

ALBERTO BAÑUELOS

la liturgia de las piedras



ALBERTO BAÑUELOS



GENERALITAT
VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA I ESPORT

IVAM



Institut
Valencià
d'Art
Modern



Junta de
Castilla y León



ALBERTO BAÑUELOS
la liturgia de las piedras

EXPOSICIÓN

Comisario: Rafael Sierra

Coordinación: Irene Bonilla



CONSEJO RECTOR DEL IVAM

Presidente de Honor
Francisco Camps Ortíz
Molt Honorable President de la
Generalitat

Presidenta
Trinidad Miró Mira
Consellera de Cultura y Deporte de la
Generalitat

Vicepresidenta
Consuelo Císcar Casabán
Directora Gerente del IVAM

Secretario
Carlos Alberto Precioso Estiguín

Vocales
Ricardo Bellveser
Francisco Calvo Serraller
Felipe Garín Llombart
Ángel Kalenberg
Tomàs Llorens Serra
Luis Lobón Martín
José M^a Lozano Velasco
Rafael Jorge Miró Pascual
Paz Olmos Peris

Directores honorarios
Tomàs Llorens Serra
Carmen Alborch Bataller
J. F. Yvars
Juan Manuel Bonet
Kosme de Barañano

PATROCINADORES DEL IVAM

Patrocinador principal
Bancaja

Patrocinadores
Guillermo Caballero de Luján
La Imprenta Comunicación Gráfica S.L.
Telefónica
Instituto Valenciano de Finanzas IVF
Blanco y Negro Profesional S.L.
Ediciones Cybermonde S.L.
Grupo Fomento Urbano
Pamesa Cerámica, S.L.
Medi Valencia, S.L. - Casas de San José, S.L.
Ausbank Empresas
Keraben, S.A.
Iniciativas Inmobiliarias Ferrobús, S.A.
LaGráfica, integral de servicios gráficos, S.L.

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Dirección
Consuelo Císcar Casabán

Área Técnico-Artística
Raquel Gutiérrez

Comunicación y Desarrollo
Encarna Jiménez

Gestión Interna
Joan Bria

Económico-Administrativo
Juan Carlos Lledó

Publicaciones
Francisca Aleixandre

Acción Exterior
Raquel Gutiérrez

Jefe de Gabinete
Alessio Paoletti

Montaje Exterior
Jorge García

Registro
Cristina Mulinas

Restauración
Maite Martínez

Conservación
Marta Arroyo
Irene Bonilla
Maita Cañamás
J. Ramon Escrivà
M^a Jesús Folch
Teresa Millet
Josep Vicent Monzó
Josep Salvador

Departamento de Publicaciones
Manuel Granell

Biblioteca
M^a Victoria Goberna

Fotografía
Juan García Rosell

Montaje
Yolanda Montañés



Juan Vicente Herrera Campo
Presidente de la Junta de Castilla y León

María José Salgueiro Cortiñas
Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León

Alberto Gutiérrez Alberca
Viceconsejero de Cultura de la Junta de Castilla y León

José Rodríguez Sanz Pastor
Secretario General de la Consejería de Cultura y Turismo

Luisa Herrero Cabrejas
Directora General de Promoción e Instituciones Culturales

CATÁLOGO

Producción: IVAM Institut Valencià d'Art Modern,
Valencia 2009

Diseño: Manuel Granell

Coordinación técnica: Vicky Menor

Traducciones: Tomàs Belaire, Josep Miquel
Casanova, Karel Clapshaw

Fotografías: Juan García Rosell

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern,
Valencia 2009

© de los textos sus autores

Realización: Gráficas Vernetta, S.A.

ISBN: 978-84-482-5314-1
DL: V-3432-2009

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

ALBERTO BAÑUELOS

TRINIDAD MIRÓ MIRA

7

EL ARTE DE LA METAMORFOSIS

M^a JOSÉ SALGUEIRO CORTIÑAS

9

TRANSFORMACIÓN DE LA MATERIA

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN

11

LA ETERNA LITURGIA DE LAS PIEDRAS

RAFAEL SIERRA

15

ALBERTO BAÑUELOS. PIEDRA SOBRE PIEDRA

FRANCISCO J. R. CHAPARRO

25

LA PIEDRA SABE (SALMODIA ANTE LAS ESCULTURAS DE BAÑUELOS)

CARLOS MARZAL

37

DESAFÍO AL TIEMPO

ARTURO ARNALTE

45

CATÁLOGO

55

BIOGRAFÍA

EMMA RODRÍGUEZ

115

TRADUCCIONES

121



Detalle de herramientas

ALBERTO BAÑUELOS

TRINIDAD MIRÓ MIRA
Consellera de Cultura y Deporte de la Generalitat

Dentro del panorama de la escultura española contemporánea, Alberto Bañuelos destaca por su trabajo con materiales tan clásicos como la piedra o el mármol. No en vano, el escultor burgalés inició el aprendizaje del oficio de escultor en las canteras de Carrara a finales de la década de los setenta.

Gracias al patrocinio de la Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, el IVAM Institut Valencià d'Art Modern presenta una muestra de más de treinta esculturas en piedra o mármol realizadas por Alberto Bañuelos en la última década. La exposición también incluye

todas las maquetas que ha realizado el artista como paso previo a la ejecución de las piezas escultóricas y con ellas se puede apreciar la evolución del proceso creativo desde los primeros esbozos hasta la obra acabada.

El espíritu retrospectivo de la exposición, centrado en el período de plena madurez de Alberto Bañuelos, permite conocer en profundidad la obra de un artista cuyas indagaciones sobre el lenguaje escultórico son una importante aportación a la escultura actual de nuestro país.



Maqueta de Homenaje a Robert Smithson, 2009

EL ARTE DE LA METAMORFOSIS

M^a JOSÉ SALGUEIRO CORTIÑAS
Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León

La exposición *Alberto Bañuelos. La liturgia de las piedras*, que organizan conjuntamente el IVAM Institut Valencià d'Art Modern y la Junta de Castilla y León, presenta, de forma novedosa, la obra que el escultor burgalés ha realizado durante las últimas décadas.

Bañuelos ha esculpido, con paciencia y sabiduría, el mármol de Carrara, el granito de Zimbabue, la piedra de Calatorao.... Desde las pirámides de Egipto a la *Spiral Jetty*, trazada por Robert Smithson en 1970 a orillas del Gran Lago Salado en Utah, las piedras han vertebrado la historia del arte. La obra de Alberto Bañuelos no es sino un eslabón más en esta apasionante aventura. La piedra no es una obra de arte mientras está en los márgenes de una carretera secundaria, en el cauce de un río seco, en el árido desierto o en las históricas canteras. Allí casi nunca cumple una función simbólica. Allí casi todo el mundo las ignora. Sin embargo, cuando Bañuelos las recoge, las adopta, y las deconstruye en su estudio es cuando las piedras empiezan a tener alma y se convierten en una auténtica obra de arte. Antes

de que empiece a manipular una piedra, el artista la clona en escayola. El mágico proceso comienza con una maqueta.

La presente exposición, que tras ser inaugurada en Valencia viajará a Valladolid, reconstruye todo el proceso creativo del artista y muestra, además de sus mejores esculturas, las maquetas que ha realizado a lo largo de los últimos 25 años. Un fructífero recorrido por la carrera de un escultor que, piedra a piedra, ha construido un universo repleto de formas y matices. Después de haber realizado más de 600 esculturas, la obra de Alberto Bañuelos llega a un museo, el Institut Valencià d'Art Modern, donde la escultura, con Julio González a la cabeza, es uno de los pilares fundamentales de la institución.

Para la Consejería de Cultura y Turismo, que desarrolla un importante programa expositivo para dar a conocer a los artistas castellanos y leoneses dentro y fuera de nuestro territorio, supone una gran satisfacción poder contribuir a seguir difundiendo el trabajo de Alberto Bañuelos.

Alberto Bañuelos trabajando en su estudio de Madrid



TRANSFORMACIÓN DE LA MATERIA

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN
Directora del IVAM

“La piedra es la criatura
perfecta

igual a sí misma
vigilante de sus fronteras

exactamente repleta
de pétreo sentido

[...]

su ardor y frío
son justos y están llenos de dignidad”

ZBIGNIEW HERBERT, “La piedra”

Las esculturas pétreas de Bañuelos se conservan en una atmósfera enigmática, abrigadas por una enérgica identidad que les condiciona en su forma de presentarse ante el espectador. Cuando las observamos detenidamente sabemos que lo hacemos para intentar descifrar los secretos que ocultan en su interior. Podemos imaginar, incluso, que nos acercamos al origen de la vida, a la naturaleza más primigenia, a los principios del arte, al monumental misticismo de los megalitos, a los símbolos que acompañaron al hombre prehistórico... Sin embargo, y aquí la grandeza velada del misterio al que se aferran, simultáneamente desprenden señales que nos muestran los signos de la contemporaneidad y las formas abstractas que en ella conviven.

Las formas de Bañuelos, lejos de separarse de la realidad y de la historia, ofrecen desde un nuevo ángulo una traducción nueva, más sintética, del mundo visible. Son una abstracción que ha sido extraída de la realidad, y llevada, a través de un proceso intelectual y técnico, a otro medio (el artístico), para representar una imagen o una idea del mundo interior del artista o al menos su proyección, declarados a través de un tratamiento personalizado y original de sus valores expresivos.

De lo figurativo a la abstracción para llegar a la deconstrucción. Estos serían los pasos que viene dando el escultor en su extenso y reconocido proceso creativo. Como la Piedra Rosetta, considerada una joya en la historia del lenguaje y la transcripción, sus piezas contienen textos, en este caso ocultos, que desean ser desvelados, descifrados por el espectador. Bañuelos tiene interés en esculpir siempre que tenga algo que decir, algo que decantar al mundo. Su escultura funciona como correa de transmisión entre sus pensamientos y la emisión de

los mismos. Es el lenguaje que mejor maneja para comunicarse con la sociedad en la que habita.

Bañuelos insiste en rescatar de lo más profundo del ser la pureza y la fuerza de la naturaleza a través de uno de sus elementos más contundentes y utilizados por todas las civilizaciones precedentes: la piedra. Recordemos que las primeras representaciones artísticas que encontramos hacen alusión a figuras místicas. Desde las estatuillas paleolíticas hasta las máscaras de los pueblos primitivos actuales, el carácter mágico y simbólico se encuentran en los orígenes de la escultura de piedra.

Una materia inerte rígida e inflexible, como es el caso que nos ocupa, establece una relación intensa con el artista dado que éste tiene que manipularla artesanalmente con delicadeza, pero también con hábil firmeza, con trágica violencia en ocasiones. En cualquier otra forma creativa se precisa habitualmente de la técnica o de utensilios que acompañan al artista en su proceso. Pero en este caso existe una experiencia inmediata, casi carnal, entre el autor y la materia sin intermediarios, tan sólo un cincel, que permite un mayor acercamiento a la realidad artística. Esta estrecha relación permite el diálogo entre ambos, un conocimiento exhaustivo de los comportamientos, de las necesidades, de los gustos... En definitiva, entre amor/odio, golpes/caricias, cumplidos/quejas... se asienta una amistad bilateral que deriva en obras de arte emotivas que nos cuentan historias en silencio. Acudo de nuevo al poema con el que doy inicio a este artículo para ver como desde la poesía se anuncia este contraste de reacciones cuando Herbert, refiriéndose a la piedra, deja por escrito:



Detalle del almacén de piedra del escultor

“Siento su duro reproche / cuando la apreso en mi mano / y su noble cuerpo / absorbe el falso calor”.

De esta manera, vemos como la transformación de la materia natural abrupta, bien sea granito, mármol, alabastro o basalto, vive en el imaginario del artista del mismo modo que vive en el universo de la poesía cuando la transformación que realiza el poeta convierte palabras autónomas en versos complejos. De ese modo, la materia prima deja de tener un significado caótico para entrar en una significación nueva, poética, pura, como la propia naturaleza. La naturaleza es una de las vertientes que los poetas han explotado con gran suerte y rumbos confrontados; la frescura, el cobijo, la desolación, son sinónimos de la tierra, la arena, la madera, el agua, el viento, lo vemos en Lorca con su poesía de arena y en Cernuda con su poesía del agua para convertirse en aliados, símbolos y esencias.

La naturaleza entrega sus virtudes para que el poeta se detenga y reflexione e interprete esos escenarios a partir de su imaginación. Los sentidos se despiertan con las cambiantes formas y texturas, con los elementos transitorios y la metamorfosis ontológica esencial que discurre entre agua, aire y tierra. Así, los materiales de la naturaleza se valorarán como símbolo, como inspiración, como elemento creativo, provocador; una vez han pasado por la magia del artista.

La imagen de sus figuras abstractas, de contornos sinuosos e incitantes hendiduras en su piel rocosa, me conducen hacia algunas líneas que Gustavo Adolfo Bécquer dejase escritas en su relato “La mujer de piedra”, y que dicen: “La hermosa mujer de piedra que contemplaba extasiado tenía asimismo una sonrisa suya que le daba tal carácter y expresión que enamorarse de aquel gesto especial era enamorarse

de aquella escultura, pues no sería posible hallar otra perfectamente semejante”.

Bañuelos, a partir de su larga trayectoria refugiada en una obra silente y monumentos al aire libre, ha decidido avanzar por caminos artísticos nuevos con acciones novedosas a través de un análisis reconstructivo de los conceptos implicados hasta conseguir nuevos y excepcionales mensajes.

Generar propuestas creativas provoca reflexionar permanentemente, trabajar con el conocimiento histórico para, una vez desnudado de toda retórica, significación y representación, formalizar una propuesta diferencial e inusual. En este terreno se encuentra actualmente Bañuelos una etapa de deconstrucción en las creaciones artísticas que se pueden entender como una reconstrucción de las ideas, una reformulación de lo conocido utilizando nuevas inquietudes que le abordan.

Siguiendo su mapa personal, emotivo y creativo, nos encontramos con una relectura de la naturaleza que visualizamos a través de figuras pétreas que quieren demostrar que no son tal, que son otra cosa porque quieren huir de su propia identidad. Esta propuesta es propia de esa síntesis entre los conceptos que conocemos e interpretamos desde su valor convencional y su reinterpretación a partir de las originales referencias y connotaciones que se le asocian.

Con la delicadeza que un artesano trata a los productos de la naturaleza. Como una vuelta al edén, al origen de la inocencia del ser: Descendiendo a esos niveles y teniendo en cuenta este sentir origina-



Detalle de las últimas piezas que el escultor ha deconstruido



rio de las cosas, Bañuelos nos brinda una visión transformada de la realidad conducidos por la mano de la imaginación.

Construye, destruye, reconstruye ideas y formas de manera entrópica, teniendo la genial facultad de paralizar el proceso creativo en el momento justo y de mayor orden estético para cautivarnos con obras como las que integran esta exposición, en la que apreciamos la motivación básica de un artesano, de un virtuoso pulidor de ideas que desea lograr un trabajo bien hecho por la simple satisfacción de conseguirlo y que éste tenga un valor en sí mismo.

Esta concepción tiene mucho de humanista y de hombre que se siente cómodo en la meditación, en la reflexión sosegada. "La belleza o la mística pueden viajar al interior del alma humana", traigo a colación esta frase, que apuntaba mi querido artista Cristino de Vera, ya que bien podría servirnos para reforzar y apuntalar el sublime itinerario artístico de Bañuelos.

Ese recio itinerario escultórico viene acompañado de una investigación metafísica que recurre lo más profundo de los instintos del artista para encontrar respuestas que ayuden al espectador a reconocerse en sus pensamientos más recónditos y encuentre herramientas básicas para enfrentarse a la vida de manera sencilla, sincera y comprometida.



La pieza **Cabeza** en proceso de ejecución



Opus CCCXX. Ausencia, 1997. Cementerio de Burgos

LA ETERNA LITURGIA DE LAS PIEDRAS

RAFAEL SIERRA

Aunque las separen cinco mil quinientos años de los pastores seminómadas que apacentaban sus rebaños, cultivaban el trigo y adoraban a sus dioses en las llanuras de Salisbury, en la Inglaterra meridional, la liturgia que celebra la obra de Alberto Bañuelos es la misma que la de aquellos remotísimos antepasados de los ingleses que levantaron las grandes piedras de Stonehenge. Es idéntica también a la de quienes levantaron Avebury, el otro gran crónlech inglés, en el principio de los días, y a la de cuantos, ya en Escocia, se postraron ante sus muertos o sus dioses en Callanish. Porque, en verdad, fueron muchas las generaciones de muertos y dioses paganos que allí se adoraron y lloraron.

En efecto, en las piezas de Bañuelos, que ahora se dispone a celebrar su cuarto de siglo de exposiciones, hay ecos de todos los megalitos y monolitos –entre grandes piedras más o menos labradas anda el juego– que se erigieron en el Neolítico y en la Edad del Bronce, cuando el mundo aún era joven. Los menhires, dólmenes y túmulos de Carnac, a los que rindieron culto los druidas del noroeste francés; Los Millares almeriense; los megalitos propiamente dichos de Polinesia, Micronesia y Melanesia... Todas ellas, todas las grandes y míticas piedras del pasado –¿es que acaso hay algún megalito, alguna gran piedra que no entrañe alguna fábula?– gravitan en la propuesta de Bañuelos. Porque todas las piedras que ha erigido el hombre desde que tenemos noticia de los primeros monumentos de este tipo obedecen a unos mismos ofrecimientos, a unos mismos servicios.

A la postre, esos afanes, que ya eran la causa de que nuestros ancestros levantaran sus grandes piedras, no eran otros que homenajear a sus dioses, a sus difuntos o incluso –según nos cuenta la moderna

“astroarqueología”, como la llaman los amantes de los megalitos en espera de que se admita el neologismo acuñado por ellos mismos– la realización de cualquier tipo de actos en la tierra para reclamar la atención del cielo. “Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos”, escribe Gabriel Celaya en “La poesía es un arma cargada de futuro”, uno de sus poemas más recordados.

Entre la Tierra y el Cielo fue el lema bajo el que Bañuelos reunió una exposición itinerante con la que recorrió México entre los años 2006 y 2008. ¿Acaso sus *Lunas, Torsos y Estelas*, entre otras de las piezas allí reunidas, no parecían escrutar el cielo como los radares y los telescopios lo hacen desde las bases de seguimiento de vuelos espaciales? O mejor aún, como escrutan esa inmensidad azul a la que llamamos “cielo”, esa primera visión del infinito universo que se extiende sobre nosotros, los seiscientos moáis distribuidos irregularmente por el Parque Nacional de Rapa-Nui. Dicho de otra manera, los seiscientos ídolos de roca volcánica que han hecho célebre a la isla de Pascua. ¿Qué observarán, que se nos escapa a los simples mortales, estas figuras gigantescas compuestas por cabeza y tronco de hasta 12 metros de altura, a menudo levantadas sobre bóvedas, también de piedra volcánica, cuyo origen y significado se desconocen?

Mucho más recientes que las inquietantes avenidas megalíticas de Carnac –se cree que los ídolos de Rapa-Nui datan de la edad media europea– vienen a demostrar que el hombre no sólo ha rendido culto a los cielos por medio de la piedra desde que alzó la vista hacia ellos por primera vez, sino que desde entonces ha venido haciéndolo con regularidad. Porque si hay una cosa indudable, pese a lo borrosa que es esa línea que separa la realidad del misterio que se cierne



Stonehenge, monumento megalítico, ca 2000 aC
© 2007. DeAgostini Picture Library/Scala, Florence

sobre todo lo que concierne a estas piedras inmensas y toscamente labradas, es que los megalitos se cuentan entre las primeras manifestaciones artísticas y culturales de nuestros más remotos ancestros. Los de Europa Occidental se fechan en la prehistoria y pertenecen al Neolítico y a la Edad del Bronce. Los de la India datan de los primeros siglos de la era cristiana.

Aún hoy, más allá de la actividad artística y de sus cenáculos, que precisamente tiene en Bañuelos a uno de los grandes litófilos —si se permite la expresión—, se siguen erigiendo megalitos en zonas de Indonesia y en Assam (India). Portugal y las islas del Mediterráneo occidental; Escandinavia; el norte de África; Crimea, el Cáucaso y Oriente Próximo; las tierras altas de Irán; Japón y Birmania; la meseta del Decán, también en la India; y muchas otras islas del Pacífico Sur; además de la de Pascua, sólo son algunos de los lugares en donde el viajero puede encontrarse con megalitos y monolitos contemporáneos y de la noche de los tiempos.

