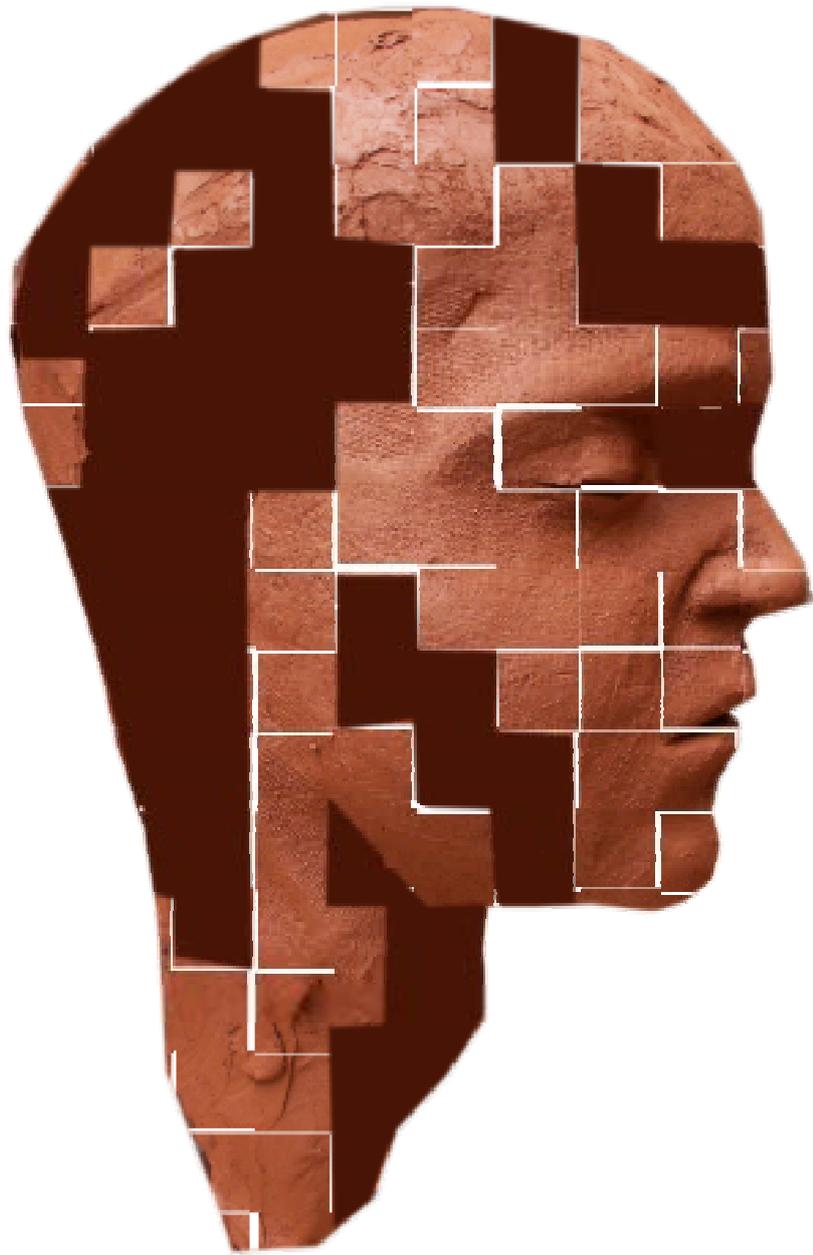
Por otro lado, las nuevas tecnologías ofrecen infinidad de posibilidades para el retoque de la imagen, apareciendo nuevas “realidades”.