Si se recuerda ese impresionante monolito que abre *2001: A Space Odyssey* (2001: Una odisea en el espacio), esa fascinante película que Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke brindaron a la posteridad en 1968, bien puede decirse que el monolito —y el megalito, por supuesto— es a la comunicación entre el cielo y la tierra lo que fueran los transatlánticos a las comunicaciones intercontinentales antes de la democratización de los aviones.

Los cielos mismos, el universo, el espacio donde millones de años después tendrá lugar la odisea, dejan caer entre esos homínidos, ancestros de nuestros ancestros, un extraño y cautivador monolito frente al que se humillan como lo hacen los fieles de los dioses paganos.

Ese mismo monolito asombrará a los modernos cosmonautas —modernos al menos para el ya remoto año 68— al cabo de las épocas y los siglos como nos asombran ahora a nosotros esas *Quillas* de Bañuelos que emergen, pulimentadas hasta la sensualidad, entre los basaltos dejados en bruto.

Y si los cielos de *2001: A Space Odyssey* se comunicaron con la Tierra o sus hijos mediante monolitos, los hombres, en justa correspondencia, respondieron a las alturas por medio de megalitos. La cornisa natural que sirve de asiento en la *Silla del Diablo*, en Avebury, hasta el año 1900 fue ocupada por las muchachas de Marlborough, localidad cercana. Todos los años, el primero de mayo, las jóvenes casaderas se acomodaban en ella y formulaban sus deseos a la espera de que los cielos se los concedieran. Más aún, la *Silla del Diablo* es uno de los pocos megalitos que se conservan en Avebury porque en el siglo XVII este crónlech fue objeto de las iras de los puritanos.

Aquellos bárbaros de la fe y el dogmatismo eran conscientes del poder esotérico de las piedras y sabían que aquellos idólatras, a los que abominaban, se comunicaban en Avebury con los cielos impíos, a los que pedían fertilidad para sus mujeres, sus hijas y sus campos. De modo que los puritanos que entraron en Avebury destruyeron enloquecidos cuanto pudieron. Su labor fue más devastadora que el paso del tiempo. Pero las piedras siguen ejerciendo todavía un poderoso magnetismo sobre cuantos quieren comunicarse con las alturas. De hecho son el material por excelencia —y el más frecuente— para la construcción de los altares.

A tenor de la altura cada vez mayor de sus piezas, bien podría decirse que Bañuelos es uno de los que pretenden comunicarse, por



medio de sus piedras, tanto con las alturas como con sus espectadores en tierra. Finalizada su etapa de aprendizaje, deudora, a decir de José Marín, de la obra de Henry Moore “en su afán de explorar los materiales con la intención de que las figuras adquieran una acusada fluidez en las formas”, ya se registra en la *Quilla nº 13* (1987-89) –que coincide con lo que este crítico ha venido a definir como la etapa de “la primera impronta personal sobre su obra”– una tendencia a elevarse que constituirá una constante hasta su última obra, en la que las piedras adoran el cielo con la misma inclinación que nos muestran los ídolos de Rapa-Nui.

Y si consideramos que Irlanda es uno de los países del mundo más dados a la mitología, qué decir de Newgrange, todo un tesoro de símbolos prehistóricos, la más suntuosa de las tumbas del valle del Boyne. Sólo dos piedras del centenar de que integran su techo abovedado se han roto tras el paso de cinco milenios. Nos asombra el prodigio capaz de haberlas mantenido unidas desde el 3250 aC sin necesidad de la más simple argamasa. Pero, si cabe, aún son más sorprendentes las tallas de esas rocas. Varias espirales cubren la piedra de entrada y, de entre las verticales, sobrepasan la docena las que se presentan concienzudamente labradas. De ahí que no podamos llamarlas megalitos... En fin, la gran mayoría de las noventa y siete que rodean el montículo que cubre la tumba muestran tallas en forma de cheurones, losanges y demás figuras simbólicas. Pero si hay una que destaca de entre esas 97 es la catalogada como “K52”. Situada justo enfrente de la entrada, sus símbolos han sido interpretados como registros de observaciones astronómicas y cosmológicas. Apuntes del cielo. Frente a la K52, la gran piedra de la entrada –3,2 metros de longitud y 1,6 de

altura– presenta unas espirales magníficamente talladas en las que se ha querido ver una representación del último viaje, ese que ha de llevarnos a todos al reino de los muertos.

Aunque quizá sea más curioso que la abertura que deja sobre la puerta sólo permita pasar la luz después de amanecer los días inmediatamente anteriores y posteriores al solsticio de invierno. ¿No es acaso la eclíptica del Sol la que impone los solsticios? ¿No es acaso el Sol, para los simples mortales, el astro rey, el rey del cielo? ¿Siempre los difuntos, los difuntos y los cielos tras esas piedras que se remontan a la noche de los tiempos!

Ya en épocas más recientes, esa misma voluntad de comunicarse con las alturas valiéndose de las piedras podría registrarse en los innumerables monolitos levantados para honrar la memoria de quienes ganaron las batallas, y también la de quien las perdió, porque dejó su vida en ellas: el soldado desconocido. Rara es la llama eterna que no arde junto a un monolito. Ni que decir tiene que un *litófilo* del calibre de Bañuelos cuenta en su haber con cierta obra de carácter funerario entre la que hay que destacar un basalto de 110 x 75 x 50 centímetros, instalado en el cementerio de Hoyo de Manzanares (Madrid), y un granito de 200 x 150 x 160 centímetros, que rinde un último tributo a quienes guarda el cementerio de Burgos.

Bien es cierto que hay piezas tan exquisitamente pulidas como los *Torsos* y las *Lunas*, que jalonan la trayectoria de este escultor. Pero muchos de esos *Torsos* y esas *Lunas*, al igual que sus *Quillas*, surgen de una piedra apenas desbastada o la horadan. Sin embargo, tal vez sea más significativo que el abombamiento de la *Maternidad nº 3* (1990) brote de una de esas piedras sin pulimentar. Y es que a lo largo de



ROBERT SMITHSON
Spiral Jetty, abril 1970. Great Salt Lake, Utah.
 Roca negra, sal cristalizada, tierra, agua rojiza
 (algas), 91,5 × 457 × 45.720 cm
 DIA Center for the Arts, Nueva York
 Foto: Gianfranco Gorgoni
 Cortesía James Cohan Gallery, Nueva York
 © Estate of Robert Smithson/Licensed by VAGA,
 Nueva York

esos veinticinco años de actividad artística que ahora celebra, tras sus inicios trabajando con otros materiales más dados a las formas fluidas, Bañuelos ha ido tendiendo inexorablemente hacia la piedra. Sus piedras, además, exhiben con orgullo sus abruptas formas, que evocan deliberadamente las producidas por el metamorfismo. La naturaleza imita al arte o el arte imita a la naturaleza. ¿Cuál es la afirmación exacta?, cabría preguntarse. Fuera cual fuese la respuesta, es lícito que esa tendencia hacia la piedra de Bañuelos evoque las impresionantes fotografías de piedras realizadas por Paul Strand en su camino a la “nueva objetividad”. Como también es válido evocar, en esa exaltación de la piedra sin desbastar, a aquel León Felipe que reivindica las piedras que no sirven para formar parte de una lonja, ni de una iglesia, ni de un camino.

Su obsesión por la piedra —alabastro, basalto, granito de Zimbabue, mármoles yugoslavos y de Carrara, piedras de Calatorao—, que transporta, fragmenta y moldea sin ayuda de nadie, también acerca a Bañuelos a esos artistas de la noche de los tiempos. Es más, su tendencia a la piedra lo ha abocado inexorablemente al tallado, que es una técnica ardua, como poco, frente a la de ir agregando elementos a la pieza o a la de moldear en materia blanda, endurecida luego mediante el procedimiento que sea menester. Aunque el propio artista resta importancia a este desafío, pues es el trabajo lo que le procura sosiego, y en cierta ocasión, durante un curso que dio, aseguró a sus asistentes que todo aquel que supiera trabajar la escayola también sabía trabajar la piedra.

Decía Eduardo Chillida que el artista —el ser humano en general— ha de estar enraizado en su tierra. Pero que esas raíces no han de ser

óbice para ser permeable a las culturas más remotas. En el caso de Bañuelos, dicho espíritu es aplicable tanto al espacio como al tiempo. En efecto, la contemporaneidad de este artista burgalés es tanta que su afán por la piedra, después de haberse dado a conocer con esas formas fluidas de la serie *Juegos* (1983-84), sintetiza de forma meridiana esa peripecia que, en los últimos años, nos ha llevado a todos de una ya lejana fascinación por la tecnología a la actual comunión con la naturaleza. Pero, a la vez, este escultor es tan eterno que sintoniza plenamente con los asuntos de Stonehenge y Avebury.

En lo que al casticismo y a la universalidad se refiere, el mismo Bañuelos se ha preguntado en alguna ocasión si su búsqueda de la perfección de las formas es una inquietud estética o una categoría moral. Esto puede entenderse como casticismo porque acerca a un burgalés como él al ascetismo de los místicos castellanos, situándolo casi en la estela del *Camino de perfección* de Teresa de Ávila.

Pero el artista también es universal porque se registran en su obra, especialmente en sus *Paisajes*, concomitancias con creadores tan lejanos al ascetismo castellano como ciertos artistas anglosajones. A este respecto, hay que llamar la atención sobre *Spiral Jetty* (Malecón espiral), realizado en 1970 en el Gran Lago Salado de Utah por el escultor estadounidense Robert Smithson. No en vano Smithson fue uno de los principales impulsores del earthwork o land art, que deliberadamente recuerda los túmulos de enterramientos prehistóricos. Pero su serpenteante estructura de roca y escombros, de 4,5 metros de anchura, cubierta por sal cristalizada procedente del lago, también recuerda esos inmensos dibujos de animales del desierto de Nazca (Perú), antaño considerados como caprichosos observatorios del cielo.

Homenaje a Smithson, 2009
Alabastro

ROBERT SMITHSON
Spiral Jetty, abril 1970
Fotogramas de la película de vídeo
IVAM Institut Valencià d'Art Modern





Más cercano en el tiempo, pero también heredero de esos túmulos de enterramientos prehistóricos, es *Madrid Circle* (El círculo de Madrid). El británico Richard Long, su autor; como buen descendiente de los creadores de Stonehenge y Avebury, también parece lanzar algún mensaje en él a los cielos y se antoja en sintonía con Bañuelos. Creador polifacético donde los haya, el Long pintor y fotógrafo es igualmente notable; siempre ha mostrado un especial interés por comunicarse mediante las piedras que conforman sus cautivadores paisajes.

Esa constante oscilación entre los muertos y las alturas, común a esta clase de creaciones, lleva a concluir que los túmulos antiguos, además de sepulturas, eran una puerta a un mundo elevado, a ese reino afortunado que, según todas las creencias, les es dado a cuantos en vida se hicieron merecedores de él. Un paraíso que es imaginado en las alturas por el mismo procedimiento que los infiernos son imaginados en las profundidades telúricas. No hace falta ser un experto en la interpretación de los símbolos para comprender el significado de unas piedras que despegan –o pretenden hacerlo– de la tumba para elevarse a los cielos.

El ámbito natural de la escultura, el “arte de la ocupación del espacio”, es el espacio público. Una de las piezas más conocidas de Bañuelos es *A ferida* (La herida) –una herida que se abre entre dos piedras–, emplazada en Muxía (La Coruña), en la zona cero de la catástrofe del *Prestige*, para recordar a las generaciones venideras la tragedia allí vivida. Entre los jardines de Changchún (China), donde puede admirarse una *Luna en cuarto menguante*, un mármol blanco –chino naturalmente– de 2,15 x 2 x 1,25 metros, y los jardines de Ashdod (Israel), donde se exhibe una *Luna nueva* en mármol rumano de 3 x 1,5 x 1,1 metros,

ya van siendo numerosos los parques donde este escultor está presente. Zaragoza, León, Fuerteventura, son algunas de las ciudades donde se encuentran.

En el caso de los jardines de Trois-Rivières, en Quebec, lo que se muestra es una puerta, también con vocación de piedra. Piedra angular de una experiencia tan cautivadora como la propuesta detrás de la puerta de Newgrange. Porque las puertas de Bañuelos, que irrumpen en medio de algo tan cotidiano como el paisaje urbano, conducen a mundos tan sugerentes y cautivadores como ese al que nos venimos refiriendo, que oscila entre los cielos y los difuntos.

Los megalitos, a la postre, son el anhelo –o el preámbulo– de la ascensión a las alturas tras la experiencia terrena. Esa resurrección, que, de una u otra manera, contemplan todos los credos, también es, a su modo, una de esas deconstrucciones –a la manera del filósofo francés Jacques Derrida– que tanto han interesado a Bañuelos en algunos momentos de esos cinco lustros de actividad artística que ahora cumple.

Puede decirse que la deconstrucción ya era el fin último del crónlech, realizados para la vuelta a la vida –a la vida en los cielos– de los que ya dormían el sueño eterno en sus profundidades. No hay duda, las concomitancias entre la deconstrucción –que obedece a un deseo posterior de volver a reconstruir en base a lo que el propio Bañuelos llama “el alma de la piedra”– y esa resurrección –vuelta a la vida de los difuntos para su ascenso los cielos, tras la deconstrucción de la existencia que es la muerte– son indiscutibles. La nada es la deconstrucción del ser; eso es innegable. El artista habla de “volcar una fresca y nueva mirada, de rehacer una y otra vez la vida [...] De desman-

telarla para buscar otras formas de expresión, con el fin de que, siendo la misma, surja siempre nueva”.

Si la rosa es sin porqué, el arte puede entenderse como una pregunta sin respuesta. Pero, muy probablemente, el motivo de las hendiduras practicadas en los mármoles de la serie *Silente*, llevada a cabo entre 2002 y 2004, sea el mismo que el de las tallas de algunas rocas de Newgrange y otros lugares míticos. Bañuelos no ha jugado sólo con el concepto del misticismo de la luna, como dan fe las piezas emplazadas en los jardines aludidos; juega con el misticismo de todo el cielo.

Dado lo indefectible de nuestro último destino –volver a la nada–, toda creación artística y literaria obedece a un deseo más o menos disimulado por parte de su autor: perdurar en el ser mediante la obra cuando ese destino último le alcance. A este respecto, la piedra, dada su solidez, su aparente indestructibilidad, es el material idóneo para que lo expresado con ella perdure hasta el final de los tiempos.

Pasarán los siglos, las épocas, los milenios... Todos nosotros ya nos habremos ido, no quedará ni rastro del papel que consigna este texto y, si todo sucede como cabe esperar, las *Quillas* de Bañuelos seguirán alzándose hacia el cielo como mudos testigos de su creador. Serán la prueba irrefutable del empeño de un artista tan irrevocablemente decidido a serlo que, pese a su aparentemente tardía vocación –expuso por primera vez a los treinta y cinco años–, sintió tan poderosamente la llamada de las formas que le agujijoneaban en su subconsciente que renunció a moldearlas en materias blandas al igual que desdeñó la existencia, a buen seguro más plácida, que le hubiera procurado el ejercicio profesional de su doble licenciatura en ciencias políticas y en sociología.

Habida cuenta de su tendencia hacia la piedra no podría haber sido de ninguna otra manera, es cierto. Pero a buen seguro que en el origen de esa querencia por la piedra obró el hecho de que la piedra nos vincula, como ninguna otra cosa, a esa idea del universo en el que espacio y tiempo resultan ser dos formas de la misma celada. De hecho, de las múltiples interpretaciones que presentaba en monolito de Kubrick, la única que no dejaba lugar a dudas era la de su permanencia en el tiempo y en el espacio.

Sabido es que Bañuelos no fue en poses de la tercera dimensión obedeciendo a un anhelo de expresión mayor que el posibilitado por la pintura, como suele ser frecuente entre los pintores que un día, inmersos en una obra determinada, descubren que ésta se les *escapa* del soporte y del formato en que la concibieron. “Lo que abunda resulta vano cuando con menos alcanza”, gusta decir el propio Bañuelos citando a Isaac Newton.

Cabría apuntar igualmente que esa austeridad, esa pureza de las formas –“voy abstrayendo una y otra vez, hasta llegar a expresar la idea de la manera más simple que alcanzo”–, le lleva al limbo de un jansenismo semejante al de Robert Bresson, que también fue pintor antes de realizar algunas de las películas más sobrias y bellas que se recuerdan. Pero acaso sea más chocante apuntar que esa austeridad y esa pureza de las formas –expresada de forma meridiana en la immaculada blancura del mármol yugoslavo– es una búsqueda deliberada del misterio. La sobriedad de las líneas puede llegar a ser mucho más sugerente que las formas recargadas, concretadas única y exclusivamente a lo que está expreso en ellas. “Gané el uso de razón. / Perdí el uso del misterio. / Desde entonces,

la evidencia, / siempre rara, me da miedo”, escribe también Gabriel Celaya.

Hay otras piezas de este artista burgalés que, en efecto, distan de las *Quillas*, las *Puertas*, las *Lunas* y el resto de las series concebidas para la comunicación con las alturas. Ahora bien, sólo distan de ellas en lo que a la comunicación con las alturas se refiere. No así en lo que al carácter totémico que esas piedras concebidas para clamar al cielo también conllevan.

En efecto, cuantas piedras ha venido elevando el hombre hacia las alturas desde la noche de los tiempos han sido a su vez un tótem en la tierra, un tótem que ha convocado esos actos de los que nos habla Celaya. El tótem es la representación de algo que se halla en relación particular con un grupo social. No hace falta remontarse a ese Freud de *Tótem y tabú* (1913) para admitir que, en cierto modo, todos los símbolos capaces de congregarse a su alrededor a una feligresía son un tótem.

Pero quedémonos con el carácter totémico de los megalitos del pasado. La semejanza entre los ídolos de la isla de Pascua y los postes alrededor de los cuales celebraban sus rituales las tribus de nativos norteamericanos es evidente. Los dólmenes y los menhires fueron el tótem de los druidas, de cuantos se agruparon alrededor de aquellas piedras fabulosas para elevar sus súplicas o sus muertos a los cielos. Esas obras que parecen distanciarse de las piedras que miran hacia el cielo son series como *Abrir-Cerrar* (2000), los *Espejos* (1996-97) y algunas *Estelas*. En efecto, su pulido hasta la sensualidad las diferencia de esas *Quillas* y de esas hendiduras que nos muestran las piedras sin apenas desbastar que son las que parecen clamar al cielo de un modo

Opus DXXV. Puerta nº 6, Puerta al camino, 2007
Granito. Burgos

Opus DXXXV. Puerta nº 7, 2007
Granito. Torrijos, Toledo



más inequívoco. Sin embargo, a pesar de esta primera apariencia, esas piezas de carácter totémico también están ligadas a las de carácter litúrgico por ese carácter totémico, también presente en éstas últimas. Viene esto a demostrar que su creador, como todo artista de enjundia, obedece siempre a una misma idea, que, además, es tan compacta y homogénea como los materiales con los que las expresa: la mitología de la piedra. Todas sus piezas están estrechamente relacionadas unas con otras. Porque todas, no obstante sus diferentes pulimentados, son variaciones sobre un tema que, aunque único, ofrece muchas y muy diversas lecturas.

A este respecto, el propio Bañuelos suele contar una anécdota harto elocuente. En cierta ocasión preguntó a uno de sus hijos qué era lo que veía en una de sus obras. El muchacho respondió que un pez. Pero que también veía otras muchas cosas. "Me voy explicando", se dijo a sí mismo el artista satisfecho.

Sabido es que Stonehenge era muchas más cosas, a cual más misteriosa, que un punto de reunión de agricultores neolíticos. El origen mismo de las piedras –grandes piedras azules, extraídas de las canteras del suroeste de Gales, transportadas en balsas por la costa y después por los dos ríos Avon hasta su emplazamiento– guarda no pocas incógnitas. La orientación de la construcción –de noreste a

suroeste– que duró más de mil quinientos años en tres fases, da pie a otras tantas especulaciones. Casi todas coinciden en que aquello fue un templo místico. Pero nadie que haya presenciado el amanecer de Stonehenge en el solsticio de verano se atreve a dudar de la función astronómica de aquel crónlech. Parece ser que a través de esos monolitos se podían seguir los desplazamientos del Sol, la Luna y las estrellas.

Igualmente, los restos de cremaciones encontrados permiten concluir que allí se realizaron ritos funerarios y que el lugar fue, por tanto, una suerte de entrada al mundo de los muertos, un umbral, una puerta. *Abrir-Cerrar* fue el epígrafe bajo el que Bañuelos reunió una de sus series totémicas.