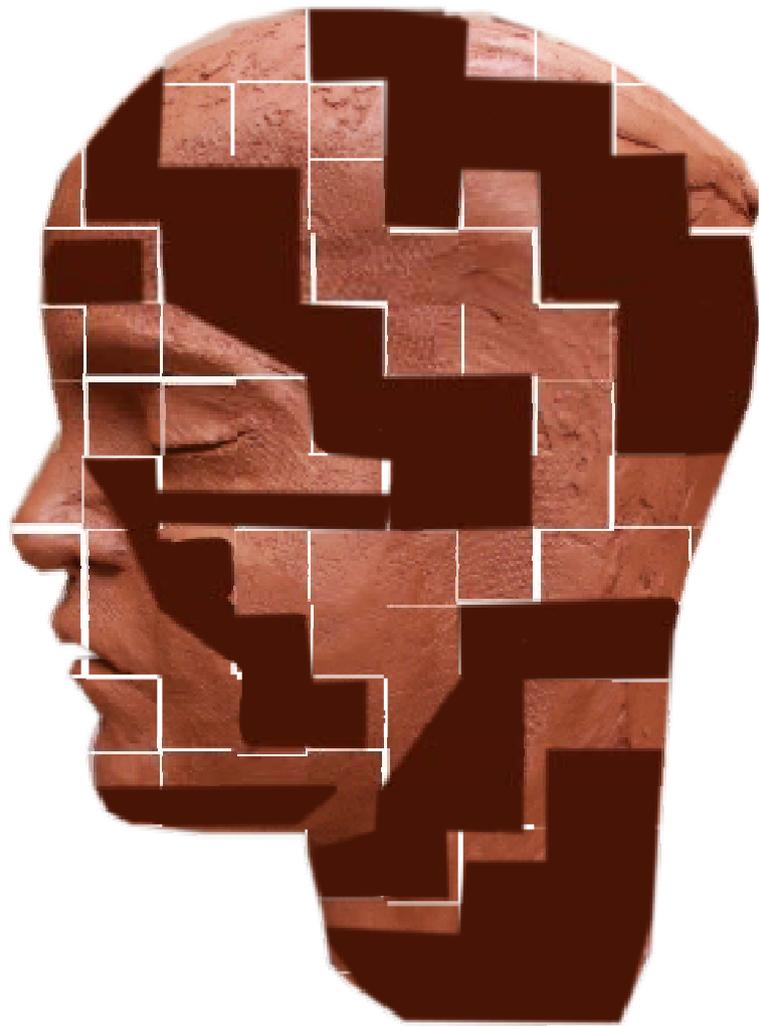


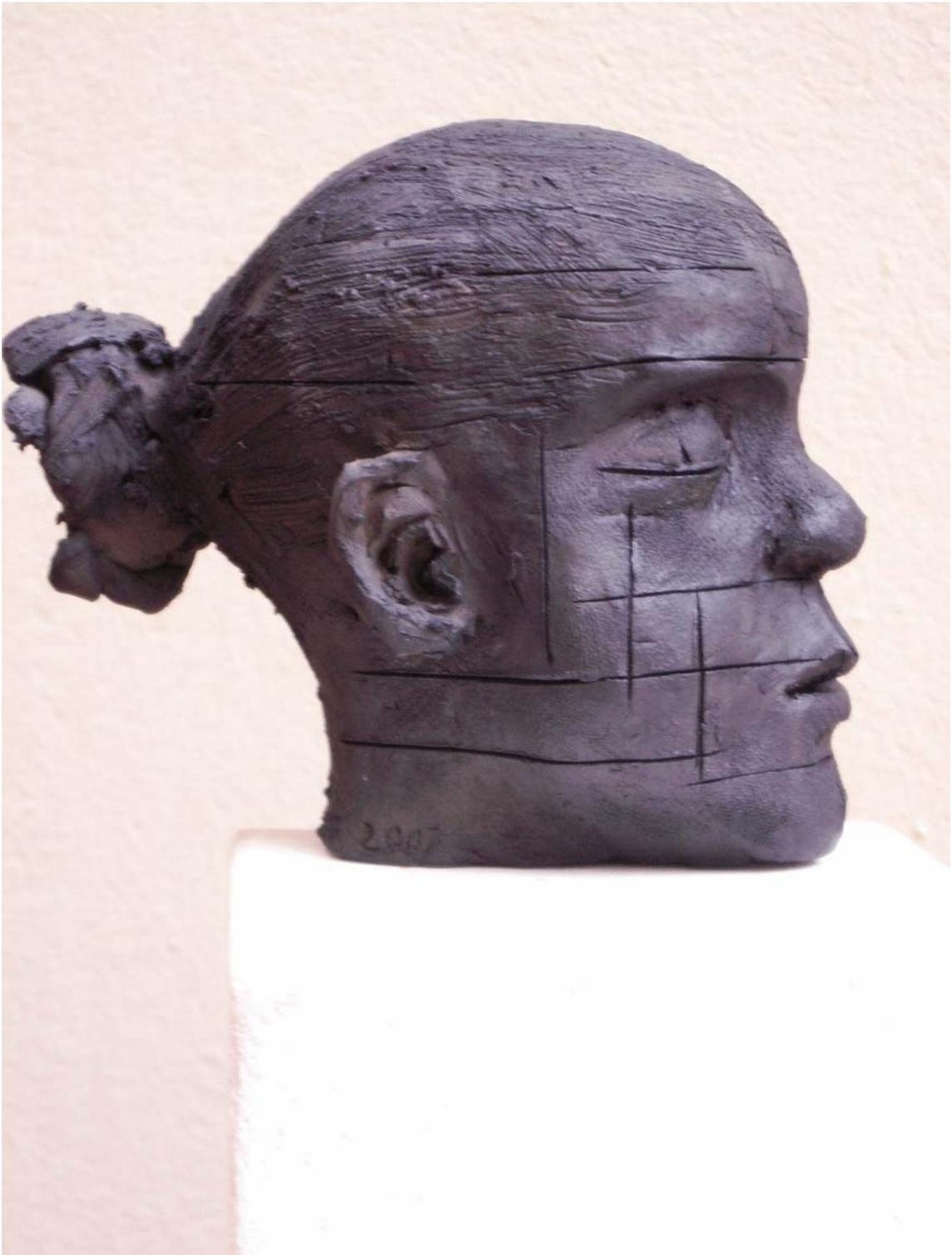














APROXIMACIÓN AL SURREALISMO.

El surrealismo tiene muy diferentes manifestaciones plásticas dependiendo del autor que estudiemos. En el caso de los dos artistas españoles del movimiento más trascendentes, Dalí y Miró, uno se mueve dentro del campo de la abstracción mientras que el otro continúa siendo fiel a las representaciones figurativas. Los cuadros pintados por Chagall son muy diferentes de los pintados por De Chirico o Magritte. Por ello nos

hemos de fijar en las concordancias. Todos los artistas que se adscriben al movimiento surrealista participaron o asimilaron los manifiestos encabezados por André Bretón. Su reivindicación principal fue la ruptura con la conciencia, repudiando la omnipotencia de la razón. En el primer manifiesto del surrealismo (1924), escribió Bretón lo siguiente, a propósito de las teorías de Freud: “Creo en el encuentro futuro de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios, como son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, la surrealidad”. Los surrealistas trataron de crear una nueva realidad basada en el psicoanálisis y la afloración del subconsciente. A nivel de recursos plásticos se caracterizaron por animar lo inanimado, las metamorfosis, el aislamiento de fragmentos anatómicos, la creación de máquinas fantásticas, la confrontación de cosas incongruentes, las perspectivas vacías, la creación evocativa del caos y la ruptura de las convenciones sociales, característica que Dalí explotó magistralmente.

Las imágenes surrealistas que se suelen estudiar son principalmente pictóricas y a raíz de las creaciones bidimensionales algunos artistas pasaron posteriormente al “objeto surrealista”, Es el caso de Miró por ejemplo con su “Hombre y Mujer” de 1956 o su “Cabeza” de 1961.

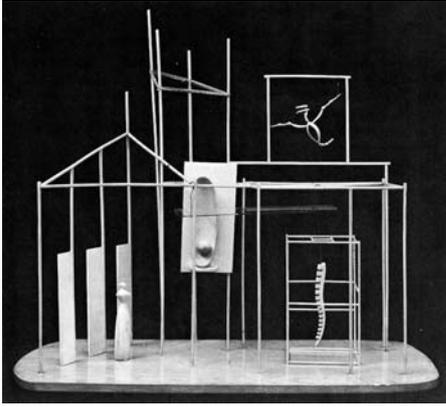


Joan Miró. “Hombre y mujer” 1956-1961



Joan Miró. “Cabeza” 1961.

El surrealismo, junto al dadaísmo, es el movimiento padre de lo que luego se desarrollará como arte del objeto y las instalaciones; fijémonos por ejemplo en “El palacio a las 4 de la mañana” de Alberto Giacometti.



Alberto Giacometti. "El palacio a las 4 de la mañana" 1932-33.

Buscando entre los artistas españoles cuya aportación haya sido principalmente escultórica, vuelvo a encontrarme con Alberto Sánchez (Toledo 1895, Moscú 1962), quien en su singular producción llega a síntesis similares a las de Brancusi, Arp o Henry Moore sin salir de Madrid y sin conocerlos. Fijémonos por ejemplo en "Signo de mujer rural en un camino lloviendo" de 1927-1930, o la "mujer de la estrella", de 1956-58.



Alberto Sánchez. "Signo de mujer rural en un camino, lloviendo".
1927-1930. Bronce. 67,5 x 19 x 10 cm. 10 fundiciones.



Alberto Sánchez. "La mujer de la estrella" 1956-1958.
Bronce, 131 x 43 x 41 cm. 6 fundiciones; 5 Lacasa y 1 Capa.

Revisando el legado de los escultores canarios afines a éste movimiento o influenciados por él, es de destacar la obra de Plácido Fleitas (1915-1972), principalmente su producción de los años 60 y parte de la obra de Eduardo Gregorio (1903-1974) producida entre los años 50 y 60, de las que expongo "Rostro" de 1956 y "Cabeza de mujer" de 1954, por la afinidad temática con el contenido de éste estudio.



Eduardo Gregorio. "Rostro". Alabastro 16 x 9,5 x 11 cm. Ca. 1956. Colección particular. Barcelona.



E. Gregorio. "Cabeza de mujer". Alabastro. 21 x 13 x 25 cm. Ca. 1954. Colección particular. Barcelona.





MÁSCARAS OCCIDENTALES.

En el año 1994 aproximadamente, se me ocurrió aunar dos intenciones; el gusto por las máscaras, principalmente africanas, y el modelado tradicional con tintes expresivos de la cultura europea; he realizado desde entonces una serie de trabajos que he titulado “Máscaras occidentales”. En ellas, aunque me valgo de un modelo del natural, el rostro tiene la intención de representar a un sector amplio de la población, o a una geografía. Tratan de ser retratos de arquetipos o retratos genéricos. En el caso que expongo me he valido del rostro de mi hija, pero no traté de representarla a ella en particular, sino crear el retrato de cualquier niño/a. Al aislar el rostro en el espacio y poder acceder a una parte posterior vacía, cada pegote de barro cobra una mayor expresión, adquiriendo unas connotaciones poéticas que no tiene la cabeza entera.



“Máscara de niña” en proceso de ejecución.

La idea que ha gestado esta serie de trabajos es la misma que debió motivar a Julio Antonio a crear sus “retratos de raza”, actualmente en poder del Centro Nacional de Arte Reina Sofía, en Madrid. Creo que el texto que publicamos en el año 2000 cuando expuse mis primeros trabajos en esta línea, puede ayudar a entender mejor estas esculturas:

“Fragmentos para una teoría del rostro.

Cada rostro es una geografía, una historia, un paisaje en miniatura. Surcar sus líneas es trazar un viaje a través de sus múltiples avatares, desenrollar los pliegues de una memoria escondida que retorna insistentemente en la curvatura de una nariz, el

brillo de unos ojos, la peculiar manera de esbozarse una sonrisa. Nada más inquietante ni más enigmático que un rostro.

Somos memoria colectiva, memoria inmemorial que no remite a uno ni a dos, que involucra generaciones. Nada más trivial que considerar el rostro como algo propio. No se trata sólo de genealogías, de parentescos, de árboles sanguíneos que remiten un rasgo o un gesto a aquel del padre, de la madre, de los abuelos desconocidos que terminan aflorando subrepticamente con el paso de los años, acercando los retratos actuales a aquellos otros polvorientos que se exhiben en el salón del hogar. Los rostros son relieves de afloración y concreción de una fisonomía familiar aleatoria que funciona por el azar, pero que actualiza continuamente los rasgos de los ancestros, haciéndolos aparecer aquí y allá, en un reborde, un perfil, un pliegue cutáneo (...).

Este territorio móvil del rostro plasma también procesos que atraviesan una vida concreta y la muestran en su relación esencial con un medio, con el-los otros múltiples, con la guerra desatada o apaciguada de las pasiones (...). Amistades, ambientes, oficios, vicios, obsesiones y amores depositan su huella sobre el rostro, plano de sedimentación de la experiencia. Aquellos que hemos amado u odiado, los paisajes y lugares frecuentados, las pasiones que nos han movido o su ausencia dejan su marca indeleble en forma de líneas, de gestos, de actitudes. La mar está presente en los rasgos del marino, lo mismo que la tierra en los del campesino, o la taberna, la oficina o los libros en quien ha dejado en ellos una porción de vida. El poder del medio y de la actividad ejercida se plasma en el rostro, lo marcan con la constancia de los elementos o del oficio (...). Los gestos del otro también se incorporan subrepticamente en la fisonomía, se enmascaran con los propios; uno se descubre repentinamente repitiendo una mueca, una particular manera de esbozar una sonrisa, de expresar duda o sorpresa. El rostro acoge al amigo, al amante, al marido, al jefe, al maestro. Hay una barrera difusa de solapamiento en los gestos que hace imposible su designación absoluta, su sometimiento a un nombre propio. La gesticulación es, por su naturaleza, contagiosa (...).