Pero aún hay más lecturas e interpretaciones. Visto desde ese cielo cuya atención quería llamar, el espectáculo del primitivo Stonehenge debió de ser tan sobrecogedor como poderoso el magnetismo que aún ahora ejerce este extraño templo sobre nosotros. A la larga, dicha atracción no es otra que la que todos los megalitos –y los monolitos erigidos por nuestros artistas en fechas más recientes a imitación de aquéllos– han ejercido sobre el hombre desde esa noche de los tiempos. La obra de Alberto Bañuelos se cuenta entre las más sobresalientes de esas invocaciones a las alturas.



Detalle pieza deconstruida en proceso

ALBERTO BAÑUELOS. PIEDRA SOBRE PIEDRA

FRANCISCO J. R. CHAPARRO

|
Piedra de Calatorao, sílice, mármol de Carrara, mármol yugoslavo, granito de Zimbabue, canto rodado, basalto. Mármol negro *bardiglio*, granito gris. Pensamos en la materia como aquello que se suministra en función de otra cosa o de una acción. Caracterizar a la materia aquí como lo fundamental o lo accesorio de esa cosa nos haría adentrarnos en un pozo sin fondo, sin expectativas de salida. Basta dejar hablar al sentido común para acordar que la materia es la cosa sobre la cual se construye la obra, cuando en ella sobrevienen ciertas transformaciones:

“Las cosas que llegan a ser, lo hacen de diferentes maneras: por cambio de forma, como la estatua; en otras por adición, como las cosas que aumentan; en otras por sustracción, como el Hermes a partir de la piedra; en otras por composición, como una casa; en otras por alteración, como las cosas que cambian con respecto a su materia. Es evidente que todas las cosas que llegan a ser de esta manera proceden de un substrato.”

Aristóteles, *Física*, I.7 (trad. alterada)¹

El granito y la caliza bajo el sol egipcios. El mármol solemne en las ágoras alborotadas del mundo griego. La materia es propia de un lugar y

un tiempo, da naturaleza y propiedad distintivas a la escultura. La disponibilidad de materia y las peculiaridades de ella dictan qué legado recibirá el futuro de las civilizaciones del pasado y las caracterizará. El *substrato* de la materia es la fuente infinita que no se acaba, que abastece al ingenio del escultor de forma permanente para sus pretensiones. La acción del artista se consume entonces al cubrir a la piedra con el velo de una forma, rebajando su condición de piedra antes única e incondicional a apariencia de una idea. Pero resiste. La piedra, cuyo ciclo vital es mucho más lento que el de los humanos –los procesos geológicos son de biorritmos bíblicos–, no acepta las imposiciones del cincel sin resistirse. Todo lo contrario, ella determina una y otra vez las mismas limitaciones, en las que vienen estrellándose desde el principio de los tiempos contumazmente los mismos intentos. Como lo invariable es la piedra y es lo que permite hacer, el virtuosismo del artista lo es pronto por su dominio sobre la materia, no sobre sí mismo. Dominio que, en lo concerniente a recursos técnicos, pocos cambios habría de sufrir hasta la llegada de la modernidad.²

Las rápidas variaciones de estilo, de apariencias, de temas que se suceden en la historia de la escultura confunden al ojo y ocultan la lentitud proverbial que habita el interior de la piedra. Aún más, nos alejan de ese punto primario en el que el hombre se topa por primera vez

¹ Aristóteles: *Física* (trad. y notas de R. de E. Guillermo chandía). Gredos, Madrid 1995.

² “Esta técnica se desarrolló a lo largo del siglo v, y ya a partir de finales del siglo iv quedaba poco más por ser inventado. No se me ocurre ninguna herramienta que estuviera disponible para Miguel Ángel o Bernini y que no estuviera disponible para Lisipo. Cualquier tipo de superficie era posible y se alcanzaron unos conocimientos bastante completos del material. Todo lo que vino después no fue tanto el descubrimiento de una técnica nueva como la renovación o el redescubrimiento de una técnica antigua.” Vid. Rockwell, Peter: *The Art of Stoneworking: A Reference Guide*. University Press, Cambridge (Mass.) 1993, p. 199.

con el elemento y decide *intervenir* en él, modificarlo y, en cierto modo, *introducirse* en la piedra dejando su huella, haciéndola soporte, escenario de un mundo que, no en vano, recibe de la piedra –la coletilla *lithos* no necesita traducción– su nombre y sus repertorios tecnológicos. La imagen del hombre estrenando la razón sentado sobre una piedra, planteándose qué hacer con esa basta materia, se la legamos a los amantes de la ensoñación: la piedra apareció sin más, y se propuso voluntaria al cambio y a la experimentación estética, así sucedería igualmente en el ofrecerse de la piedra como utensilio.

De las cavernas umbrosas viajamos al estudio de Alberto Bañuelos aprovechando la velocidad de la palabra. Este trayecto inaugura un punto de comunicación entre los extremos de la historia; una afinidad más amplia que la simple recurrencia formal –algo recuerda a algo– lo hace posible. Tanto en un punto como en el otro nos encontramos con el problema de la escultura expuesto en su mayor simplicidad, problema del que nos extravían otras veces el avasallamiento técnico del artista sobre la materia o intenciones comunicativas demasiado pesadas. Y, ¿qué hay de problemático en una sencilla piedra trabajada y expuesta al sol? Problema no es sinónimo aquí de urgente, ni de perentorio, tampoco es aquello que por su trascendencia exige que no se le pase por alto. Bien acomodado a la imagen precisamente de una piedra, problema es eso que no consiente ser traspasado más allá de sí mismo sin esfuerzo. Pues bien, ¿no hay en toda obra un deseo máximo de ser entendida? ¿Y no se imbrica ese deseo más profundamente en lo que significa como obra de arte –cómo se hace escultura– que en la curiosidad menor de la obra como producto en particular –cómo ha sido realizada, etcétera?

||

Deconstrucción n° 5, Alberto Bañuelos. La grandeza a las claras de las obras superiores corresponde igual a lo particular de ellas –en tanto que objeto– como a la renovación que hacen del género al que pertenecen –la escultura–. Si quieren ganar terreno para el arte, las obras han de situarse en el punto de contacto entre el arte y el no-arte, frontera sin lindes establecidos. La bruma impide distinciones netas en el sitio, y sólo reconocemos cambios –esto es arte, esto no lo es– cuando todo es ya meridianamente distinto y sobran las explicaciones. Se trata de una piedra de tamaño medio. Su peso, autoritario, pide como plomo el suelo. Es suave. La forma *original* de la piedra, del canto rodado, está claramente presente a la vista, pues se muestra reconocible en su silueta. De alguna manera, puede imaginársela sin mayor dificultad en su lugar de procedencia, conserva la aparente asimetría de la cosa natural conformada sin pretensión alguna. Las fuerzas de la naturaleza hicieron su trabajo, y la piedra cedió la resistencia justa para seguir entera a cambio de entregarse a esa forma particular. Sin embargo, una apertura en el corazón de la piedra contradice a esta informidad natural y demarca con seguridad rigurosa un hueco, en el que se retranquea otra forma que aguarda en el interior de la piedra. La regularidad de las líneas, también en la sombra en que se produce el encaje entre el cuerpo que se refugia como el que se mantiene, contrasta con la antojadiza hechura de la piedra original e introduce en ella una fuerza extraña, de procedencia ajena.

Hay dos órdenes aquí, los más elementales que puedan comparecer jamás en la piedra: el sello del hombre, cosa ejercida, y la materia

sobre la que ha sido ejercida. Y decimos “sello” o “traza” o “resto”, para indicar que lo que permanece del artista lo hace *in absentia*. Un interlocutor y no más, la piedra, nos ha hecho pensar en esta dualidad de una manera intuitiva, hasta que nos percatamos, efectivamente, de esa ausencia y de la locuacidad a sus anchas de la materia que, de esa manera, a la vez parece estar comunicándose a sí misma y comunicando algo que no le pertenece. Es el lugar de una coincidencia, se diría, pero en la violencia de esa interposición de niveles –lo azaroso y lo pensado, la suavidad del contorno y la contundencia tajante de su interior– nos llevan a pensar en una lucha, en un combate.

“La obra es instigadora de ese combate”, escribirá Heidegger en “El origen de la obra de arte”.³ Percibiendo la herida suspendida en vilo en nuestra pieza, de la que participa lo herido como si tal cosa, aún queda por resolver quiénes son los contendientes y qué clase de pugna es ésta en que resuelve la obra de arte, que se localiza en la piedra. “El ser-obra de la obra consiste en la disputa del combate entre el *mundo* y la *tierra*”, proseguirá el pensador alemán. Pero esta aclaración, marca de la casa, precisa a su vez de ser aclarada.

Para Heidegger, *mundo* es esa implicación que resuelve y tiene actitud hacia las cosas, comparada con la simple presencia inconexa y contemplativa del actor en el escenario. El mundo se hace, el mundo *munde* y está en continuo movimiento, nos solicita complicidad y nos fuerza a actuar. Mundo es, por decirlo así, *nuestro mundo*. “La obra abre un *mundo* y lo mantiene en una reinante permanencia” –añadirá–, en la obra se instaura un sentido que halla la resistencia de algo que se niega al sentido propiamente, la piedra. El *mundo*, sin embargo, se aplica en ella y la abre a un acontecer involucrado.

De *tierra* diríamos que es la materialidad de las cosas, si no fuera porque esto nos induce a pensar en un suministro fungible para la creación. Precisamente, según el autor, al mismo tiempo que “la obra le permite a la tierra ser tierra”, ésta “hace emerger y da refugio a la obra”. La *tierra* no posee un *mundo*, está cerrada en sí misma, carece de dependencias y no requiere de corolarios o justificaciones, se basta sola. La tierra sólo se muestra como ella misma “allí donde la preservan y la guardan” –en la obra de arte– donde aparece “como ésta esencialmente indescifrable que huye ante cualquier intento de apertura”.

Esta “lucha” entre la tierra y el mundo que se da en la obra de arte no es lucha hasta la extenuación de alguna de las partes. La lucha consiste en el *seguir luchando*, y en la oposición que ejerce un orden sobre el otro se reafirma la tensión que hace a la obra de arte ser arte. En la fricción de los combatientes –“cada uno lleva al otro por encima de sí mismo”– se establece una continua negociación entre la tierra que niega y el mundo que se abre.

“El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. Pero la relación entre el mundo y la tierra no va a morir de ningún modo en la vacía unidad de opuestos que no tienen nada que ver entre sí.”⁴

Pongamos de nuevo los pies sobre el suelo y prosigamos en nuestra incursión sin miedo a incurrir en imprecisiones. La forma ciega del material se ajusta a la voluntad del artista; esta forma se perpetúa en la obra y se hace suya. En el utensilio, en el objeto común, o ahí donde implante su dominio un *uso*, entendido por destino de la materia, ésta desaparece o es ignorada. En el arte, un misterioso



aguante la mantiene visible y establece su excelencia en la conciliación de esa resistencia con la irrupción de lo humano. Un querer hacer hablar a una obstinada mudez, como en nuestra obra predilecta que nos sirve de ejemplo.

No por casualidad, una de las grandes inquietudes del arte moderno la ha constituido el reconocimiento de la materia en la creación (es además obsesión común de todas las áreas del pensamiento el rescatar al medio a través del que se expresan, siendo el lenguaje el *medium* por excelencia). La pintura chorrea, el lienzo luce su condición de superficie y el edificio coquetea con la desnudez de su estructura. No siempre ha sido así, y en otros tiempos la creación ha aspirado a la invisibilidad total de sus marcas al fin de mimetizarse con sus referentes. Muy frecuentemente, la materia es simplemente irrelevante a los propósitos de la obra de arte en sí, molesta y se nota.

Para que esta imposición de sentido tenga lugar, aquello sobre lo que se aplica (la *tierra*) debe oponer cierta resistencia y no dejarse arrastrar mansa por ese impulso que viene de fuera. ¿Cuánto ha de ceder una parte y cuánto ha de imponerse la otra?: el artista conoce los ingredientes, pero no la fórmula secreta. En su camino sólo le guía el deseo de claridad.

III

En una obra que hace pensar sobre todas las demás hay ya un anticipo suficiente de su mérito. La serie de *Paisajes* de Bañuelos nos lleva a repensar esta relación entre los citados contrincantes de lo artístico. El encuentro de la piedra con la forma dada, o de la idea del

artista con la piedra tal y como es, se despacha suavemente y sin violencias, como el paisaje es la instalación discreta en la naturaleza de la mirada del hombre. La mano cede y permite a la piedra conservarse en lo reconocible de su singularidad, seguir siendo piedra y no algo *de* piedra o *en* piedra. El artista prosigue animado por su idea original. La piedra se interpone pero acepta un acoplamiento perfecto, sin estridencias.

En la época del apogeo de lo sintético, cuando el deseo de instrumentalización de las cosas pasa su rodillo implacable, la distancia con lo natural se acrecienta día a día. Lo natural, siempre cambiante, deviene demasiado imperfecto para las exigencias de un mundo ávido de control. No fue siempre así, y en el sílex, en el arte mueble en definitiva de los tiempos de la *piedra*, el menoscabo al soporte natural del objeto es el indispensable y nada más. Un ligero encauzamiento de la piedra –sus aristas se aguzan un poco para cortar mejor, por ejemplo– es suficiente. La transformación violenta e irreconocible de la materia debía de resultarles excesiva.

El artista, vemos en la superficie extendida de una de estas piezas de Bañuelos, otorga un límite a la forma sin autor –que sepamos– de lo natural, mete en vereda al mero divagar de la vista, que considera a lo fortuito como irrelevante, no merecedor de una apreciación estética. Ésta tiende a buscar siempre ciertas tensiones formales para excitarse, pero la piedra natural se dejó hacer dócilmente durante siglos sin voluntad de transmitir nada y nada pide ser leído en ella en este estado más que el azar. Bañuelos, sin embargo, querrá dotar de sentido con su intervención a esa forma anterior antes inadvertida, que ahora expone al observador sus rasgos animados por la tensión introducida

5 La existencia de una intencionalidad previa en la constitución de la obra es un requisito irrenunciable para el proceso interpretativo que se deriva de una discusión del ámbito de la filosofía del lenguaje. Es célebre un ejemplo de John R. Searle: “[...] aquel ruido o aquella marca es que considere que hayan sido producidos por un ser con ciertas intenciones [...] no como un fenómeno natural, tal como una piedra, una cascada o un árbol. [...] Es una suposición lógica, por ejemplo, en los intentos actuales de descifrar los jeroglíficos mayas, que nos planteemos la hipótesis, por lo menos, de que las marcas que vemos en las piedras fueran producidas por seres más o menos parecidos a nosotros y que fueran realizadas con ciertos tipos de intención. Si tuviéramos la seguridad de que las marcas fueron producidas por; pongamos, la erosión del agua, entonces la cuestión de descifrarlas o incluso de llamarlas jeroglíficas no se plantearía” (Searle, John R.: “What Is a Speech Act?”, en Geirsson y Losonsky [eds.]: *Readings in Language and mind*. Basil Blackwell, Oxford 1996, p. 110).

6 Goodman, Nelson: “When is Art”, en Perkins y Leonard (eds.): *The Arts and Cognition*. John Hopkins University Press., Baltimore 1977, pp. 11-19.

7 Cit. en Read, H.: *La escultura moderna*. Destino, Barcelona 1994.

por un cuerpo extraño, la forma artística.⁵ Es decir, la piedra tiene que ser rescatada de su indeterminación siendo resignificada:

“La piedra no es una obra de arte mientras está en la autopista. Allí no cumple, por lo común, función simbólica alguna. En el museo, ejemplifica algunas de sus propiedades, esto es, forma, color, textura [...] Nuestra piedra en el museo de geología cumple funciones simbólicas como muestra de un determinado período, origen o composición, pero no se vuelve allí obra de arte.”⁶

No sería nuestro artista el primero en presentar la piedra directamente al museo, de modo que su proposición se basara, por ejemplo, en la tensión etérea e indistinguible entre la piedra que es arte y la piedra que no lo es –algo factible y ciertamente con un buen aparato de estudio en la teoría contemporánea–. No es éste el juego que se propone. Para que brille ese actuar sobre la piedra, una parte de ella ha de mostrar desinterés por la forma –no ser, pongámoslo así, arte– y entrar en colisión con lo intencional que empieza a residir poco a poco en la obra. El artista invita a ver sobre el cuerpo completo de la pieza, y toda la superficie de la piedra, antes entreverada de oscuridad, se ilumina. Goodman, por eso mismo, señalaba a la “saturación relativa” (*relative repleteness*) como uno de los síntomas de lo estético. Explicado más claramente: en la obra cada detalle es relevante, destacable e insustituible. De modificarse un mínimo fragmento, sería otra obra funcionando de distinta manera, por más que fuera muy similar a la anterior. Si no fuera así, las particularidades de una pieza como *Del mar adentro* no tendrían con qué enganchar al ojo en su resbalar-se por la forma natural, o la base abrupta de la que parecen brotar

sus *Quillas* se perdería en una masa indistinguible de su fuente natural. Pero surge la forma y reordena lo circundante como un conjunto, y surge con ella un sentido que encaja mecánicamente con lo que la piedra era. Desde esta posición, se legitima una actitud estética hacia lo natural que reconoce honestamente las dotes seductoras de lo formal-natural sobre el artista, y no tanto al actor que crea e impone una visión que busca la conformidad sumisa de lo que ve. A decir de Henry Moore:

“Aunque lo que más profundamente me interesa sea la figura humana, siempre he prestado gran atención a las formas naturales como huesos, conchas, guijarros, etc. En ocasiones he vuelto en años sucesivos al mismo lugar de la costa, y cada año me ha llamado la atención una nueva forma de guijarro que el año anterior, aunque había cientos de ellos, nunca vi. Entre los millones de guijarros que encuentro al pasar caminando por la orilla, elijo ver con emoción sólo aquellos que coinciden con *mi interés formal* del momento. Es diferente si me detengo a examinar un puñado de ellos, de uno en uno. Puedo ampliar entonces mi *experiencia formal*, dando a mi mente *tiempo para ser condicionada por una nueva forma*.”⁷

Lo natural, diríase, es lo casual, lo indistinto e indeterminado, frente a la estabilidad de los objetos de producción industrial, que dotan a su género de una atribución clara y rasgos específicos como objeto concreto, determinados por la función, el destinatario, etcétera. Pero está por destacarse el reconocimiento de lo natural como lo absolutamente particular e irrepetible, la cosa única cuyos géneros y taxonomías son sólo familiaridades y no identidades absolutas, como sucede



contrariamente en la producción humana masiva. En este sentido, es lícito encontrar en la obra de Bañuelos la manifestación de un problema y la escapatoria de otro. La reversión que se nos ofrece así de claramente al pensamiento de esas oposiciones tan asentadas en nuestra vida diaria –ya que de oposiciones empezamos a hablar entre tierra y mundo– es *problemática*. Naturaleza y cultura, materia y forma, unidad y multiplicidad, entre otras, definen nuestra manera de pensar no sólo el hecho artístico.

IV

Sin pretenderlo –aunque esto podría tratarse sólo modestia del discurso– nos hemos topado con la idea de *deconstrucción*, tan cara a Alberto Bañuelos. Una tentativa de definición, aquí y ahora, del término *deconstrucción* está inevitablemente condenada al fracaso; en el mejor de los casos nos esperaría una meta despoblada y solitaria. Deconstruir es dismantelar los modos de atención al mundo a partir de conceptos opuestos, cuya estructura nos parece evidente debido al funcionamiento instaurado por esas estructuras a la hora de pensar y decidir también sobre ellas mismas. Esta práctica filosófica, luego que ha invertido estas oposiciones, que siempre privilegian a uno de sus términos, desvela la arbitrariedad del sistema completo, anclado como está todo a la indeterminación sin centro del pensamiento humano. Conjuntos como alma y cuerpo, idea y forma o habla y escritura –la pareja de ases predilecta de Jacques Derrida– simulan ser connaturales al pensar en sí, y no elección o resultado de una continuidad histórica prescindible como tal. En el proceso de la deconstrucción se

desarbolarán esos oxidados aparatos del entendimiento y se liberará el paso a un camino original.

No se encontrará en Bañuelos la manifestación esclava de esa deconstrucción, de ningún modo una ilustración explicativa y entregada del concepto. La deconstrucción es imagen sugerente del tipo de juego que lleva a cabo el artista cuando pervierte con inocencia la estabilidad duradera de la piedra, su raigambre de elemento pesado, opaco, destructible, sólido pero evanescente bajo el cincel, cuando le asocia sus opuestos naturales en el despliegue de esa oposición primera y fundamental que es, como insistimos, la del ser humano frente a la cosa en la obra de arte. Ni mucho menos pretende Bañuelos exigir la exclusividad de estas oposiciones, al fin y al cabo meros puntos de vista, pero sí llamar la atención de manera peculiar al modo en que se enfrenta a ellas como analogía de una inquietud más amplia.