Las pasiones se encarnan también en el rostro y trazan sobre él líneas indelebles. Por un lado, sus devenires conforman su dinámica siempre cambiante: ora alegre, ora pensativo, ora curioso, ora hastiado. Si el rostro es expresivo es porque a su través se expresan las pasiones –*pathos*, a la vez de *sentir* y *padecer*, en cualquier caso algo que afecta-. Un rostro siempre está animado por una o varias pasiones que le dan su expresión actual. Por otra parte, las pasiones van escribiendo su historia propia sobre el rostro. La alegría, el dolor, la preocupación, el sufrimiento van trazando líneas sobre la frente, alrededor de los ojos, en las comisuras de los labios, líneas que con los años configuran auténticos pliegues topológicos. La risa tiene sus marcas propias, así como la pesadez. La historia de un rostro, sin embargo, nada puede frente a la actualidad pujante de la pasión, que deshace al compungido en la demencia de la risa, al eufórico en el cansancio imprevisto (...).

Existen otras marcas más evidentes que hienden el rostro a consecuencia de avatares vitales concretos, cuyo lugar, fecha y hora determinados guarda la piel como memoria de un accidente, de una reyerta, de una violencia padecida. Heridas que al cicatrizar dejan el rastro de un surco, de una porción de piel devastada por el fuego o el ácido, de una deformación nasal que revela un pasado pendenciero. Son marcas que iluminan el rostro en su apertura esencial a un mundo que golpea, zaja, quema, maltrata la carne humana, desvelando su fragilidad natural y la violencia de un enfrentamiento siempre inacabado. El rostro enfrenta el mundo, y éste a veces lo marca de forma evidente, señalando su fragilidad constitutiva, haciendo constar con su grafía deforme, azarosa, que las hostilidades no son cosa del pasado, que la guerra sigue su curso, y que

en cualquier tiempo, en cualquier lugar, uno está expuesto continuamente a cualquier avatar desgraciado (...).

Hablar del rostro es hablar del otro. Un rostro es siempre otro; incluso el nuestro es otro que nos mira desde el espejo con curiosidad e inquietud (...).

El rostro es el producto siempre inacabado de un proceso de sedimentación, geografía viva que sólo la muerte logra detener en un breve *rictus* que la arqueología del tiempo se ocupará de excavar, haciendo aflorar en la oscuridad la risa oculta en sus cimientos.”



Chano Navarro. “Máscara de Siete Puertas, Gran Canaria”. Aprox. 50 cm. de altura. Terracota teñida.

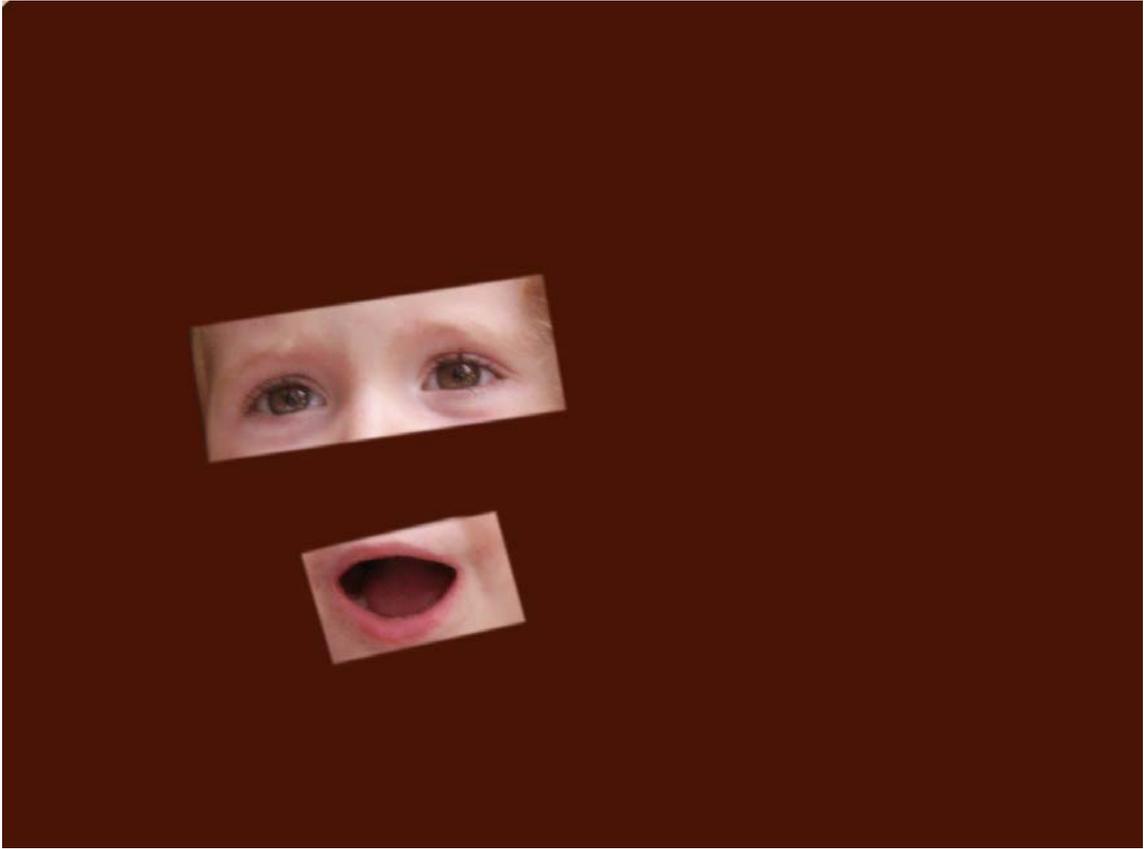
Chano Navarro. “Máscara de Andalucía”. Aprox. 45 cm de altura. Terracota teñida.