Volvemos a nuestra palabra comodín, *problema*. En la mayoría de esculturas, la relación entre las distintas oposiciones que nos ocuparán en este artículo es frecuentemente ingeniosa, no pocas veces sorprendente, pero rara vez *problemática*. Así es como funcionan, satisfacen inmediatamente con su agasajo al ojo y apagan la llama de la turbación al poco rato. Pero una obra se plantea como problema al hacer temblar con su discurso el suelo, la raíz, el punto sobre el que se asienta y desde donde se dictamina su artísticidad, y no cada vez que por alguna cuestión supletoria o rasgo superficial de la escultura se profieren discursos problemáticos *hacia* lo de afuera.

Y si no, ¿cómo podría exhibir una obra la relación de cerrado y abierto sin ponerse en cuestión ella misma? Abrir ha significado horadar, perforar. Vaciar la escultura se cuenta entre los logros del arte

moderno. La madera es el reino del tallar; la piedra se vació por simpatía al hierro y éste se encontraba en una posición confortabilísima con la nueva técnica, ya que vocacionalmente el hierro pide hacerse estructura contenedora de volumen o trama en su afición al soporte, evitando el peso y aprovechando sus condiciones inherentes. La piedra se ha resistido por su parte a ese vaciar, porque la exhibición de la piedra es la de sus cualidades en presencia contundente, de otra manera disminuidas por el hueco y la sugerencia de ligereza. Sólo cuando la idea de la contradicción ha seducido al artista moderno se ha accedido a operar con el vacío sobre la piedra y a equilibrarlo con su contrario, la masa. En ocasiones, algunas de las piezas de Bañuelos parecen flotar en el espacio a punto de despojarse de su peso. Una pieza de cien kilos de mármol yugoslavo, purísimo, empieza a tomar el control de la forma desde el núcleo abierto en su centro, y se la diría disolviéndose plácidamente en el aire.

Recuperamos un instante a Heidegger: Cuando habla del permanente cierre de la piedra, se refiere incluso a una apertura física del cuerpo de la obra: "Sus pedazos nunca muestran algo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiar en la misma sorda pesadez y masa de sus pedazos".⁸ Es decir, abrir la piedra es profundizar en su cierre –la piedra no aclara nada abierta– en un movimiento perpetuo. Sería complicado, tal y como Derrida procede, privilegiar justificadamente a una de estas vertientes, lo cerrado sobre lo abierto o al revés: en tanto que juicio estético careceríamos de razones universalmente vinculantes. Pero nuestra predilección por lo insinuante de lo cerrado como forma se nutre en cierto modo de la crisis de la escultura como objeto único: así en sus series de deconstrucción la

piedra se abre en rodajas, y aunque se desplieguen sus partes en el abanico de lo abierto, el juego más interesante que proponen es el del mantenimiento de su unidad mientras la obra se cierra silenciosamente, negación de ella que interpone en cada fragmento un límite irrebable al sentido. La piedra queda desbaratada y ya no es piedra única, pero sigue oscilando, incluso literalmente, sobre un eje sólido. La apertura extiende la silueta de la piedra hacia lo intuitivo, forma que corresponde a quien mira, como en la excepcional *Deconstrucción 40*.

V

Límite es también el límite desde el que se contempla y, por qué no, desde el que se piensa a la piedra. La frontera entre lo natural y lo artificial es la frontera de una exigencia y, como vimos antes, de un *a priori* de sentido. En lo artificial planea la sombra de lo humano –es sinónimo de cultura–, aunque lo natural sea del mismo modo fruto de encontrarle una oposición a esa creación. Sea como fuere, lo natural *nos lo parece*, como extremo que es de un opuesto al que se le suponen ciertos rasgos, lo artificial. Pero merece la pena remontarse a la vigilia del nacimiento del arte para encontrar, si no la disolución, si la muestra de otro tipo de aproximación a lo natural desde lo artificial que nos recuerda la historia.

Las primeras manifestaciones artísticas son modificaciones realizadas sobre hueso, piedra y, con toda seguridad, madera, perecida en la voracidad del tiempo. Aunque hasta en la más destructiva de las operaciones escultóricas hay, en verdad, nada más que modificación en sentido

estricto, es el mantenimiento vigoroso del soporte, cuando el cambio no es suficiente para impedir la prominencia de la materia, el que nos legitima para usar esa palabra. El germen de la mimesis pudo ser –los restos lo permitirían– el de la piedra caprichosa, *objet trouvé* que rememora otra forma, ya se sabe, el saliente de roca/bisonte. Alguien en algún momento forzaría el hallazgo mediante la modificación de la materia, ciertamente una alteración interesada de las reglas. Dejando de lado las cábalas, lo cierto es que esa preocupación por adherirse a las formas de la vida sobrevive en la modernidad, como repertorio de las posibilidades de lo natural –Henry Moore, Alexander Archipenko, Barbara Hepworth encabezan un largo etcétera– o de su receptividad a la experiencia y al contacto humanos –y por esta vía partimos de Medardo Rosso al posminimalismo en solución de continuidad (el turno de la irregularidad, lo imperfecto, lo discontinuo, el aire movedido y blandamente orgánico de una Eva Hesse)–.

No ha faltado quien en la historia del diletantismo occidental haya ido más allá y exaltara la relevancia del arte, respecto a la naturaleza, en este proceso de reconocimiento mutuo –empezando por sus más gloriosos fundamentos teóricos– o incluso su prioridad estilística como recurso de una afectación estética exagerada por la pluma de Oscar Wilde...

“Lo que el arte nos revela es la falta de diseño de la naturaleza, sus curiosas vulgaridades, su extraordinaria monotonía, su absoluta condición inacabada [...] El [arte] es un velo, más que un espejo. Tiene flores que los bosques desconocen, pájaros que no posee ninguno de ellos [...] Mirar una cosa es muy diferente a verla. Uno no ve nada hasta que ve su belleza. Entonces, y sólo entonces, aparece a la existencia.”⁹

...que es ejemplo de la persistencia de esta oposición naturaleza/arte que cabecea de la parte de lo natural, una idea que alguna solidez tendrá para que su subversión nos parezca tan claramente irónica. Pero en la periferia de ese enfrentamiento naturaleza/arte, ajeno a él, el signo que se apodera de la piedra en las series *Silente*, *Del espacio A* o en *Escritura*, no intenta domesticar a la materia asignándole una función, o como reliquia de una coincidencia fascinante. El sentido que opera en la piedra es externo a ella –ese tipo de escritura críptica– pero permanece asido a los relieves de la pieza, y así sigue su curso y establece sus coordenadas en la superficie de la piedra propagando el eje fundamental de ellas por su cara plana, ya sea diagonal, horizontal o vertical, y *entendiéndola* de una manera proporcionada a lo que ella está en condiciones de manifestar visualmente como forma. *Reconocimiento*, *consenso*, nos parecen a estas alturas términos más adecuados que *lucha*, en el excepcional caso que nos ocupa. Para operar con tal delicadeza, operación excepcionalmente nada invasiva incluso en el afirmarse tajantemente del corte en la superficie del alabastro, se precisa auscultar a la piedra, entender qué exige como materia, como forma, y finalmente, saber manejarse en ella.

La contradicción entre la unidad de la obra y su multiplicidad, siendo como es una oposición bien clara, podía haber aparecido antes, al hablar de la piedra que, *deconstruida*, deviene multitud de sí misma. La unidad nos llama a la particularidad de la pieza y la multitud a su pertenencia a un cuerpo común, a un conjunto que acoge. Pero, ¿es acaso el escenario museal el que da la extensión por excelencia a ese contexto? La obra de arte es obra siempre en un sentido *relacional*, obra *respecto a*, pero toda obra apunta a *lo de fuera*, y ese algo excede los

Deconstrucción nº 49. Cabeza girada I, 2007

Deconstrucción nº 22, 2006



muros del envoltorio del museo, más aún cuando, reconociendo de nuevo la posición problemática de la obra en el eje frágil entre dos polos (cultura/naturaleza), tanto le une a una parte como a la otra. Un proceso similar y contrario se daría si tratáramos de presentar la obra de Bañuelos con la naturaleza por contexto o, al menos, acceder a la escultura desde esa otra plataforma de sentido de algún modo. Porque si el rasgo que empuja a su obra hacia el lado del museo es la investidura de significado que se da en la piedra, el que lo aleja será el del mantenimiento triunfante de su potencia material. Algunos artistas no pudieron resistir a ese impulso y el land art es el intento más osado de ceder al encuentro ectópico entre la naturaleza y el arte. La naturaleza ofrece una multiplicidad sincera, un contexto flexible, y no presupone la tensión creativa acomodaticia y artificial de la sala de exposiciones. En ella todo ha de ser ganado. Ese es el guión del *Homenaje a Robert Smithson* en la planta superior de la Galería 5 del IVAM, un revulsivo a la vista cansada del visitante de museos. En esa espiral confluyen caminos diferentes, la de la obra única y la obra múltiple, la de la forma impuesta y la natural, fuerzas que se neutralizan en su interior disolviendo de esa manera una antinomia ya prescindible.

El contexto de la obra de Bañuelos, con su irrenunciable latencia de lo natural, es el sol, la lluvia, lo exterior: La piedra, protegida por su corteza de intemperie, cubierta por el polvo, enmudece bajo el calor agresivo del foco de luz místico. La belleza de estas piedras se muestra en esos lugares exótica como el tucán en el zoo. Por eso les corresponde no el pedestal —elemento semiótico que demarca posiciones jerárquicas— sino, a poder ser, la tierra húmeda, el tronco del árbol, la placidez amniótica de lo encontrado, no lo colocado. Cuando

esto no es posible —casi nunca lo será— las piedras hacen mejor siendo refugio de sí mismas, siendo mostradas en su multitud fraternal. El conjunto de sus obras es, por tanto, la instalación de una gran obra y cada pieza es, no obstante, todavía obra: obra en singular y obra como sujeto colectivo.

VI

Entre tanto, el otro aposento de lo múltiple que nos ha quedado en el tintero es justamente el autor. Él es el gran contexto. El cobijo primordial de la multiplicidad de la obra es el *corpus* de un artista. Partiendo de él, se dota de un horizonte de comprensión que abarca desde la primera pieza hasta la última. En medio hay una vida, un continuo cambio y aprendizaje. El artista es la gran sombra acogedora de su propia disparidad, cercado natural que retiene a las incongruencias sin que se dispersen, expresiones de un mismo vértice. Esta es la naturaleza verdadera de la obra, el seno de su multiplicidad, lo dice Paul Klee: "Los artistas son humanos: ellos mismos son naturaleza, un trozo de naturaleza en el entorno de la naturaleza".¹⁰ Pero hay un gran abismo entre el autor y la obra siempre que se les muestra presentes sin más. La metafísica de cualquier exposición convencional, por ausente, la acaba constituyendo el hecho más trascendental de la cosa artística, el vínculo activo que une a la obra y a su autor. En efecto, esta dualidad, los polos dominantes de la exhibición museal, obra y autor, fuerzan a considerar al lugar y al proceso de creación como a un espacio prescindible, una sala de máquinas invisible proveedora de productos hechos y acabados.



Estudio del artista con maquetas en escayola

¿Cuál es el espacio del *hacer* del artista? El río discontinuo que va del museo al estudio, de la galería al estudio, se esconde discretamente en la tierra, rara vez emerge.

Ni la copia del original ni el original de la copia significan lo mismo cuando el protagonista no es la presentación refulgente de una obra final: el hacer es la clave, no lo hecho porque "hecho". Las maquetas se amontonan en las estanterías y se convierten en fotogramas del hacer; de un hacer meticuloso y preocupado. La obra se hace y se evidencia en su hacer —en el polvo fino decantándose en el ambiente del taller—. Con ese evidenciar el hacer, se evidencia a quien hace y a su *oficio*, que es el manejo del hacer. La obra, como resultado del *operare*, es más afín al "obrador" que al agujero negro de las exposiciones, manantial del intelecto, de donde sale un arte de guante blanco, *sine macula*. Aquí está su estudio, aquí está la obra esperando en su hábitat, no preparada. Se dice: "desde aquí pienso, trabajo". Siendo verdad que el contacto con el estudio es siempre informativo —sea cual sea el artista en cuestión— y su ocultación una pérdida, aún más lo habría sido en el caso de Alberto Bañuelos, si todo hubiera seguido la rutina

de la costumbre y no se nos hubiese ofrecido la posibilidad de este insólito contacto en el museo.

La extraordinaria dedicación a cada pieza, a cada minúscula maqueta, el continuo retorcer la forma hasta encontrarla exacta, el recreo una y otra vez de una idea sobre el mármol, la mano que acaricia desnuda la piedra que conoce al milímetro, el arte como oficio que se aprende y se perfecciona, la pasión que se alimenta día a día de piedra sobre piedra. Traer el estudio de Alberto Bañuelos a la sala de exposiciones es traer a la representación su vida, su casa, su oficio. Recuerdo a Arquímedes, quien, mientras dibujaba unos círculos en la tierra, fue interrumpido por un soldado romano que le preguntara su nombre, invadida como estaba la ciudad. El sabio, momentos antes de caer bajo la espada, no acierta a responderle, por estar embebido en la resolución de algún problema geométrico. "Noli, obsecro, istum disturbare" sólo acierta a decir, más preocupado por sus efímeros círculos que por su propia suerte. La normalidad carece por fortuna de momentos dramáticos como éste, pero no nos cuesta imaginarnos un correlato. "¡No toquéis mis piedras!".¹¹

¹¹ "¡Te lo suplico, no destruyas esto!". La anécdota la recoge Valerio Máximo en su *Factorum et dictorum memorabilium* (Lib. VII). Trad. española *Hechos y dichos memorables*. Libros VII-IX. Gredos, Madrid 2003.



Escultura en proceso

LA PIEDRA SABE

(SALMODIA ANTE LAS ESCULTURAS DE BAÑUELOS)

CARLOS MARZAL

La piedra sabe sobre el hombre lo que el hombre no sabe sobre sí mismo.

La piedra sabe con un saber que no es antiguo ni moderno, que es sólo el saber de haber estado desde siempre.

La piedra sabe con su corazón de piedra lo que el corazón del hombre no alcanza a comprender:

La piedra sabe hacia adentro y hacia afuera, hacia arriba y hacia abajo, hacia atrás y hacia adelante.

La piedra sabe con su saber ubicuo de ser todas las piedras y la piedra única.

La piedra sabe que los hombres pacientes, como dice el refrán, cocerán una piedra con parsimonia hasta sacarle el caldo, y luego se lo beberán para obtener el saber de la piedra.

La piedra sabe con sabor de alimento perenne.

La piedra sabe con sabor de todos los frutos del cielo y de la tierra, del árbol del bien y del mal, de los campos roturados por la mano del hombre y de los campos baldíos en los que el hombre no ha puesto su mano.

La piedra sabe con sabor del caldo de piedra que cocinan en Oaxaca, el caldo ritual que se obsequia al caminante amistoso, guisado sólo

por los hombres, para que la mujer descanse, y cuya receta se remata con piedras al rojo vivo.

La piedra sabe con sabor de los pecados del hombre, que no han podido mancillar el alma de la piedra.

La piedra sabe con el sabor de los vivos y los muertos, de los que están por nacer y de los que no nacerán nunca.

La piedra sabe con el sabor del pan que ha tenido que ganarse el hombre con el sudor de su frente.

La piedra sabe con el sabor del agua almacenada en los cántaros de piedra, con el sabor del agua que se bebe en los cuencos de piedra, con el sabor del agua que fluye por las piedras que tapizan el manantial.

La piedra sabe con el sabor del saber y con el saber del sabor, todos de piedra.

La piedra sabe y sabe.

La piedra sabe con el saber alquímico de los nigromantes.

La piedra quiere dejarse descubrir en la piedra filosofal, para demostrar que la piedra filosofal es cualquier piedra.

La piedra procura hacerse la casa del hombre, el cobijo contra la intemperie, el techo de su refugio, en cualquier lugar, en cualquier tiempo.

La piedra sabe que el cielo también es de piedra detrás de su livianidad, porque las piedras que conocemos con el nombre de *planetas* trazan un orden en el éter.

La piedra sabe con el saber del descarrío, con el saber del nomadeo, con el saber de las itinerancias todas.

La piedra marca las rutas de las caravanas en el desierto, y los viajeros a caballo y en camello trazan sobre las piedras del camino leyendas y jeroglíficos alusivos a su paso por aquellos lugares.

La piedra sabe que por más que la arrojen jamás estará perdida, porque no hay nada que se extravíe, nada que se desoriente, nada descarriado en el universo.

La piedra canta la soleá llamada "La piedra y el centro":

"Fui piedra y perdí mi centro,
y me arrojaron al mar:
Y a fuerza de tanto tiempo
mi centro vine a encontrar:"

La piedra canta con voz ronca de piedra, con voz cortante, con voz sonora, con la voz del silencio de la piedra, que también es música callada.

La piedra no se cansa de que la lancemos al mar, de que la lancemos al río, de que la lancemos al lago, mientras pensamos en quién sabe qué, mientras intentamos poner nuestra mente en blanco al lanzar piedras al agua.

La piedra sabe que más tarde o más temprano a todos nos tienen que extraer la piedra de la locura, mediante una trepanación.

La piedra sabe que más tarde o más temprano será piedra de escándalo todo aquello que sabe, y que apunta a su permanencia y a nuestra futilidad.

La piedra sabe labrarse a sí misma, decorarse a sí misma, pintarse a sí misma, esculpirse a sí misma, permitiendo que el tiempo la modifique con su mano de artífice.

La piedra ha procurado aprender los oficios del hombre para servirle su alimento, por eso tritura, por eso pica, por eso labra, por eso rueda, por eso muele.

La piedra no tiene necesidad de comulgar con ruedas de molino, porque las ruedas del molino son de piedra, y eso instituye una comunión íntima con las generaciones.

La piedra no tiene pesantez, sino peso.

La piedra sabe que toda piedra es una piedra preciosa, pero no por preciosa, sino por piedra.





La piedra se ha vuelto pedernal para poder entregarse al rito del fuego mediante las chispas de su entraña dura, pero misericorde.

La piedra cuenta y cuenta, porque todo es un ábaco interminable.

La piedra juega y juega, porque todo es merecedor de nuestra atención niña.

La piedra enmudece y enmudece, porque está harta de tanta cháchara, de tanto ruido, de tanta predicación, de tanta arenga, de tanta palabrería.

La piedra sabe que no existen distancias, porque cualquier realidad, en el fondo, está a tiro de piedra de la conciencia que le otorga su representación.

La piedra no se obnubila, no duda, no retrocede, no tiembla.

La piedra no pertenece al universo mineral, sino al de la carne y la sangre, al del orgullo y el arrepentimiento, porque sólo los hombres hablamos de las piedras como si las piedras nos hablaran.

La piedra no sabe todo lo que nosotros sabemos que sabe la piedra a través de nosotros.

La piedra sabe ignorar como no sabe el hombre, porque lo hace con el conocimiento de causa que le brinda su despreocupación por lo

que sabe, por lo que sabemos, por lo que ignoramos, por lo que ella ignora.

La piedra es la única convidada de piedra que no acude a nuestra casa para arrastrarnos al infierno en el último acto sangriento de nuestra ópera.

La piedra imán ha galvanizado el mundo con su energía de amor hacia todo los fenómenos que existen.

La piedra imán ha imantado la sensibilidad del hombre, la ha electrizado para con la realidad.

La piedra imán sabe que en su médula, como en la médula de cualquier acontecimiento, hay fuerzas que se atraen y se repelen, que se necesitan y se ignoran, que se persiguen y se rechazan.

La piedra no tiene impedimento en lanzarse a sí misma contra su propio tejido, para comprobar que en la tierra todo tejido es de vidrio.

La piedra tiene vocación angular; que consiste en tener vocación de sostén, de servicio, de unir las esquinas de lo que no está unido.

Quién tuviera el corazón empedernido, pero no a la manera de los hombres y su corazón de piedra, sino a la manera de la piedra, que todo lo soporta en su corazón, que todo lo consiente, que todo lo permite.



Quién tuviera la mano de piedra, para poder estrechar de igual a igual las manos de los árboles, de las plantas, de la lluvia.

Quién tuviese la palabra de piedra, para poder empeñarla siempre con rectitud y valentía, con firmeza y valor:

Quién tuviera los nombres de las piedras y pudiese de repente responder a una llamada, cuando escuchase la palabra *jade*, o *basalto*, o *pirita*, o *lapislázuli*, u *ónice*.

La piedra sabe de no saber, con la inocencia absoluta de la docta ignorancia.

La piedra vive hacia adentro igual que vive hacia afuera: sin dobleces, sin medias verdades, sin disimulos ni fingimientos.

La piedra lunar no es lunar, sino terrestre, tan terrestre que a fuerza de serlo se ha vuelto loca, y la consideramos una lunática.

La piedra jamás esconde la mano, sino que se esconde la mano que tira la piedra, porque se sabe indigna y siente vergüenza de estar al descubierto, de haber sido sorprendida.

La piedra sabe que, cuando no quede piedra sobre piedra del castillo de los hombres, ella permanecerá en su forma inaugural, en su ser de piedra.

La piedra sabe con el sabor de lo que no tiene nombre, de lo que está por inventar, del paladar futuro.

La piedra sabe con el sabor del puro saboreo, de la delectación absoluta, del gusto por las cosas todas que existen a su alrededor, para dar sabor al mundo, para ser la sal de la tierra.

La piedra sabe con el sabor que a todos seduce, que a todos encandila, que a todos asombra, porque es el sabor materno, el sabor de lo primero que comimos cuando despertamos a la vida.

La piedra se va a su saber, que consiste en estarse consigo misma, viniendo y yendo a sus soledades, yendo y viniendo de ellas.

La piedra aburre al aburrimiento mismo con su predisposición contemplativa de santa impertérrita.

La piedra se divierte a su manera, sin plan preconcebido alguno, porque tiene por delante la eternidad para plasmar sus planes.

La piedra es la única que puede volver a bañarse dos veces en las mismas aguas, porque cuando el cauce se seque ella estará en el mismo lugar, esperando sobre el lecho del río a que vuelva a fluir.

La piedra es la única que no se ha propuesto ablandar a las piedras con algún discurso enternecido, porque prefiere los actos a las palabras, las obras a las razones.

La piedra sabe que todo lo que se diga de ella es apenas nada, apenas un balbuceo, apenas un roce en la superficie del diamante.



La piedra posee a veces sustancia metálica, y los metales se originan en la explosión de las estrellas, luego toda piedra, en el fondo, es una estrella en la tierra, un ángel caído para custodiarlos.

La piedra suena contra la piel de tambor de cada día, con eco lúgubre de testigo que ya lo ha visto todo y se dedica a hacer sonar su tambor.

La piedra no intimida, sino que pasma; no amedrenta, sino que suspende el ánimo.

La piedra no tiene medida: lo quiere todo, lo puebla todo, en todo aspira a ser partícipe con sus mil formas pétreas.

La piedra de toque querría servir de ejemplo no sólo para lo hecho para el tacto, sino sobre todo para lo intangible.

La piedra no fue la que inventó ese dicho de que “menos da una piedra”, porque jamás se entrega por debajo de su capacidad, jamás defrauda las expectativas que nos hemos forjado.

La piedra sabe, y nosotros no.

La piedra sabe, y nosotros perseguimos saber como la piedra.

Valencia, julio de 2009



Cantua

FURKO

DESAFÍO AL TIEMPO

ARTURO ARNALTE

Después de haber hecho más de 600 esculturas con sus propias manos, Alberto Bañuelos, que, como los grandes clásicos, se formó en una cantera, está convencido de que las piedras tienen vida propia y, como tal, le llaman cuando están listas y le señalan por dónde debe tallarlas. El artista vive desde hace más de 25 años en las afueras de Madrid, en un estudio que lleva "pegado a la piel", rodeado de maquetas, de cantos rodados y de bloques de mármol, alabastro y granito, donde transcurre esta entrevista.

Pregunta. Usted tiene una formación atípica para un escultor, ya que es licenciado en sociología y ciencias políticas. ¿Qué influyó en ese giro profesional?

Respuesta. Procedo de una familia de médicos –mi abuelo, mi padre, varios primos eran o son médicos– y parecía que yo también tenía que serlo, incluso me llegué a matricular. Fue un conflicto interior, porque nunca hubiera sido bueno. La medicina es como la escultura, un asunto vocacional. Finalmente, estudié sociología y políticas, pero cuando acabé me dediqué a lo que me gustaba, que era el arte. Comencé con el dibujo y la pintura, dentro de la figuración, y fui evolucionando hasta la abstracción. Luego pasé a la escultura. Como en el caso de la pintura, comencé haciendo piezas figurativas, pero pronto fui derivando hacia la abstracción. En un año escaso, hice seis o siete mármoles en los que se ve el cambio paulatino. Como ya había experimentado antes el mismo proceso intelectual con la pintura, la transición fue mucho más rápida con la escultura.

P. Empezó a formarse como escultor aprendiendo el oficio de cantería en Carrara, Italia. ¿Por qué no eligió una cantera española?

R. Preferí acudir a las fuentes: en Carrara se respira todo el entorno de las canteras del Renacimiento, pensemos en Miguel Ángel, y llega hasta la contemporaneidad, como en el caso de Henry Moore. En España hay también canteras de mármol, por ejemplo en Almería, pero técnicamente la formación en Carrara es mejor, el mármol es menos cristalino, más sedoso –cuando lo lijás a mano parece como si tuviera piel–, y el ambiente escultórico allí es único. Un mes en Carrara te forma más que un año o dos en cualquier otro lado, y allí aprendí la técnica. La formación artística es diferente, es interior y pasa por el estudio y la lectura, que ayudan a estructurar el pensamiento. Gracias a haber cursado políticas descubrí muy pronto la obra del pensador francés Jacques Derrida, cuyas tesis me sirvieron años después para la deconstrucción, el lenguaje escultórico que estoy desarrollando ahora. Es paradójico ver cómo un camino iniciado en un momento determinado reaparece años después, lo que demuestra que todo sirve. Como decía Leonardo da Vinci, "el arte es una cosa mental". Creo que si alguien me preguntara a qué escuela debería ir para desarrollar su capacidad artística, le diría que estudiara filosofía, por ejemplo. Porque el oficio de escultor se aprende muy rápido, pero lo importante es saber qué decir y no repetir lo ya hecho. Es necesario saber lo que ha pasado en el mundo, y no sólo en el del arte, antes de que uno apareciera, para poder transmitir el mensaje que se desea y hacerlo de forma novedosa.



P. ¿Cómo y cuándo llegó a Carrara?

R. Cuando acabé el bachillerato no quise estudiar al principio, de forma que llegué a la universidad muy tarde, con 21 años, y acabé con 26-27. Después me fui a La Alpujarra a pintar. A Carrara viajé con un amigo que iba a comprar mármol, y allí conocí al dueño de una maravillosa cantera al que le gustó lo que hacía y me ofreció la posibilidad de quedarme el tiempo que deseara. En realidad, no hice mi primera escultura hasta los 32 años. Hoy, sin embargo, son ya más de 600, a una media de más de veinte al año.

P. Haber escogido la mítica cantera de los escultores renacentistas parece un tributo a gente como Miguel Ángel, al que ha citado antes.

R. Evidentemente, considero a Miguel Ángel una gran figura, pero creo que hacer el mismo tipo de obras estaría fuera de lugar, porque tanto el mundo del artista como el del arte han cambiado sustancialmente. Los artistas de entonces trabajaban para la Iglesia o para los príncipes, en función de encargos específicos que tenían que ajustarse a unos cánones oficiales. Hoy, la función del arte ha cambiado, y la libertad de que goza el artista es absoluta. No sólo no trata ya de representar una imagen realista, sino que, por el contrario, se halla en condiciones de perturbar o de revolucionar; subvirtiendo la figuración convencional. En este sentido, ha habido una auténtica metamorfosis.

P. Sin embargo, hay piezas de Miguel Ángel, como los esclavos, en las que la figura parece estar liberándose de la piedra en una composición muy contemporánea.

R. El hecho de que esas esculturas no estén terminadas no tiene gran importancia; casi al contrario, esa circunstancia permite que aflore el

material en bruto y que podamos disfrutarlas en su totalidad. También hay cosas más que quedan aparentemente inacabadas, incluso algunas veces creo que es mejor dejar intuir la escultura, en lugar de terminarla, para permitir trabajar a la imaginación de los demás, dejar que sea el observador quien participe en la finalización de la obra.

P. ¿Hace falta una buena base de dibujo para ser escultor?

R. ¡Claro! Yo hacía muchísimo dibujo figurativo. Mientras estudiaba en la universidad, por la mañana asistía a clase y por la tarde me iba cinco horas a dibujar. Dibujo clásico, de mancha, de estatua. Así durante cinco años, de manera que, cuando cogí la piedra, dibujaba sobre ella. Se nota mucho cuando un artista sabe dibujar, es una seña de identidad que se transmite en su obra, aunque sea abstracta, y que el espectador también percibe porque fluye de la obra, queda implícito en ella y lo sienten los que la miran.

P. Y sin embargo, en dibujo uno se puede equivocar y corregir. Pero en la piedra, si se da un golpe errado, no hay marcha atrás.

R. Sí. Eso crea una tensión muy especial que de alguna manera queda reflejado en la obra, en casos como el mío, porque yo hago todo el trabajo personalmente, sin delegar. Pero no es tan fácil equivocarse. Además, a veces las equivocaciones me han servido en alguna ocasión para encontrarme caminos nuevos y soluciones mejores.

P. ¿Qué le guía al esculpir?

R. En la relación con la piedra, uno se va dando cuenta de cuáles son las líneas de fuerza, de qué es lo que sobra, por decirlo de algún

Detalle del taller con una obra en proceso de elaboración

Maqueta de **Homenaje a Smithson**, 2009



modo. Por ejemplo, lo que comienza siendo un brazo se va simplificando hasta que aparece el signo del brazo: un tubo. Con la edad, uno va madurando. Desde que me di cuenta de que mi subconsciente sabía mucho más que yo, me relajé. Lo importante es saber qué es lo que quieres y ser honrado con tu trabajo. Uno es lo que hace, con quien vive, lo que lee, y eso es lo que sale cuando haces esculturas. Después de viajar, de ver todo lo que se ha hecho antes, me pregunté qué es lo que podía aportar yo y llegué a la conclusión de que, si uno se pone a trabajar, lo que se quiere transmitir fluye con facilidad. Claro que de eso uno sólo se da cuenta cuando llega el momento. Ese conocimiento lo proporciona la experiencia. Cuando eres joven, vives trágicamente y todo el camino creativo es más duro.

P. ¿Cuántas horas trabaja cada día?

R. Veinticuatro. Porque cuando no estoy trabajando estoy pensando en lo que voy a hacer. Hace poco me preguntaron cuánto tiempo tardaba en hacer una escultura y contesté que 60 años, porque cuando me pongo a trabajar aflora todo lo que me ha llevado hasta allí. El tiempo es el factor determinante en la realización de las buenas obras. No cualquier tiempo, por supuesto, sino el bien empleado. No me parece que sea relevante lo que tarde un artista en hacer una obra concreta, sino el resultado. Ahí es donde se percibe todo el proceso que ha conducido a la maduración de una idea y la multitud de factores que llevan a ese momento decisivo.

P. Para usted parece indeclinable la formación intelectual, la lectura, el estudio.

R. Antes de ir a la universidad, ya me pasaba el día leyendo. Devoraba todo lo que caía en mis manos, de forma muy desordenada, desde Herman Hesse hasta Marcel Proust y desde James Joyce a Bertrand Russell, por citar sólo unos pocos nombres de entre los muchos que me ayudaron a estructurar mi visión del mundo en esos años de formación. En la actualidad, aunque con un ritmo menos compulsivo que en la juventud, sigo siendo buen lector de todo tipo de obras, aunque con preferencia por la poesía, desde los clásicos Kavafis o Ezra Pound hasta mi reciente descubrimiento de Gottfried Benn.

P. ¿Siente la influencia de otros artistas?

R. Indudablemente, en mis comienzos debo admitir que asoman Constantin Brâncusi, Henry Moore y Jean Arp. Luego me interesaron Oteiza, y sus vacíos o desocupaciones, e Isamu Noguchi, dos creadores que trabajaban la piedra admirablemente y supieron imprimir en ella su genialidad plástica. Pensando en la escultura en hierro, siento ecos de Richard Serra, de Anthony Caro y del maravilloso Calder. Siendo español, es imposible no admitir que en mi trabajo asoma la admiración por Picasso. Y, en la actualidad, confieso que me interesan Cy Twombly y Ulrich Rückriem, especialmente los trabajos minimalistas en granito de este último. Todos me influyen en la medida que a todos los admiro por su seriedad y por las conclusiones tan interesantes a las que han llegado.

P. Haber escogido la piedra como material le entronca con una tradición milenaria.

R. Me hace sentir parte de una cadena intemporal de escultores en piedra, de personas, la mayoría anónimas, que se han dedicado a



transformar un material que es “pobre, en el buen sentido de la palabra”, como diría Machado, en algo especial y eterno. Fijémonos en que las herramientas con que se trabaja la piedra desde la más remota antigüedad no han variado en miles de años. Son perfectas. No han necesitado evolucionar. Siempre había pensado que el martillo de cantero, al que se llama “la campana” por su forma redonda, era de origen gallego o portugués, hasta que vi un bajorrelieve en Egipto de hace más de tres mil años en el que estaba esculpido un cantero con ese mismo martillo en la cintura. Si trabajas la piedra, te sientes en tu propia casa, sea en Egipto, sea en Stonehenge, en Inglaterra, o sea en Newgrange, en Irlanda. Además, la piedra es para la eternidad. Vi de niño una documental sobre la Primera Guerra Mundial en la que estaban recogiendo verjas y esculturas de bronce para fundirlas y hacerlas cañones, y aquella imagen se me quedó grabada. Creo que al escoger la piedra uno traiciona un afán inconsciente de perdurar en el tiempo, de dejar huella.

P. Sin duda, lo que nos ha quedado del pasado más remoto son obras de piedra.

R. Es un legado impresionante que no está superado. Para mí, la piedra tiene un significado muy especial, porque es algo que no tiene gran valor –pensemos en los cantos rodados–, hasta que de repente se transforma, se produce un milagro y aquello cambia, como en la alquimia medieval. Y una vez has hecho algo en piedra, la obra no vale para nada más. Ya no puedes fundirlo.

P. ¿Le parece que es esa la función del escultor, transformar la materia?

R. Sin duda, es una de las funciones del creador plástico. Recordemos a Marcel Duchamp, que transformó un urinario en una obra de arte. Pero no es la única. Como artista, el escultor debe contribuir no sólo a la creación de formas nuevas, sino al desarrollo de las ideas, incluyendo las que contribuyen a hacer un mundo mejor. Los mejores artistas de la humanidad han sido personas con un alma grande.

P. Entonces, ¿hay un afán de perdurabilidad en usted?

R. Sí. Mi obra, entre otras cosas, es un intento de dejar rastro, constancia de que has pasado, algo que de alguna manera nos sucede a todos. Parece que los hijos también cumplen esa función, aunque en realidad son ellos mismos, distintos, con su personalidad. Pero, para la mayor parte de las personas, los hijos son una manera de prolongarse. Eso me pasa a mí con la piedra. Mis esculturas son como hijos. Y, al igual que los hijos, cuando veo una obra mía fuera del estudio, ya no me parece mía, sino algo que ha echado a andar por su cuenta. Por otra parte, una de las cosas que desde pequeño me han obsesionado es la idea de que la vida se acaba, de que esto no es más que es un corto paseo. Por eso, trabajar en piedra sea quizás un intento de perpetuarse.

P. A usted le gusta decir que las piedras están vivas. ¿Hay un antes de que llegara usted y un después, cuándo continúan su vida?

R. Efectivamente. Les doy otro empujón. No todas las piedras sirven para todo. Dejo muchas en mi estudio un tiempo y, de repente, una, que igual lleva ahí dos o tres años, te llama un día y te revela algo que hasta entonces se mantenía oculto. Hay algo que ha necesitado un



tiempo de maduración en tu inconsciente, que te aporta la respuesta a lo que estabas buscando. Me pasó con un encargo para el que tardé más de dos años en ver la solución y cuando la vi pensé: "¡Qué sencillo!". Las mejores ideas a veces son las más simples, aunque cuesta más llegar a ellas. Hay que tener paciencia y dar tiempo a las cosas para que maduren en nuestro interior. Una vez terminada la obra, para ella comienza otra andadura, pero ya camina sola.

P. Si la paciencia y el tiempo son tan decisivos, no se puede ser bueno y joven.

R. Pues parece que hay quien sí. Cuando me hablan de gente muy joven que son genios, pienso que tienen mucha suerte, porque a mí me ha costado medio siglo intuir el camino. Entre que asimilas lo que ha pasado antes de ti y llegas en tu trayectoria a punto de hacer algo nuevo, como en mi caso con la deconstrucción, han pasado más de 50 años.

P. ¿Le parece que está inflado el mercado del arte?

R. Considero que sí, y que se ha hecho mucho daño. He visto a mucha gente que ha subido y luego ha desaparecido. Por eso creo que, cuando hay una implicación personal con el trabajo, como en mi caso, hay que tener mucho cuidado de que no vayan a jugar contigo o no te vayan a arrastrar las circunstancias. En ese sentido, hay que andar con pies de plomo. Por eso, en parte, estoy encerrado en mi estudio y, salvo ciertas exposiciones o asuntos especiales, no salgo. Para poder crear, necesito defender mi soledad, mi aislamiento.

P. Pero a veces organiza talleres para jóvenes.

R. Siempre que me lo han propuesto, he colaborado. Hice uno en El Escorial con un grupo de alumnos que no habían tocado una piedra en su vida, y en una semana hicieron todos una escultura en piedra. También di otro curso en Castilla y León en el que todos hicimos una escultura en escayola, la maqueta, que es más fácil. Los alumnos me regalaron sus trabajos y no se distinguían de los míos. Les dije que si eran capaces de hacerlo en escayola también podían hacerlo en piedra. Es cuestión de cambiar las herramientas.

P. Escuchándole, parece que el que no es escultor es porque no quiere.

R. Pues pienso que si dedicas tu tiempo y tu talento con sinceridad y seriedad a una cosa, seguro que llegas. Hay un cierto mito sobre escultura y el escultor; pero picar piedra no es tan complejo. Cuando estaba en Carrara, todos los canteros picaban mejor que yo, tenían las manos más duras que yo y podían estar más horas que yo. Otra cosa es que su formación no les hubiera preparado para hacer escultura, porque no hubieran tenido la oportunidad o el talento. Pero, ¿picar piedra? Todos mucho mejor que yo. Otra cosa, como he señalado antes, es que tengas algo que decir.

P. Usted hace personalmente sus obras, algo que con las nuevas tecnologías muchos escultores consideran ya obsoleto.

R. Sí, trabajo personalmente y no concibo que sea de otra manera. Si de verdad deseas expresar lo que sientes, no veo otra fórmula. Sé que la mayor parte de los escultores ya no hace personalmente su obra,



Entrada al taller con multitud de obras en proceso

sino una maqueta que se encarga a alguien que la amplíe. Pero considero que eso es un error porque si algo está mal proporcionado, en pequeño no puedes verlo, y cuando se amplía puede convertirse en una equivocación garrafal. Por otra parte, las nuevas máquinas, muy sofisticadas, que realizan y amplían copias en piedra arrojan resultados muy fríos e impersonales. Ese no es mi camino ni puede serlo, porque según estoy esculpiendo una pieza puedo ir cambiando, no tanto de idea como de soluciones técnicas y formales, sea porque la piedra te ofrezca otras posibilidades o porque a mí, en ese momento, me interese indagar otras vías. Sin descartar los factores de casualidad y el propio error; todos tan provocativos en el mundo de la creatividad y que, evidentemente, no existen con las máquinas.

P. Pero usted también hace maquetas previas.

R. Trabajo muchas veces con maquetas, que se van a poder ver en la exposición en el IVAM. Pero luego, cuando la paso a piedra, en grande, la varío, es solo un punto de referencia que luego voy cambiando. Pero si mando hacer la obra a otros, me puedo encontrar el error que he cometido en pequeño multiplicado por diez y sin que tenga ya posibilidad de influir en el desarrollo de la escultura. Me perdería la parte más interesante de mi trabajo, la praxiología, la manera de proceder, de decidir en un momento determinado. Con las nuevas tecnologías pasa lo mismo, desaparece el elemento humano en la realización física del trabajo y el artista es sustituido por un robot programado.

P. Si la piedra está viva, como le gusta decir, ¿hay un diálogo en el proceso de esculpir?

R. ¡Claro! Te debes llevar bien con el material porque de lo contrario aquello va mal, no funciona. Aparte de tu conocimiento de los materiales, de saber lo que quieres representar, hay que establecer un diálogo con la piedra porque te va a acompañar a conseguir lo que deseas. Debes tenerla como una amiga a la que hay que saber escuchar y trabajar con y junto a ella, no contra ella. Si lo haces así, te va a ayudar a conseguir lo que deseas.