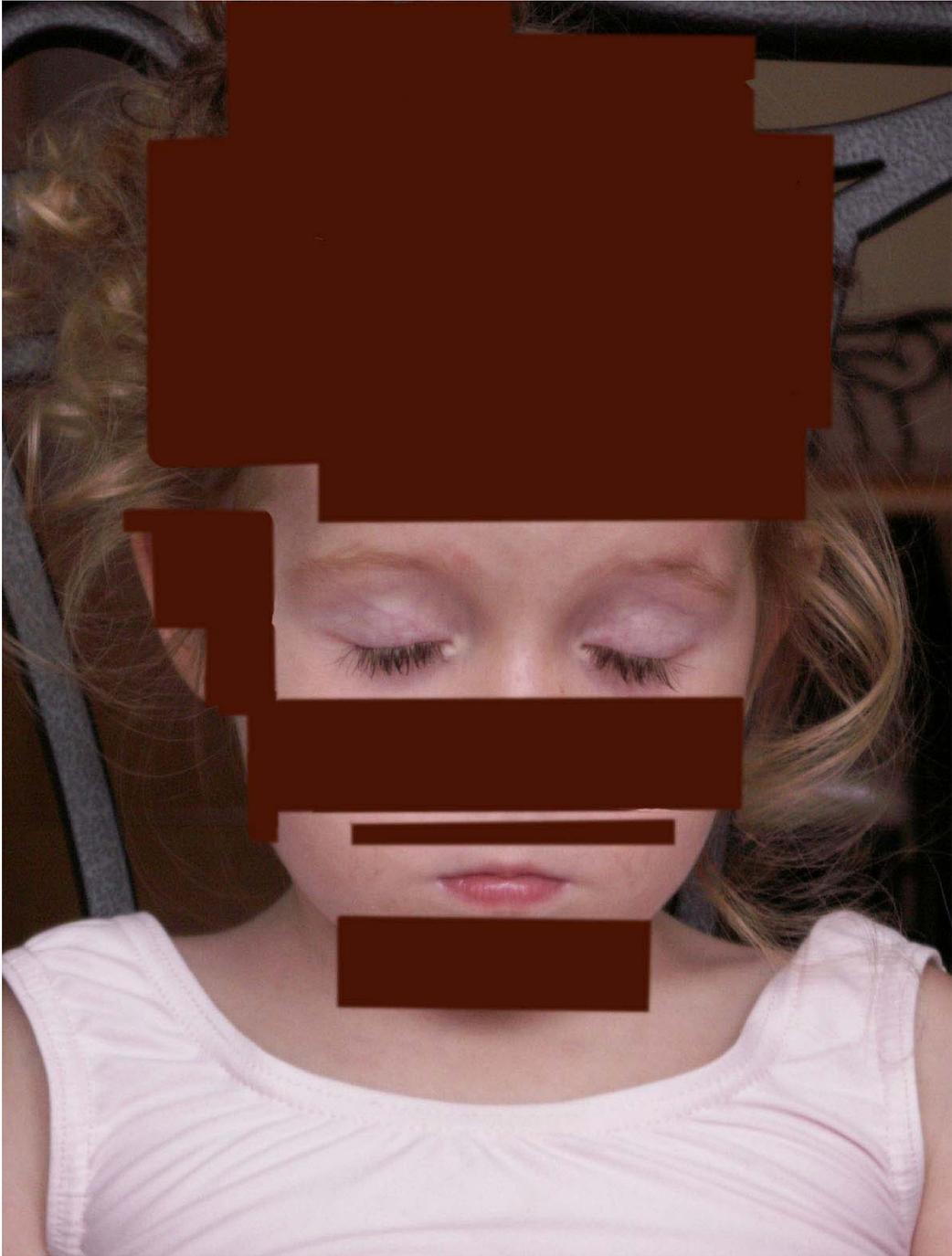


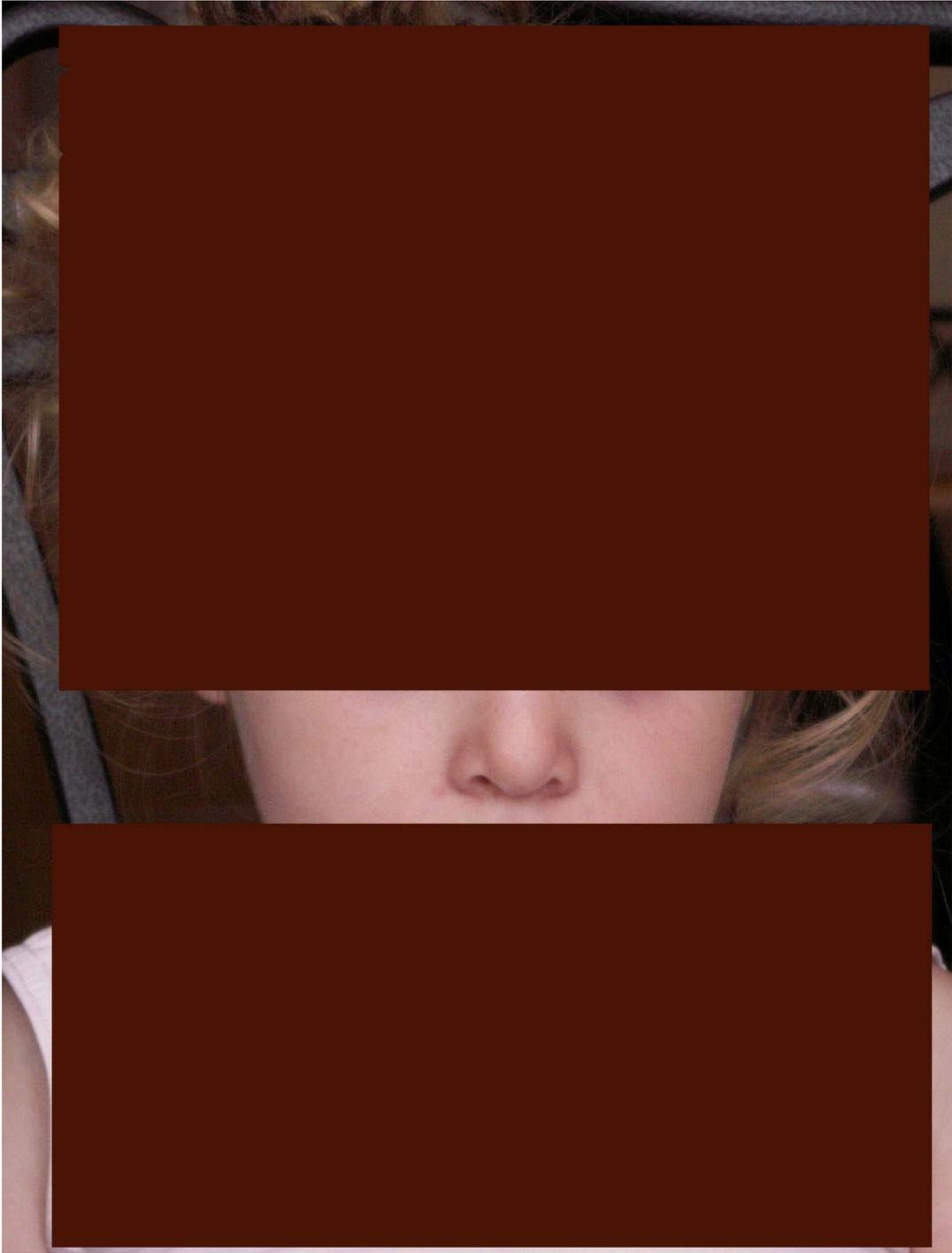
Chano Navarro. "Mascara de muchacha"
Terracota teñida. Aprox. 45cm altura.

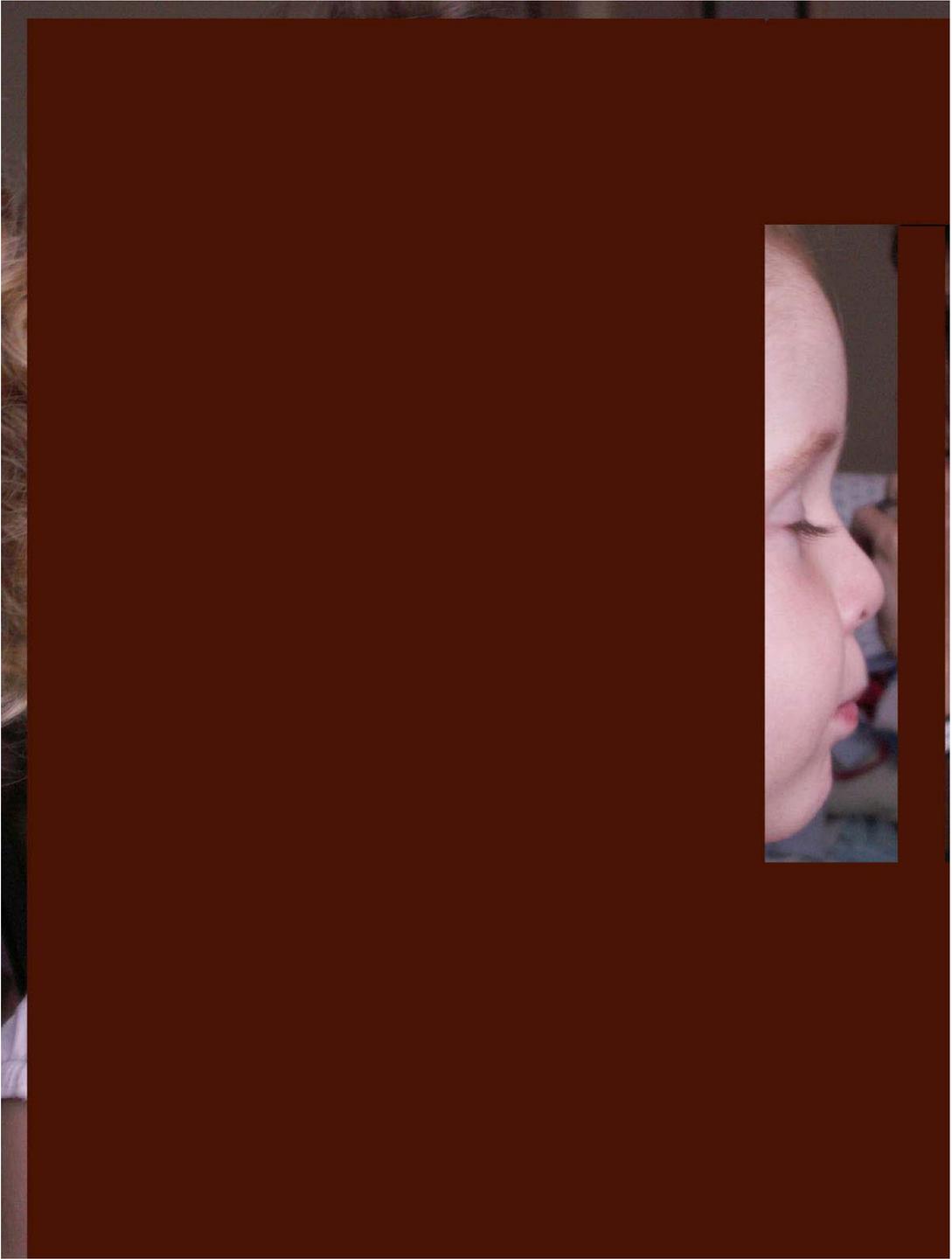
Las posibilidades que ofrecen hoy día las Nuevas Tecnologías me han dado pie a poder aislar elementos del primer estudio que modelé, de tal modo que al presentarlos individualmente adquieren una nueva fuerza expresiva.













EXPRESIONISMOS.

Muchas veces se ha hablado de algunos de los trabajos de Goya en los que rompió con las convicciones con las que se representaban las anatomías, para deformar con el fin de bucear en los misterios del mundo interior. Este camino lo retoman, a finales del siglo XIX algunos artistas del norte de Europa; el belga Ensor, el suizo Doler y el noruego Eduard Munich, cuya obra “El grito” es un símbolo “de la emoción delirante que se ha introducido en muchas obras de arte”.

En 1905 se constituye en Dresde el grupo Die Brücke (El Puente), coetáneo del movimiento fauvista francés. Del grupo destacaron Nolde y Kirchner, que fue considerado el jefe de la escuela. Este grupo defendía la máxima de plasmar las angustias interiores del ser humano. Pictóricamente se caracterizó por una paleta estridente, de tonos oscuros y trazos angulosos. En sus inicios el movimiento se concibió como una excavación bajo la superficie de una sociedad hipócrita y como un ejercicio catártico, de tal modo que el pintor al expresar su angustia encontraba la serenidad.