P. Al hacer sus esculturas, ¿usted sabe qué va a encontrar, ve a través del material qué formas encierra, o éstas le van surgiendo?

R. Tengo claro lo que va a salir y lo busco, porque antes de subirme a esa piedra he hecho una o muchas maquetas en escayola. Nunca he ido a ver qué me encuentro. Así que no me tengo que pegar con la piedra, sino estar con ella, y si una vez que caminamos juntos me dice algo distinto o veo otra cosa interesante, por la razón que sea, que no me aparta del programa que tenía para ella, lo aprovecho y me adapto. Cuando era más joven, me obsesionaba con la idea primera y la realizaba a rajatabla, pero luego me he dado cuenta de que dejaba escapar cosas mucho más interesantes por no saber escuchar a los materiales. Hay que aprender a tener las opciones abiertas. Eso también lo da la experiencia.

P. Habla con entusiasmo de los diferentes tipos de piedra: mármol blanco de Yugoslavia, negro de Bélgica, de Carrara, granito de Zimbabue, basalto, cantos rodados... ¿Cómo escoge sus piedras?

R. Conozco muchas canteras. Unas, porque he trabajado en ellas; y, otras, porque las he visitado. Y luego está tu propio encuentro por el mundo



con las piedras de los diferentes países que visitas. Recuerdo que en México me crucé con un camión que transportaba unos maravillosos y enormes bolos de piedra. Averigüé de dónde procedían y fui a la pedrera a por ellos. Fruto de toda esa búsqueda es el almacén lleno de piedras de todas clases que tengo. De entre ellas, y en función de cada pieza que me planteo, hago la elección del tipo de roca o mármol que voy a emplear, porque cuando hago una obra ya he decidido de antemano si va a ser en blanco o en negro o en el color que sea, casi siempre monocromo, porque las vetas despistan, distraen la forma. Cuando tienes una idea, ésta se presenta desde el primer momento en el material definitivo.

P. ¿No va usted buscando las piedras que le interesan?

R. En el campo o en alguna playa, puedo coger alguna piedra pequeña porque me interesa o me sugiere algo. Grandes, no; está prohibido. Hay empresas con licencias o permisos para la explotación. Por medio de ellas, consigo otro tipo de cantos rodados que guardo durante meses o años en mi almacén, y los voy escogiendo. Parece que no nos hacemos caso, pero un día te llama una que lleva tirada ni se sabe el tiempo y te dice: "¡Mira, estoy aquí!". Parece una casualidad, pero es porque llamamos "casualidad" al fenómeno para el que no tenemos explicación aparente. Como decía Giacometti, si una idea tiene fuerza, acaba saliendo. Lo mismo con las piedras. Si tiene que aparecer o salir del montón, termina haciéndolo.

P. ¿Cómo siente que ha evolucionado formalmente su obra?

R. Noto que todo lo que había leído, estudiado o pensado, tarde o temprano ha surgido en mis esculturas. He pasado por muchos len-

guajes. Siempre que presiento un cambio en mi escultura, hago un torso y ese torso es el primero de la serie que marca el camino nuevo. Por ejemplo, cuando estaba empezando con la deconstrucción hice un torso y en él se ve claramente el giro tan sustancial que tomaba mi trabajo. Pero si tuviera que sintetizar en pocas palabras mi evolución formal, diría que desde que hallé mi propio lenguaje escultórico he ido evolucionando hacia un minimalismo que se ajusta a mi pretensión de comunicarme de una manera cada vez más sencilla y precisa.

P. Inaugurar cada cambio de registro con un torso, una pieza tan sensual, parece que le confiere una fuerte implicación sexual a su obra.

R. El sexo es una de las cuestiones que mueven el mundo. Es fundamental y sin duda muy interesante. Por supuesto la sensualidad está reflejada en mi escultura, como lo está en la obra de pintores o en los poetas. Es uno de los asuntos que más nos condicionan. En mi caso, otro asunto que no me abandona es la rebelión ante la injusticia, la inmensa vergüenza que siento por la miseria y la desigualdad que hay en el mundo.

P. Cuando en una misma pieza usted mezcla acabados distintos, un elemento geométrico, liso, pulido, que parece brotar del caos de las formas naturales, parece que está presumiendo de su destreza.

R. Entiendo que se pueda pensar que es un alarde de técnica, pero no lo hago por eso, sino porque todos somos una mezcla de pulido y basto. Estamos hechos de una amalgama de cultura y salvajismo que parece que no podemos superar. Esas esculturas de que hablamos



Estudio del artista

Almacén del artista con pruebas de escayola

Taller



reflejan eso. Son retratos psicológicos de ser humano, piezas que transmiten mi reflexión sobre las contradicciones en que nos movemos y la tensión interior. La forma, el acabado, la propia elección del material, no son sino declaraciones de principios expresados plásticamente en lugar de con palabras.

P. Usted ha optado por la abstracción frente a la figuración para expresarse.

R. Sinceramente, no sé dónde empiezan y acaban una u otra. No me lo planteo, sólo pienso, con el riesgo que supone decirlo, que hay arte bueno y arte malo. He realizado, por ejemplo, esculturas que pensaba que eran abstractas y luego he visto que representan de forma perfectamente realista paisajes vistos desde la distancia, como una costa desde la ventanilla del avión. Al ver cómo trabajaba Julio González, me daba cuenta de que una y otra vez partía de lo figurativo y después lo conducía hacia lo abstracto. Yo también parto muchas veces de un dibujo figurativo, de una idea, que luego voy abstrayendo. La diferencia entre una línea y otra no me inquieta. Podía decir que Rothko es un pintor abstracto, pero he visto atardeceres en el desierto que eran auténticos Rothkos. Desde hace tiempo, en el mundo del arte, conviven la abstracción y la figuración. El arte tiene que ver con las ideas que transmite la materia modificada, y en ese concepto tienen cabida abstracción y figuración. Pensemos que todos los pintores del mundo disponen de los mismos colores y todos los escultores de las mismas piedras, y, sin embargo, fijémonos en el resultado final que alcanza cada cual, la enorme diferencia entre unos y otros. Es la mente del artista la que determina la comunicabilidad de la obra y no el aspecto exterior, formal.

P. ¿Hay relación entre su obra y las instalaciones?

R. Más de la que parece a simple vista. Durante el proceso creativo, el material se reagrupa en torno a mí formando conjuntos interesantes, proponiendo instalaciones o mutando en una instalación cambiante, viva, por así decirlo. Por lo general, uno no es consciente de ello porque trabaja obsesionado con la pieza única y desprecia las propuestas formales o de lenguaje que se van componiendo y deshaciendo en torno suyo. Ello hace que a veces sea necesaria una mirada externa que sea capaz de ver el árbol en el bosque, por usar un símil, y te llame la atención de las facetas colaterales de tu trabajo. Considero que una instalación es la suma de una serie de objetos, en mi caso piedras, que entre sí forman la obra. Y mi taller es también la obra. Por esto, en la exposición del IVAM se hace hincapié en esta lectura, hasta ahora inédita de mi producción, al presentar el lugar en donde elaboro la piedra, como otro producto de mi obra, tanto a gran escala, la del taller, como en la pequeña medida del estudio, el laboratorio en el que construyo las maquetas que luego me sirven de modelo para ampliar.

P. Algunas de sus esculturas han sido realizadas para espacios públicos. ¿Cómo definiría la función de la escultura pública?

R. Lo que se puede entender en la práctica como arte urbano, arte en la calle o escultura pública, ha cambiado con el tiempo. Antes trataba de conmemorar a un líder, recordar un hecho histórico, etc., y ese tipo de obras llenaban nuestras plazas. Hoy están siendo sustituidas, con más o menos acierto, por todo tipo de esculturas e instalaciones. En ambos casos, la función pública de la escultura siempre ha



sido la de hacer más humana la vida en las ciudades, sea proponiendo modelos de conducta, valores sociales y morales, recordatorios de quién detenta el poder y símbolos de pertenencia a una determinada colectividad. Hoy, esa función sigue siendo la misma: humanizar los espacios públicos tanto desde el punto de vista lúdico, aparentemente inocuo, como reforzando o cuestionando los valores que rigen nuestra sociedad.

P. En el momento actual, está inmerso en una línea de trabajo que califica de “deconstrucción de piedras”.

R. La deconstrucción es un borrón y cuenta nueva para dar esquinazo al plagio de obras mías anteriores. Cuando me empezaron a copiar, pensé que había llegado el momento para un nuevo cambio. Es un lenguaje que empecé a desarrollar hace unos ocho años y que me está llevando por un camino muy interesante. Se trata de una nueva forma de indagar en las posibilidades del desarrollo formal y semántico que ofrece la materia a la que se enfrenta el escultor. Al partir las piedras –un ejercicio que ya había llevado a cabo con mi serie de llaves de hace más de diez años, que ahora se me antoja premonitoria– se abre una nueva puerta al interior; la luz muestra aspectos inéditos de la vida y la biografía de ese material, es como

indagar en el alma de la piedra, descubrir su historia oculta, su lado secreto. Y a partir de esa irrupción violenta comienza un proceso de deconstrucción de una materia que llevaba siglos cerrada y que mi intervención recompone, dando lugar a mutaciones o transformaciones sorprendentes.

P. ¿Adónde le conduce ese proceso?

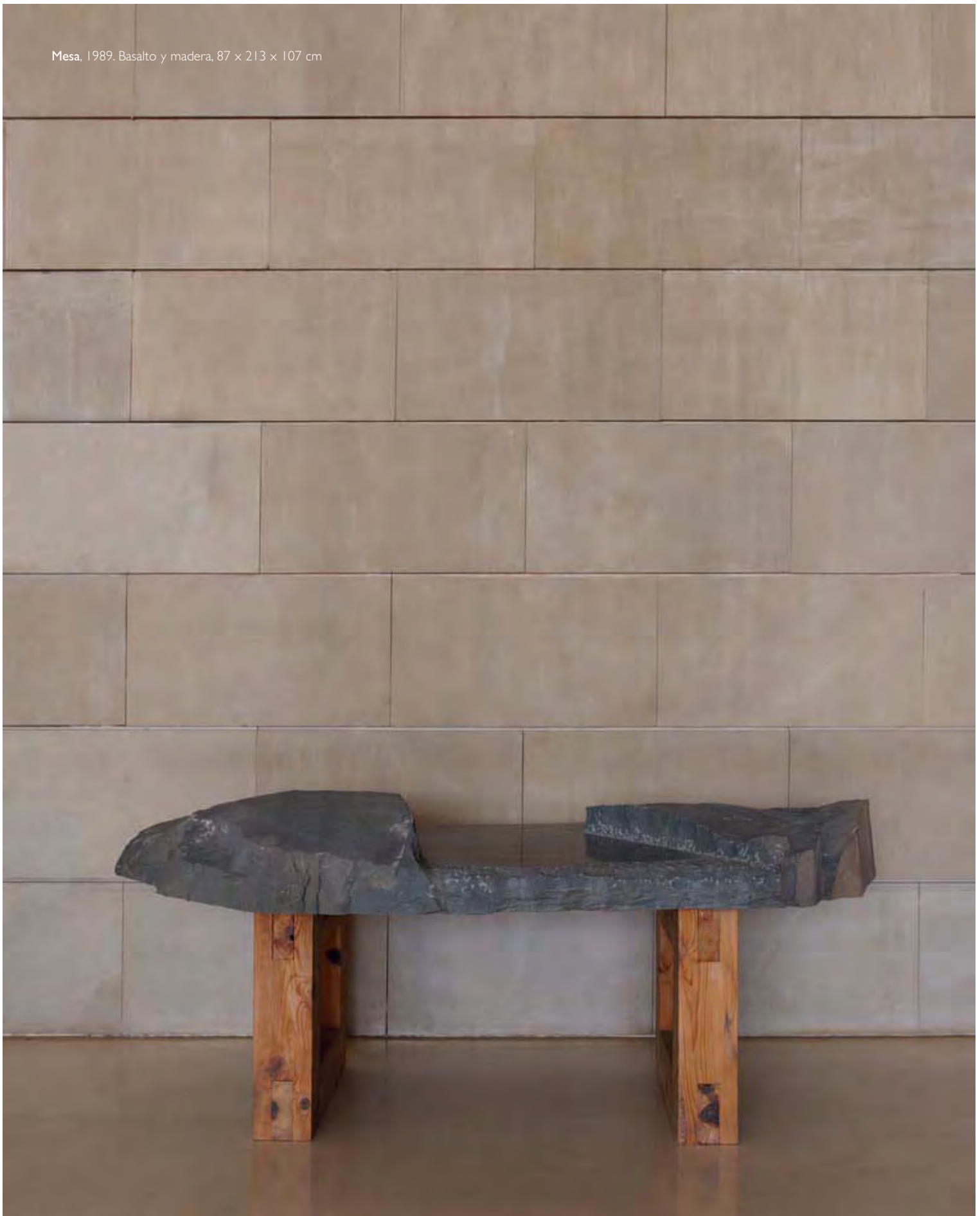
R. Eso no se puede predecir, y eso es lo interesante del momento en que me hallo, pero esta investigación me ha abierto caminos y lenguajes insospechados. Me he dado cuenta de que cada cinco o seis años las cosas cambian o me cambian a mí, y la deconstrucción, la forma de trabajar la piedra para alcanzar su interior con esta nueva metodología, me ha despertado la necesidad de recurrir a la utilización de otras técnicas que antes había obviado, como la fotografía, y que ahora siento como necesarias para llevar a cabo mi reflexión y efectuar nuevas propuestas formales. Estoy seguro de que el camino actual me conduce a una nueva forma de ver y eso me apasiona, porque no quiero hacer siempre lo mismo. Picasso decía: “Copiar a los demás es necesario para aprender; copiarse a sí mismo es trágico”. Y eso es lo que a mí me interesa, investigar con la piedra.