Die Brücke se disolvió en 1913, fecha en que el movimiento ya había influido en los autores que trabajaban en Múnich, entre los que estaban Kokoschka y Kandinsky, en torno al cual se forma otro grupo; “El Jinete Azul”. Entre los miembros del grupo estaban Franz Marc, Paul Klee, y el compositor Arnold Schönberg. Kandinsky había expresado que “Todo arte auténtico es la expresión exterior de una necesidad interior”, de lo que se desprendía que a una época angustiada le correspondía un arte angustiado. Recordemos que el movimiento se produjo en el periodo de entreguerras. De hecho, la segunda guerra mundial desmembró el grupo, pero el expresionismo no se extinguió sino que cogió más fuerza al intentar traducir los artistas, en sus cuadros, el dolor de aquel tiempo de locura. Entre los pintores de esa época estaba Oscar Kokoschka.

El movimiento expresionista fue un movimiento fundamentalmente pictórico. Lo más cercano a la escultura que encontramos son las abundantes xilografías (recordemos que son planchas de madera talladas) de autores como: Kirchner, Erich Heckel, Kart Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Otto Mueller, Emil Nolde, Christian Rohlf, Franz Marc, Heinrich Campendonk, Max Beckman, Otto Dix y Conrad Felixmüller.



Erich Heckel. Retrato masculino (autorretrato), 1919. Grabado en madera, 46x33cm. Colección privada.

Probablemente habrán catalogadas algunas tallas en madera realizadas con tratamientos angulosos. Realizaciones tridimensionales de las características plásticas desarrolladas en las pinturas. Pero son casos aislados. Es el concepto del movimiento la aportación principal al arte que luego desarrollarán algunos escultores del siglo XX como Alberto Giacometti, Pablo Serrano y Jorge Oteiza (en sus retratos), y los escultores alemanes y

americanos que trabajan con la motosierra y que han sido agrupados a finales del siglo XX bajo la denominación de artistas “neoexpresionistas”.

Cabe citar aquí el caso de Tony Gallardo, que en sus cabezas-callao de los años 80 usa un procedimiento semejante a la motosierra en la madera, que fue la radial y el collage en la lava volcánica, produciendo obras que entrarían perfectamente en el calificativo de “neoexpresionistas”.



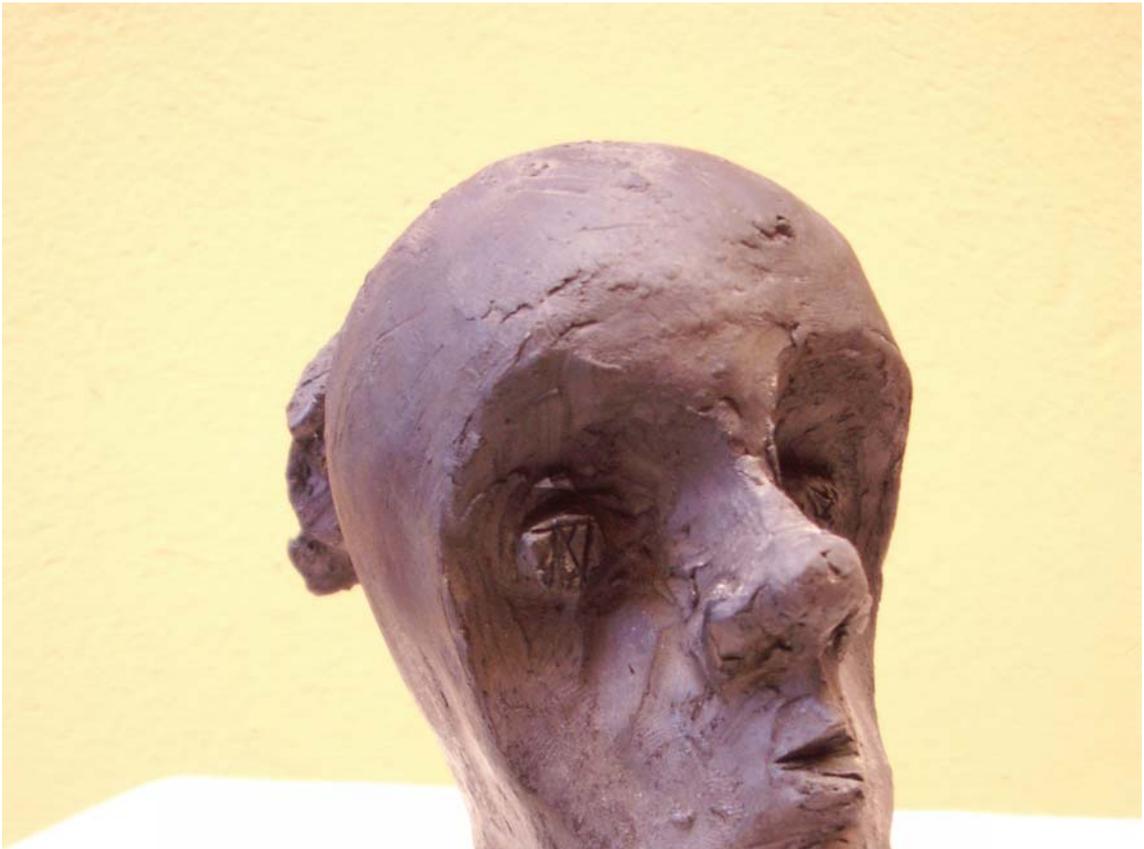
Tony Gallardo. “Cabeza Callao 2”. Collage Basalto y radial. 117x87x56 cm.











200007





RETRATO DE JUAN CASALLA SAAVEDRA “EL CHACALOTE”.