OBRAS EN EXPOSICIÓN





Mesa, 1989. Basalto y madera, 87 x 213 x 107 cm











Deconstrucción n° 26, 2006. Basalto rojo y negro

Deconstrucción n° 56. Torso n° 38, 2007. Piedra canto rodado, 68 x 50 x 36 cm

Deconstrucción n° 138. Sin título, 2009. Piedra canto rodado, 24 x 42 x 38 cm

Deconstrucción n° 66. Balón V, 2008. Piedra canto rodado, 34 x 58 x 40 cm

Homenaje a Robert Smithson I, 2008. Piedra canto rodado, 33 x 44 x 50 cm

Deconstrucción n° 29. Cabeza-Yelmo, 2006. Piedra canto rodado, 24 x 45 x 38 cm





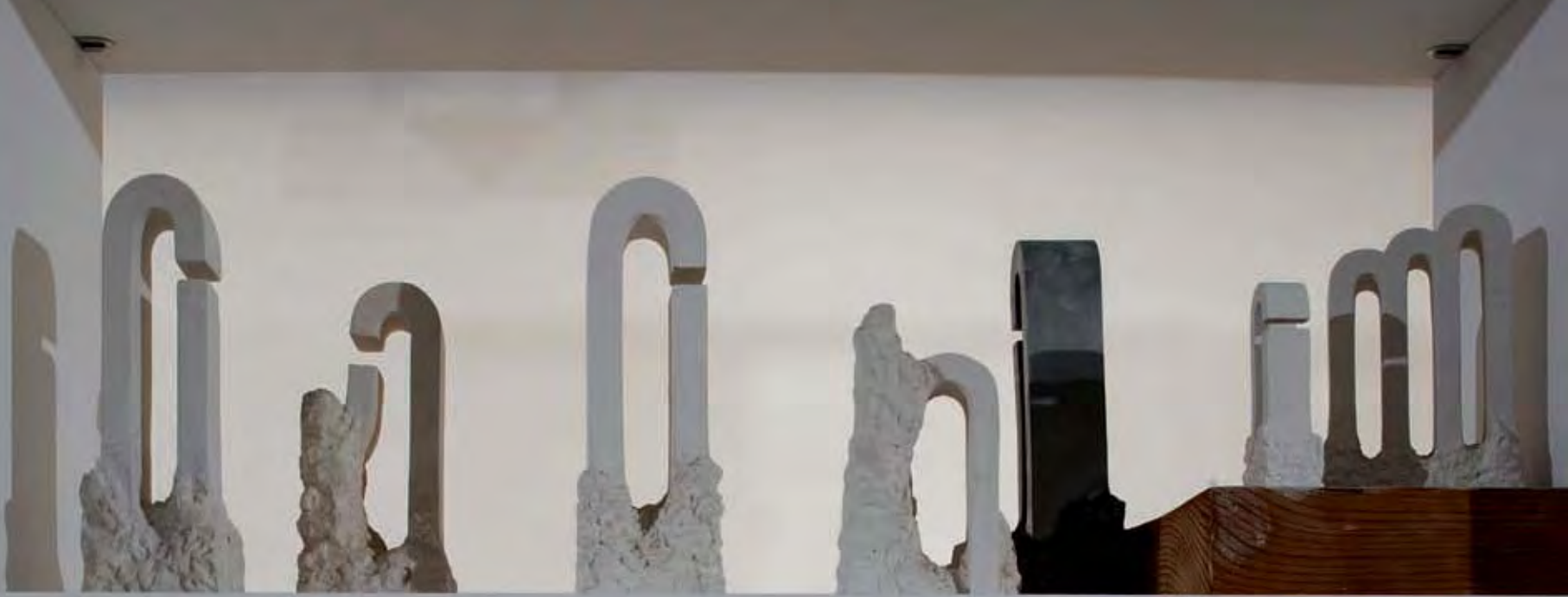


Escritura I, 2006. Alabastro, 51 x 80 x 13,5 cm











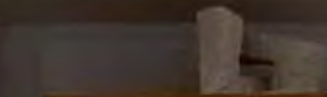






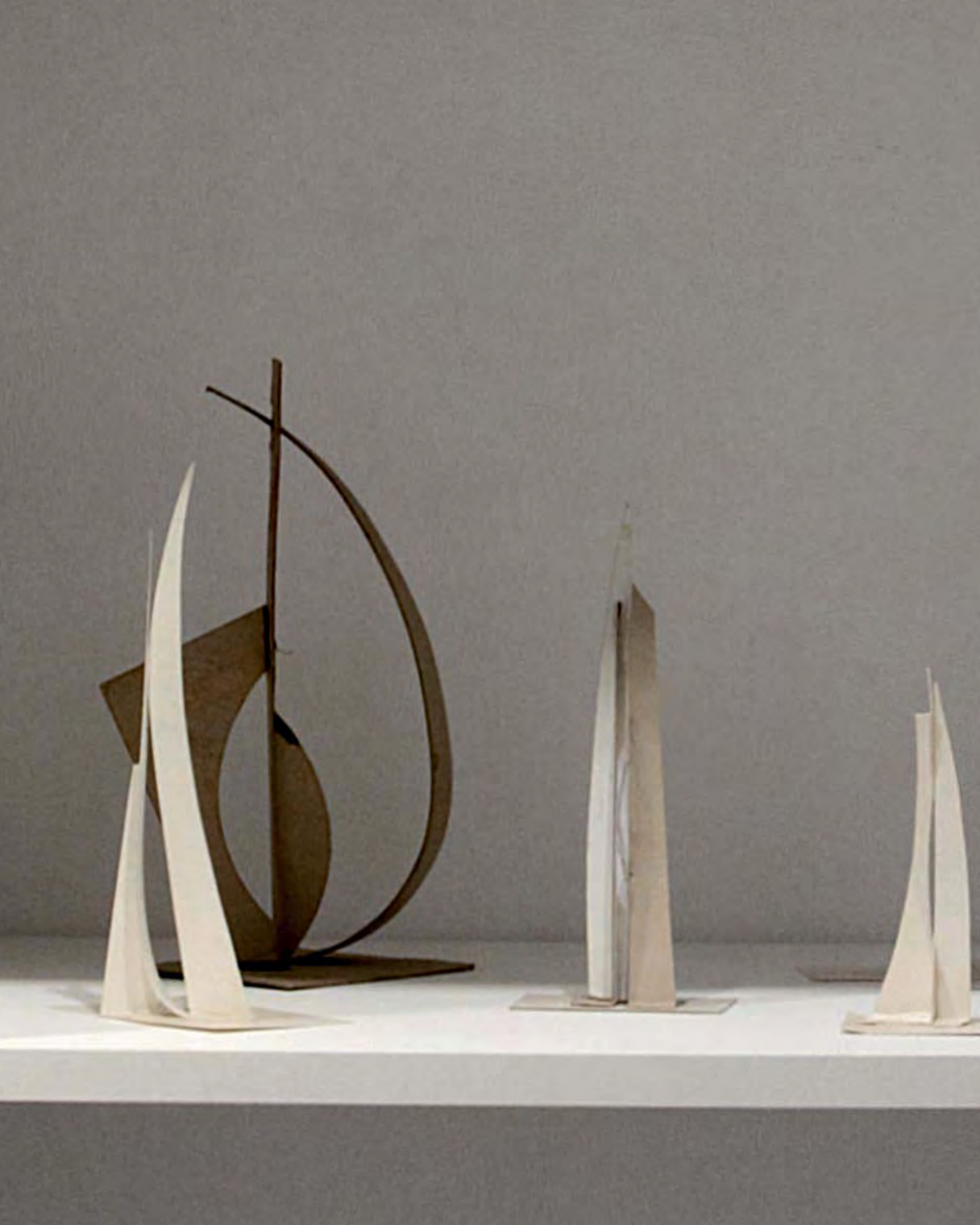


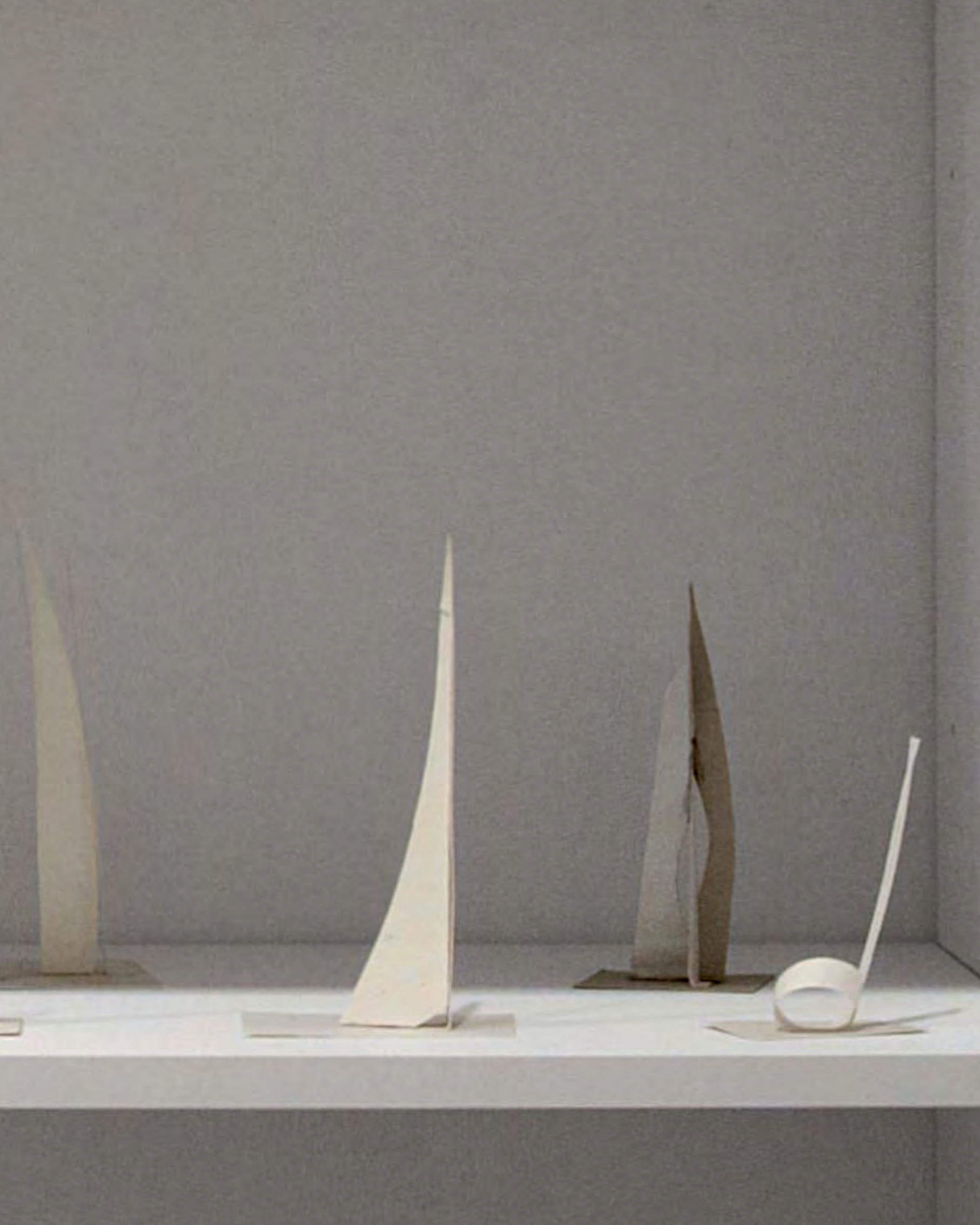














Sin título n° 37, 1998. Marmol yugoslavo, 93 x 93 x 15 cm

Torso n° 31, 1997. Marmol de Carrara, 20 x 80 x 70 cm





Serie Abrir y Cerrar, 2002. Granito de Zimbabue
180 x 14 x 14 cm; 180 x 14 x 14 cm; 225 x 25 x 25 cm; 280 x 30 x 30 cm; 224 x 25 x 25 cm











Deconstrucción nº 134. Torso nº 41, 2009. Piedra canto rodado, 26 x 42 x 31 cm

Deconstrucción nº 64. Balón IV, 2008. Piedra canto rodado, 21 x 33 x 25 cm



Deconstrucción n° 40, 2004. Piedra canto rodado, 25 x 28 x 21 cm

Deconstrucción n° 132, 2009. Piedra canto rodado, 20 x 35 x 28 cm





Deconstrucción n° 24, 2006. Piedra canto rodado, 31 x 54 x 44 cm

Deconstrucción n° 65. Discóbolo II, 2008. Piedra canto rodado, 19 x 40 x 55 cm

Deconstrucción n° 58. Balón I, 2008. Piedra canto rodado, 18 x 24 x 23 cm

Deconstrucción n° 63. Balón III, 2008. Piedra canto rodado, 23 x 34 x 29 cm

Deconstrucción n° 49. Cabeza girada I, 2007. Piedra canto rodado, 19 x 33 x 27 cm









Deconstrucción nº 5, 2004. Piedra canto rodado, 50 x 32 x 23 cm. Anverso y reverso





Deconstrucción nº 73. Torso nº 39, 2008. Piedra canto rodado, 48 x 30 x 25 cm







Deconstrucción nº 22, 2006. Granito gris

Deconstrucción nº 36. Cabeza de hombre, 2007. Piedra canto rodado, 47,5 x 40 x 31 cm

Deconstrucción nº 142. Cabeza, 2009. Piedra canto rodado, 55 x 50 x 35 cm

Deconstrucción nº 72. Cabeza de mujer, 2008. Piedra canto rodado, 50 x 40 x 30 cm

Deconstrucción nº 143, 2007-09. Piedra canto rodado, 40 x 50 x 35 cm

Deconstrucción nº 141, 2009. Alabastro, 30 x 70 x 50 cm











Serie Quilla, 1991-92. Piedra de Calatorao, 21 x 96 x 30 cm; 21 x 100 x 25 cm; 133 x 20 x 80 cm; 155 x 25 x 30 cm



Paisaje humano, 1993. Piedra de Calatorao, 15 x 100 x 100 cm



Paisaje nº 11, 1992. Piedra de Calatorao, 30 x 100 x 100 cm













Homenaje a Robert Smithson, 2009. Alabastro





Trabajando en una de las esculturas del Homenaje a Smithson

BIOGRAFÍA

EMMA RODRÍGUEZ

Alberto Bañuelos nace en Burgos en 1949. De familia de médicos, su destino parecía trazado, pero desde muy niño le atrajeron los pinceles, manifestando unas dotes especiales para el dibujo que, unidas a su espíritu independiente e inquieto, hacían de él un digno candidato a artista. Desde muy temprana edad “subía a las torres de la catedral y dibujaba, fascinado por los bordados en piedra”, recuerda, reconociendo con perspectiva temporal que esas visitas, del mismo modo que el arte de lugares tan emblemáticos de su tierra natal como la Cartuja, influyeron en su formación, en su posterior vocación escultórica. La piedra ya estaba en sus orígenes, pero fue mucho más tarde cuando se hizo presente.

1972

A los 22 años se traslada a Madrid y se matricula en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense, seguramente por complacer a su padre, ya que en el fondo tenía claro que ese tampoco iba a ser su camino. Fueron cinco años de estudios a los que se refiere como una etapa de formación muy feliz en su trayectoria. En el campus conoce a Esther Buenaventura, con quien desde un principio comparte asignaturas y afinidades, y que acaba convirtiéndose en su compañera inseparable, la madre de sus dos hijos y, sin lugar a dudas, el impulso y el apoyo necesarios para seguir adelante. Simultanea las clases con cinco horas de dibujo en academias privadas en las que aprende las técnicas clásicas. Se presenta al examen de ingreso en la Academia de Bellas Artes, pero no lo aprueba. “En su momento fue un duro golpe, pero con el tiempo he llegado a la con-

clusión de que eso me ayudó a forjarme como un autodidacta, me dio una mayor libertad de pensamiento”, confiesa.

En 1978 ya cuenta con estudio propio, sito en la calle Tirso de Molina, número 9. Un espacio con amplios ventanales y techos altísimos en el que durante tres años realiza su progreso intelectual, avanzando de lo figurativo a la abstracción más absoluta. Al paisaje madrileño se superpone en esa época el de La Alpujarra, comarca que le fascina y a la que viaja frecuentemente acompañado por la que ya se había convertido en su mujer: Durante un año pintó prácticamente a toda la gente de la zona en una particular serie de retratos.

1982

Surge tardíamente la primera escultura, cuando el artista ya tiene 35 años de edad. Se trata de un torso realizado con una piedra de alabastro que le regalaron, y en el que es innegable la influencia, siempre confesada, de Henry Moore. Los *torsos* están presentes a lo largo de todo el recorrido de Bañuelos, ya que aparecen siempre que termina una etapa y se inicia otra, como una especie de marca en el sendero que tiende a bifurcarse una y otra vez.

También desde muy pronto aparecen las *mesas-escultura*, piezas en las que los soportes de cristal se apoyan sobre motivos como el de una pareja haciendo el amor. Al principio las realiza para uso personal, pero la aceptación que tienen entre amigos y conocidos le lleva a hacer muchas más por encargo. Durante un año figuración y abstracción se van combinando, hasta que definitivamente –como le sucedió en la fase pictórica– es la segunda la que impone su dominio. “En realidad,



como sucede también con Julio González, necesito partir de lo figurativo para ir evolucionando hacia lo abstracto.”

Desde el primer *torso* Bañuelos no ha vuelto a coger el pincel, “aunque el caballete siempre está preparado, no sé, tal vez por si alguna vez me fallan las fuerzas y tengo que volver a él”. El artista hace esta reflexión en su residencia próxima a Madrid donde vive y trabaja desde el año 82, donde dispone del espacio al aire libre suficiente para hacer realidad sus sueños y donde las esculturas en piedra parecen barcos encallados en medio del paisaje, algunas recién llegadas de exposiciones; otras a punto de partir. Ya dentro de la casa, en el estudio-taller, el visitante no puede dejar de sentirse impresionado ante las curiosas y mínimas maquetas en escayola que realiza previamente antes de ejecutar las piezas. “Cuando se trabaja en piedra no hay marcha atrás. Cada golpe de martillo es un paso adelante sin posible retroceso y las maquetas me ayudan a pensar la jugada.” Desde esa primera y tardía escultura del *torso*, el artista se dio cuenta de que ese era su medio de expresión. “Me sentía más a gusto, sufría menos que con la pintura, tal vez porque me permitía un modo de proceder más lento y me ayudaba a descargar mi agresividad.”

1983

De 1983 a 1985 realiza constantes viajes a Carrara, que había visitado por primera vez en 1978. En las míticas canteras, de gran belleza, respira, aprende y se nutre del oficio del mármol. Las largas estancias en Italia coinciden con viajes por otras partes del mundo que se convierten en fuentes de inspiración, como, por ejemplo, Brasil, cuyos

amplios y exuberantes espacios tanto le motivaron, o Washington, donde descubre a Lucian Freud. “Me pareció increíble. Como si Francis Bacon y José Gutiérrez Solana hubieran tenido un hijo.” Fue un impacto similar al que le produjeron Mark Rothko, Henry Moore o Isamu Noguchi, al que tuvo oportunidad de conocer en su estudio de Nueva York dos meses antes de su muerte. Entre sus influencias, el artista cita también a Richard Serra y al enigmático Medardo Rosso. “Es un artista que me apasiona. Auguste Rodin lo echó de París, seguramente por envidia, y a mí me parece mucho más tierno y profundo que él. Trabajaba con ceras, y los nazis destrozaron muchos de sus trabajos al utilizarlos como velas.”

Bañuelos se alimenta con la obra de todos estos artistas y se dedica a leer a autores que aseguran están en la base de su trabajo, caso de Marcel Proust o Miguel de Cervantes. El primero le enseñó a medir el tiempo de la infancia, el ritmo de los recuerdos en su estado más puro; el segundo le afianzó en la idea de que sólo de retirada, con la experiencia ya vivida, se puede trazar una gran obra, algo que ha aplicado a su propio camino, a su afán por experimentar constantemente, por ir cubriendo ciclos y etapas que le han conducido a una obra cada vez más esencial.

1984

Primera exposición en la ya desaparecida Galería 24 de Madrid, donde exhibió sus pinturas de La Alpujarra y una serie de *gouaches* de los mataderos, pero también sus primeras esculturas figurativas, mujeres tumbadas en eróticas posturas. Un rápido repaso a su trayectoria lleva



al observador a detenerse en trabajos de 1987 como *Fuente*, un entrelazado de brazos, uno de sus motivos recurrentes, o en el conjunto de torsos diversos en los que mezcla mármoles de distintos países y colores –negro, rojo, rosa y blanco–, haciéndose perceptibles sus orígenes como pintor. Sus *Paisajes* en piedra y madera aparecen en 1988, combinándose con una de sus series más conocidas y originales, la de las *Quillas*, en la que “la geometría abre un surco, al modo como la quilla hace sobre la piel del mar; en la materia informe”, dice el crítico Fernando Huici en un texto publicado en el catálogo que acompañó a una exposición itinerante por México, organizada por la Junta de Castilla y León bajo el lema *Entre la Tierra y el Cielo*.

Las *Quillas*, muchas de las cuales se incrustan en la pared, se van sucediendo. Es un año productivo habitado por peces abisales y otros elementos surgidos del fondo del mar. En “una querencia”, como analiza Huici, “que persigue una creciente estilización sensual en pos de un aura de esencialidad metafísica”. No deja de resultar curioso que el mar sea una constante en un hombre de tierra adentro que sale a la busca de rumbos diferentes, jugando, a través de la mezcla de lenguajes y materiales diversos, al contraste entre lo pulido y lo basto, entre lo civilizado y lo salvaje.

1990

La obra de Bañuelos ocupa todo el *stand* en Arco de la Galería Aldaba (Madrid). Es una oportunidad para darla a conocer, pero lo cierto es que el artista siempre se ha mantenido alejado del gran público, siempre alentado por el estímulo de coleccionistas particula-

res que han seguido y comprado sus trabajos, muchos de ellos de fuera de España. “He sido, sí, un creador en cierto modo oculto que ha necesitado del silencio y de la absoluta soledad para crear; una especie de monje del arte”, se define. Y continúa: “Siempre estoy trabajando y mientras estoy durmiendo sueño con las esculturas que voy a realizar”. De los 90 son sus *Maternidades*, que coinciden con la llegada de su primer hijo, y la serie de las *Máscaras*.

El artista busca y experimenta con el hierro, pero acaba quedándose con la piedra, más complicada. “Hay en ella un afán de eternidad y al mismo tiempo un primitivismo que me fascina”, reconoce, pasando a enumerar sus instrumentos de trabajo: los martillos de cantero encabezados por “la campana”, los punteros... “Son exactamente los mismos que utilizaban los egipcios...”, dice. “El proceso de creación con la piedra produce una tensión muy especial. No vale la equivocación y resulta muy difícil decidir cuándo se da por concluida la pieza. Cada golpe de martillo resulta definitivo.” En los primeros 90 nos encontramos con trabajos tan significativas como el *Opus CLXXIX. Paisaje nº 10*, una sugerente y oscura geografía en piedra de Calatorao en la que Bañuelos juega a ondular suavemente la superficie en un sinuoso quiebro.

1996

Nace la sugerente serie de las *Lunas*. Lunas que empiezan a salir de la tierra o que representan el vacío. *Lunas nuevas. Luna gótica* que se asemeja a una aguja de la catedral de Burgos... “Lunas que crecen y menguan”, como dice Fernando Huici, hasta desembocar en “el vacío ensi-



mismado de la luna negra, dócil puntal, guardián del límite". Más allá de las Lunas surge la serie *Abrir-Cerrar*, ya en el 2000. Se trata de piezas verticales, estilizadas, en las que el artista juega al contraste entre lo que queda dentro y lo que se deja ver. Bañuelos experimenta con el motivo de las llaves y también con el de los signos en esta etapa en que aparecen mensajes cifrados sobre piezas de alabastro que intentan hablar al espectador de secretos, en definitiva del gran poder de la palabra, de la comunicación. La fase dura apenas un año y un torso –siempre un torso– marca el rumbo hacia otra dirección.

2003

De este año es la mayor de las esculturas realizadas por Bañuelos hasta el momento. Se trata de una pieza de 400 toneladas y cerca de 11 metros de altura instalada en la localidad coruñense de Muxía, al borde del mar. Un bloque abierto por la mitad, una herida, un corte iluminado por abajo que siempre recordará al observador la gran catástrofe del *Prestige* en aguas gallegas. La escultura es hermana en su planteamiento de un trabajo anterior; *Monumento funerario*, donde el artista ya había recurrido a un corte vertical, en forma de cruz, que rompe en dos el granito a la manera de una herida abierta ante el dolor que produce el vacío, la desaparición, la muerte.

Pero 2003 también es una fecha importante porque inaugura ese nuevo periodo anunciado, el de la deconstrucción, en la trayectoria del artista. Es en este momento cuando al estudiar los ángulos Bañuelos se da cuenta del lenguaje nuevo que surge al realizar cortes en las piedras. Recurre a cantos rodados y los parte, los inclina,

los desplaza, los rehace... "Es como reinventar la vida una y otra vez. Jacques Derrida hablaba de ello. Yo deshago las piedras y hago algo diferente con ellas. La vida es eso, establecer una nueva mirada sobre algo ya existente", señala el artista y sigue reflexionando sobre lo que se oculta tras las cosas rotas, sobre lo que cambia, se transforma o fluye. Hay algo de filosofía oriental en sus palabras. Su técnica es como cortar una fruta en pedazos o como abrir una puerta y dejar que aparezca su alma. Es lo mismo que sucede cuando las piedras, cerradas durante miles de años, se cortan y debajo aparecen otras formas, otros colores. "El elemento sorpresa es fundamental y yo reconozco que siempre me ha gustado jugar. El artista nunca abandona la infancia."

El inicio del nuevo milenio trae consigo exposiciones en galerías españolas como la Raquel Ponce (Madrid) o en instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán o la Embajada de España en México.