Al mismo tiempo que leía recordando planteamientos de otros escultores para enfrentarse al retrato, trabajé, de los meses de noviembre de 2006 a mayo de 2007, en el retrato póstumo de cuerpo entero, de Juan Casalla. Este fue un personaje muy conocido en el barrio de la Isleta, para lo que se recogieron miles de firmas y se creó una comisión ciudadana que eligió mi propuesta en un “negociado” en el que participaron otros dos conocidos escultores. La escala de la escultura fue ligeramente aumentada, ya que el personaje medía aproximadamente 1,60 m. y la escultura casi llega a los 2 metros. Éste aumento de la escala lo consideré necesario para que el homenaje que el Ayuntamiento pretendía hacer extensivo a todos los pescadores de la capital, quedase digno en el espacio en el que se ubicó.

La intención de la intervención escultórica fue la de “fossilizar” una imagen que se repitió en vida del representado muchas veces. En este sentido la idea enlaza con la de los escultores que hemos llamado “impresionistas” y posteriormente con algunos hiperrealistas como el norteamericano George Segal, salvando algunas diferencias expresivas en el modelado de la cara del retratado. Entre el cubo con peces, los panes, la placa y la propia escultura se crea una escena de bronce, ubicada en el propio paseo, que invita al espectador a introducirse en la misma.

Para el proceso de realización del retrato, se modeló un boceto a escala. Tanto para el modelado del boceto como para el de la escultura ha sido determinante el uso de las fotografías digitales que me aportaron los datos sobre sus deformaciones físicas en la espalda, el cuello y las amputaciones de los dedos. Fruto de ellas salió también la expresión final del retrato, pues hubo un primer proceso de observación y selección de entre las más de cien fotografías que se me facilitaron. Hemos de tener en cuenta que las fotografías se realizaron sin saber que se realizaría un retrato póstumo, por lo que el uso del programa photoshop me permitió realizar ampliaciones de detalles, según me iban interesando para la parte del retrato en que estaba trabajando. Esto confirma el hecho de que ya los programas de tratamiento de imágenes digitales están siendo aplicados al procedimiento escultórico, incluso en los casos en los que la parte creativa queda limitada frente a otros valores propios del oficio a los que el escultor debe dar respuesta.



















BIBLIOGRAFÍA.

- "La escultura moderna". Herbert Read. Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1994.
- "Movimientos artísticos desde 1945" Edward Lucie-Smith. Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1993.
- "Eduardo Gregorio". Biblioteca de Artistas Canarios. Lázaro Santana. Editado por el Gobierno de Canarias, Consejería de Educación Cultura y Deportes. 2001.
- "El retrato privado romano". Trinidad Nogales. Edición Cuadernos de arte español (historia 16), 1993.
- "Expresionismo. Una revolución artística alemana.". Dietmar Elger. Editorial Benedikt Taschen, 1990.

- "Colección Capa" Fernando Moreno Cuadro y Mercedes Mudarra Barrero. Catálogo de la exposición en el castillo de Santa Bárbara. Ayuntamiento de Alicante. 1998.
- "La época cubista". Douglas Cooper. Alianza Editorial, 1984.
- "Historia del Arte". Antonio Fernández, Emilio Barnechea Salo y Juan R. Haro Sabater. Editorial Vicens-vives, 1989.
- "Tony Gallardo". Biblioteca de Artistas Canarios. José Luis Gallardo y Juan Manuel Bonnet. Editado por el Gobierno de Canarias, Consejería de Educación Cultura y Deportes. 1992.
- "Plácido Fleitas". Biblioteca de Artistas Canarios. Josefina Alix. Editado por el Gobierno de Canarias, Consejería de Educación Cultura y Deportes. 2002.
- "Diccionario anaya de la lengua". Editorial Anaya.
- "L'art"(Conversaciones con Rodín) Edición española Monte Ávila Latinoamericana, C.A., Venezuela, 1991.
- "Chano Navarro Betancor. Huellas sobre la materia". Mariano Navarro y Gustavo Galván. Catálogo de la exposición en la galería Kreisler, Madrid, 2000.
- "El arte del siglo XX, 1900-1945" A.A.V.V. Salvat Editores, S.A. 1989.
- "El arte del siglo XX, 1945-1990" A.A.V.V. Salvat Editores, S.A. 1990.
- "Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica. Volumen I. Los Retratos." Estephan F. Schröder. Museo del Prado, Madrid, 1993.
- "Giacometti" A.A.V.V. Catálogo de la exposición en el Centro Cultural Caixa Catalunya. La Pedrera, Barcelona, mayo de 2000. Fundación Caixa Catalunya y Fondation Maeght.
- "Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España 1900-1936". Josefina Alix y Teresa Camps Miró. Catálogo de la exposición en Madrid, 2001-2002. Fundación Cultural Mapfre Vida.
- "Auguste Rodin. Esculturas y dibujos". Gilles Néret. Editorial Taschen 1997.
- "Alexander Calder 1898-1976" Jacob Baal-Teshuva. Editorial Taschen.
- "Miguel Moreno" Catálogo de la exposición en el castillo de San José de Valderas. Ayuntamiento de Alcorcón, Concejalía de Cultura, 1998.
- "Plácido Fleitas. Naturaleza y Escultura" Catálogo de las exposiciones en el CAAM y en la Granja. Josefina Alix. Editado por el Centro Atlántico de Arte Moderno, 2000.
- "Tony Gallardo. Antológica" A.A.V.V. Catálogo de la exposición, editado por el Centro Atlántico de Arte Moderno, 1998.
- "Juan Bordes" Biblioteca de Artistas Canarios. Lázaro Santana. Editado por el Gobierno de Canarias, Consejería de Educación Cultura y Deportes. 1992.
- "Manuel Bethencourt" Biblioteca de Artistas Canarios. M^a Candelaria Hernández. Editado por el Gobierno de Canarias, Consejería de Educación Cultura y Deportes. 1994.
- "Chillida 1948-1998" A.A.V.V. Catálogo de la exposición en el Centro de Arte Reina Sofía 12/1998-03/1999. Museo Nacional Reina Sofía/Aldeasa, Madrid, 1998.
- "Diccionario de temas y símbolos artísticos" James Hall. Alianza editorial, Madrid, 1987.