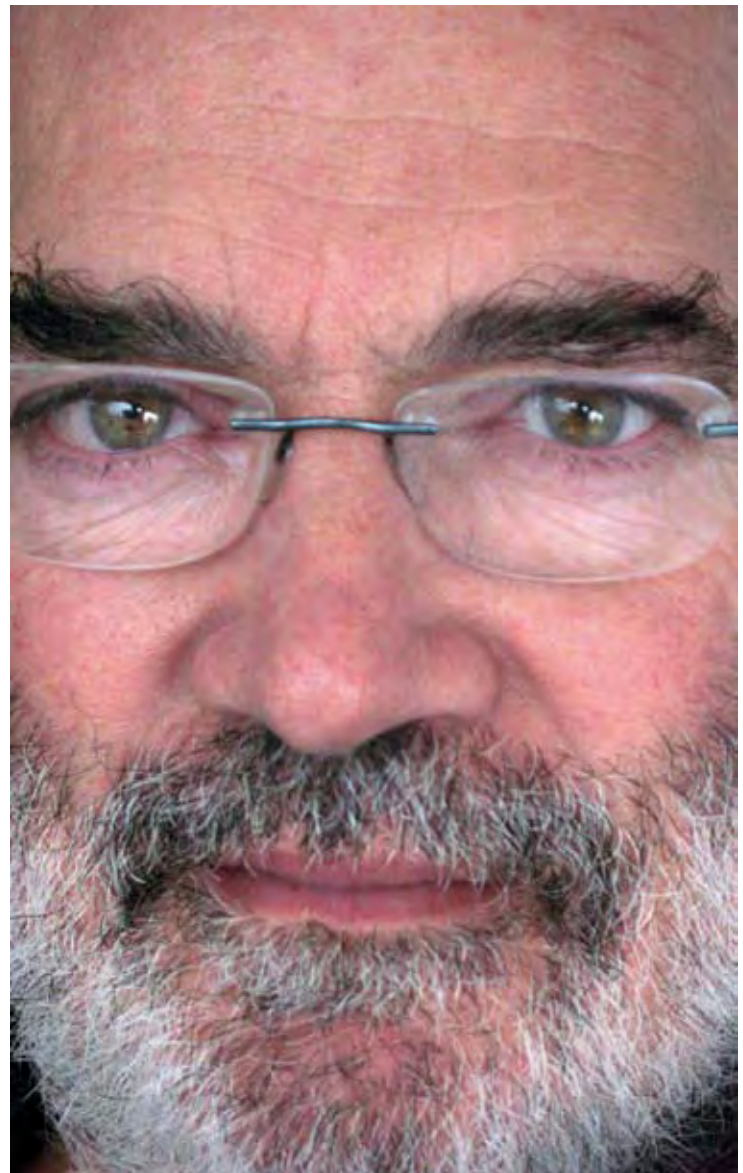
2009

El IVAM lleva a cabo la más importante muestra realizada por el artista hasta el momento, que un año después viajará a Valladolid. En cierta medida se trata de una retrospectiva, ya que se ofrece al espectador la oportunidad de contemplar todas las maquetas que ha realizado como paso previo a las piezas escultóricas. A través de la puesta en escena parece que el estudio del escultor se ha trasladado al espacio expositivo. El IVAM acabará, sin duda, con el anonimato de cara al gran público de una obra de largo aliento y plural, pres-



tando especial atención a los descubrimientos de la deconstrucción, que siguen ocupando actualmente a Alberto Bañuelos.

“Ahora estoy buscando el vacío y eso me desasosiega un poco porque inevitablemente uno se da cuenta de que esa búsqueda tiene que desembocar, de un modo u otro, en la lúcida apreciación de que la vida es muy breve y casi la mitad de ella transcurre en la noche, de que la muerte está cerca. Rothko se suicidó buscando el vacío; Oteiza optó por parar y se dedicó a la filosofía...” Para Bañuelos el espacio es lo que queda dentro de la escultura o lo que hay a su alrededor, pero también el silencio o lo que se trata de atrapar. “Hay un punto de espiritualidad en mi trabajo. En el fondo se trata de acceder al alma”, confiesa. Y sigue preguntándose: “¿Es mi búsqueda de la perfección en la escultura, mi precisión, mi obsesión... algo estético o una categoría moral?”. Un interrogante que dice mucho de su manera de enfrentarse al oficio.



Retrato del escultor

TRADUCCIONES

ALBERTO BAÑUELOS

TRINIDAD MIRÓ
Consellera de Cultura i Esport

Dins del panorama de l'escultura espanyola contemporània, Alberto Bañuelos destaca pel seu treball amb materials tan clàssics com la pedra o el marbre. No en va, l'escultor burgalés va iniciar l'aprenentatge de l'ofici d'escultor en les pedreres de Carrara a finals de la dècada dels setanta.

Gràcies al patrocini de la Conselleria de Cultura de la Junta de Castella i Lleó, l'IVAM Institut Valencià d'Art Modern presenta una mostra de més de trenta escultures en pedra o marbre realitzades per Alberto Bañuelos durant l'última dècada. L'exposició també inclou totes les maquetes que ha realitzat l'artista com a pas previ a l'execució de les peces escultòriques, amb les quals es pot apreciar l'evolució del procés creatiu des dels primers esbossos fins a l'obra acabada.

L'esperit retrospectiu de l'exposició, centrat en el període de plena maduresa d'Alberto Bañuelos, permet conèixer en profunditat l'obra d'un artista les indagacions del qual sobre el llenguatge escultòric són una important aportació a l'escultura actual del nostre país.

L'ART DE LA METAMORFOSI

M^a JOSÉ SALGUEIRO CORTIÑAS
Consellera de Cultura i Turisme

L'exposició *Alberto Bañuelos. La litúrgia de les pedres*, organitzada conjuntament per l'Institut Valencià d'Art Modern i la Junta de Castella i Lleó, presenta, d'una manera distinta, l'obra que l'escultor burgalés ha realitzat durant les últimes dècades.

Bañuelos ha esculpit, amb paciència i saviesa, el marbre de Carrara, el granit de Zimbabwe, la pedra de Calatorao... Des de les piràmides d'Egipte a la *Spiral Jetty*, traçada per Robert Smithson el 1970 a la vora del llac d'Utah, les pedres han vertebrat la Història de l'Art. L'obra d'Alberto Bañuelos no és sinó

una anella més en esta apassionant aventura. La pedra no és una obra art mentre està en els marges d'una carretera secundària, en el llit d'un riu sec, en l'àrid desert o en les històriques pedreres. Allí quasi mai complix una funció simbòlica. Allí quasi tot el món les ignora. No obstant això, en el moment que Bañuelos les recull, les adopta i les desconstruïx en el seu estudi és quan les pedres comencen a tindre ànima i es convertixen en una autèntica obra d'art. Abans que Alberto Bañuelos comence a manipular una pedra, l'artista la clona en escaiola. El màgic procés comença amb una maqueta.

Esta exposició, que després de ser inaugurada a València viatjarà a Valladolid, reconstruïx tot el procés creatiu de l'artista i mostra, a més de les seues millors escultures, les maquetes que ha realitzat al llarg dels últims 25 anys. Un fructífer recorregut per la carrera d'un escultor que, pedra a pedra, ha construït un univers ple de formes i matisos. Després d'haver realitzat més de 600 escultures, l'obra d'Alberto Bañuelos arriba a un museu, l'Institut Valencià d'Art Modern, on l'escultura, amb Julio González al capdavant, és un dels pilars fonamentals de la institució.

Per a la Conselleria de Cultura i Turisme, que desenrotlla un important programa expositiu per a donar a conèixer els artistes castellans i lleonesos dins i fora del nostre territori, suposa una gran satisfacció poder contribuir a continuar difonent el treball d'Alberto Bañuelos.

TRANSFORMACIÓ DE LA MATÈRIA

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN
Directora de l'IVAM

La pedra és la criatura perfecta
igual a si mateixa vigilant de les seues fronteres
exactament repleta del sentit petri [...] la seua fervor i fredor són justes
i plenes de dignitat

ZBIGNIEW HERBERT, "La pedra"

Les escultures pètries de Bañuelos es conserven en una atmosfera enigmàtica, arrecerades per una enèrgica identitat que les

condiciona en la seua de presentar-se davant l'espectador. Quan les observem atentament, sabem que ho fem per a intentar desxifrar els secrets que amaguen en el seu interior. Podem imaginar, inclús, que ens acostem a l'origen de la vida, a la natura més primigènia, als principis de l'art, al monumental misticisme dels megàlits, als símbols que van acompanyar l'home prehistòric... No obstant, i d'ací la grandesa velada del misteri al qual s'aferren, simultàniament desprenen senyals que ens mostren els signes de la contemporaneïtat i les formes abstractes que hi conviuen.

Les formes de Bañuelos, lluny de separar-se de la realitat i de la història, ofereixen des d'un nou angle una nova traducció, més sintètica, del món visible. Són una abstracció que ha sigut treta de la realitat, i portada, a través d'un procés intel·lectual i tècnic, a un altre mitjà (l'artístic) per a representar una imatge o una idea del món interior de l'artista o, almenys, la seua projecció, declarats a través d'un tractament personalitzat i original dels seus valors expressius.

De la figuració a l'abstracció per a arribar a la desconstrucció. Estos serien els passos que ha fet l'escultor en el seu extens i reconegut procés creatiu. Les seues peces, com la pedra de Rosetta, considerada com una joia en la història del llenguatge i la transcripció, contenen textos, en este cas ocults, que volen ser desvelats, desxifrats per l'espectador. Bañuelos té interès a esculpir sempre que tinga alguna cosa a dir, alguna cosa per a transmetre al món. La seua escultura funciona com una corretja de transmissió entre els seus pensaments i l'emissió d'estos. És el llenguatge que utilitza per a comunicar-se amb la societat en què habita.

Bañuelos insistix a rescatar del més profund del seu ser la puresa i la força de la natura a través d'un dels seus elements més contundents i utilitzats per totes les civilitzacions precedents com és la pedra. Recordem que les primeres representacions artístiques que trobem fan al·lusió a figures místiques. Des de les estuetes paleolítiques fins a les màscares dels pobles primitius actuals, el caràcter màgic i simbòlic es troba en els orígens de l'escultura de pedra.

Una matèria inerta rígida i inflexible, com és el cas que ens ocupa, establix una relació intensa amb l'artista, ja que este l'ha de manipular artesanalment amb delicadesa, però també amb hàbil fermesa, amb tràgica violència en ocasions. En qualsevol altra forma creativa, habitualment un necessita la tècnica o els utensilis que acompanyen l'artista en el seu procés. En este cas, però, hi ha una experiència immediata, quasi carnal, entre l'autor i la matèria sense intermediaris, tan sols un cisell, que permet una major aproximació a la realitat artística. Esta estreta relació permet el diàleg entre els dos, un coneixement exhaustiu dels comportaments, de les necessitats, dels gustos... En definitiva, entre amor/odi, colps/carícies, compli-

ments/queixes... es fonamenta una amistat bilateral que deriva en obres d'art emotives que ens contenen històries en silenci. Torne de nou al poema amb què encapçale este article per a vore com, des de la poesia, s'anuncia este contrast de reaccions quan Herbert, en referència a la pedra, deixa per escrit: "sent el seu dur retret / quan la sostinc a la mà / i el seu cos noble / absorbig la seua falsa calor."

Així, veiem com la transformació de la matèria natural abrupta, ja siga granit, marbre, alabastre o basalt, viu en l'imaginari de l'artista de la mateixa manera que viu en l'univers de la poesia quan la transformació que realitza el poeta convertix paraules autònomes en versos complexos. En conseqüència, la matèria primera deixa de tindre un significat càotic per a entrar en una significació nova, poètica, pura, com la mateixa natura. La natura és un dels vessants que els poetes han explorat amb gran sort i rumbos confrontats; la frescor, el refugi, la desolació, són sinònims de la terra, l'arena, la fusta, l'aigua, el vent, ho veiem en Lorca amb la seua poesia d'arena i en Cernuda amb la seua poesia de l'aigua per a convertir-se en aliats, símbols i essències.

La natura lliura les seues virtuts perquè el poeta reflexione i interprete estos escenaris a partir de la seua imaginació. Els sentits es desperten amb les formes i les textures canviant, amb els elements transitoris i la metamorfosi ontològica essencial que discorre entre aigua, aire i terra. Així, els materials de la natura seran valorats com a símbol, com a inspiració, com a element creatiu, provocador, després d'haver passat per la màgia de l'artista.

La imatge de les seues figures abstractes, de contorns sinuosos i incitants esquerdes en la seua pell rocosa, em conduïx cap a unes paraules que Gustavo Adolfo Bécquer va deixar escrites en la seua llegenda inacabada "La mujer de piedra": "[...] La bella dona de pedra que contemplava extasiat, tenia així mateix un somris seu, que li donava tal caràcter i expressió que enamorar-se d'aquell gest especial era enamorar-se d'aquella escultura, perquè no seria possible trobar-ne altra perfectament semblant." Bañuelos, a partir de la seua llarga trajectòria refugiada en una obra silent i monuments a l'aire lliure, ha decidit avançar per uns camins artístics nous amb noves accions a través d'una anàlisi reconstructiva dels conceptes implicats fins aconseguir uns missatges nous i excepcionals.

Generar propostes creatives provoca reflexionar permanentment, treballar amb el coneixement històric per a formalitzar, una vegada desposseït de tota retòrica, significació i representació, una proposta diferencial i inusual. En este terreny es troba actualment Bañuelos, una etapa de desconstrucció en les creacions artístiques que es poden entendre com una reconstrucció de les idees, una reformulació del que ja és conegut a partir de les noves inquietuds que té.

Seguint el seu mapa personal, emotiu i creatiu, ens trobem amb una relectura de la natura que visualitzem a través de figures pètries que volen demostrar que no ho són, que són una altra cosa, perquè volen fugir de la seua pròpia identitat. Esta proposta és pròpia de la síntesi entre els conceptes que coneixem i interpretem des del seu valor convencional i la seua reinterpretació a partir de les originals referències i connotacions associades.

Amb la delicadesa que un artesà tracta els productes de la natura. Com una tornada a l'edén, a l'origen de la innocència del ser. Des d'estos nivells, i tenint en compte este sentir originari de les coses, Bañuelos ens oferix una visió transformada de la realitat i conduïda per la mà de la imaginació.

Construïx, destrúix, reconstruïx idees i formes de manera entròpica, té la genial facultat de paraitzar el procés creatiu en el moment just i de major orde estètic per a captivar-nos amb obres com les que integren esta exposició i en les quals apreciem la motivació bàsica d'un artesà, d'un virtuos polidor d'idees que vol fer un treball ben fet per la simple satisfacció d'aconseguir-ho i que este tinga un valor en si mateix.

Esta concepció té molt d'humanista i d'home que se sent còmode en la meditació, en la reflexió assossegada. "La bellesa o la mística poden viatjar a l'interior de l'ànima humana"... , esta frase del meu volgut artista Cristino de Vera ben bé podria servir-nos per a reforçar i apuntalar el sublim itinerari artístic de Bañuelos.

Este ferm itinerari escultòric està acompanyat per una investigació metafísica que recorre al més profund dels instints de l'artista per a trobar respostes que ajuden l'espectador a reconèixer-se en els seus pensaments més recòndits i trobe eines bàsiques per a enfrontar-se a la vida de manera senzilla, sincera i compromesa.

L'ETERNA LITÚRGIA DE LES PEDRES

RAFAEL SIERRA

Encara que la separen cinc mil cinc-cents anys dels pastors seminòmades que pasturaven els seus ramats, cultivaven el blat i adoraven els seus déus en les planures de Salisbury, a l'Anglaterra meridional, la litúrgia que celebra l'obra d'Alberto Bañuelos és la mateixa que la d'aquells remotíssims avantpassats dels anglesos que van alçar les grans pedres de

Stonehenge. És idèntica també a la d'aquells que van alçar Avebury, l'altre gran cromlec anglés, i a la de tots aquells que, ja a Escòcia, es van postrar davant els seus morts o els seus déus a Callanish. Perquè, realment, foren moltes les generacions de morts i déus pagans que allà van ser plorats i adorats.

En efecte, en les peces de Bañuelos, que ara es disposa a celebrar el seu quart de segle d'exposicions, hi ha ecos de tots els megàlits i monòlits –entre grans pedres més o menys treballades va la cosa– erigits durant el neolític i l'edat del bronze, quan el món encara era jove. Els menhirs, els dòlmens i túmuls de Carnac, als quals van retre culte els druides del nord-oest francès; Los Millares d'Almeria, els megàlits pròpiament dits de la Polinèsia, la Micronèsia i la Melanèsia... Totes estes grans i mítiques pedres del passat –potser hi ha cap megàlit, alguna gran pedra que no tinga la seua falla?– graviten en la proposta de Bañuelos. Perquè totes le pedres que ha erigit l'home des que tenim notícia dels primers monuments d'este tipus obeixen a uns mateixos oferiments, a uns mateixos servicis.

Fet i fet, estos afany, que ja eren la causa que els nostres ancestres alçaren les seues grans pedres, no eren uns altres que homenatjar els seus déus, els seus difunts o inclús –segons ens conta la moderna "astroarqueologia", tal com l'anomenen els amants dels megàlits a l'espera que siga admés el neologisme encunyat per ells mateixos– la realització de qualsevol tipus d'actes en la terra per a reclamar l'atenció del cel. "Són crits en el cel i en la terra són actes", escriu Gabriel Celaya en "La poesia es un arma cargada de futuro", un dels seus poemes més recordats.

Entre la Tierra y el Cielo va ser el lema davall el qual Bañuelos va reunir una exposició itinerant que va recórrer Mèxic entre els anys 2006 i 2008. Potser les seues *Lunas* (Llunes), *Torsos* i *Estelas* (Esteles), entre altres de les peces allí reunides, no semblaven escrutar el cel com fan els radars i els telescopis des de les bases de seguiment als vols espacials? O millor encara, com escruten esta immensitat blava que anomenen cel, esta primera visió de l'univers infinit que s'estén sobre nosaltres, els sis-cents moais distribuïts irregularment pel Parc Nacional Rapa Nui. Dit d'una altra manera, els sis-cents ídols de roca volcànica que ha fet cèlebre l'illa de Pasqua. Què se'ns escapa als simples mortals, què observaran estes figures gegantesques formades per cap i tronc, que arriben fins als 12 metres d'alçària, sovint alçades sobre voltes, també de pedra volcànica, l'origen i significat de les quals desconeixem?

Molt més recents que les inquietants avingudes megalítiques de Carnac –hom creu que els ídols de Rapa Nui daten de l'edat mitjana europea–, vénen a demostrar que l'home no sols ha ret culte als cels per mitjà de la pedra des que va alçar la vista per primera vegada, sinó que des de llavors ho ha fet amb regularitat. Perquè si hi ha una cosa indubtable, a pesar de com és

de borrosa la línia que separa la realitat del misteri que impregna sobre tot el que concierneix a estes pedres immenses i toscament treballades, és que els megàlits són unes de les primeres manifestacions artístiques i culturals dels nostres més remots avantpassats. Els d'Europa occidental estan datats en la prehistòria i pertanyen al neolític i a l'edat del bronze. Els de l'Índia daten dels primers segles de l'era cristiana.

Encara hui, més enllà de l'activitat artística i dels seus cenacles, un dels grans litòfils –si em permeteu l'expressió– dels quals és precisament Bañuelos, s'alcen megàlits en zones d'Indonèsia i a Assam (Índia). Portugal i les illes de la Mediterrània occidental, Escandinàvia, el nord d'Àfrica, Crimea, el Caucas i l'Orient Pròxim, les terres d'Iran, el Japó i Myanmar, l'altiplà del Dècan –també a l'Índia– i moltes altres illes del Pacífic sud, a més de l'illa de Pasqual, són només alguns dels llocs on el viatger pot trobar megàlits i monòlits contemporanis i de la nit dels temps. Si recordeu l'impressionant monòlit que obri *2001: una odissea a l'espai*, la fascinadora pel·lícula que Stanley Kubrick i Arthur C. Clarke van oferir a la posteritat el 1968, ben bé es podria dir que el monòlit –el megàlit, naturalment– és a la comunicació entre el cel i la terra el que van ser els transatlàntics a les comunicacions intercontinentals abans de la democratització dels avions.

Els cels mateixos, l'univers, l'espai on milions d'anys després tindrà lloc l'odissea, deixen caure entre els homínids, ancestres dels nostres ancestres, un estrany i captivador monòlit davant del qual s'humilien com fan els fidels dels déus pagans. Este mateix monòlit sorprendrà els moderns cosmonautes –moderns almenys per al ja remot any 1968– després de les èpoques i els segles com ens sorprenden ara a nosaltres estes *Quillas* (Quilles) de Bañuelos que emergixen, polides fins a la sensualitat, entre els basalts deixats en brut.

I si els cels de *2001: una odissea a l'espai* es van comunicar amb la terra o els seus fills per mitjà de monòlits, els hòmens, en justa correspondència, van respondre a les altures per mitjà de megàlits. La cornisa natural que servix de seient en la Cadira del Diable, a Avebury, va ser ocupada fins l'any 1900 per les jóvens de Marlborough, una localitat pròxima. Tots els anys, el primer de maig, les jóvens casadores s'hi seien i formulaven els seus desitjos a l'espera que els cels els hi concediren. Més encara, la Cadira del Diable és un dels pocs megàlits que es conserven hui a Avebury, perquè durant el segle XVII este cromlec va ser objecte de les ires dels puritans.

Aquells bàrbars de la fe i el dogmatisme eren conscients del poder esotèric de les pedres i sabien que aquells idòlatres, als quals abominaven, es comunicaven a Avebury amb els cels impius, als quals demanaven fertilitat per a les seues dones, les seues filles i els seus camps. De manera que els puritans que van entrar a Avebury van destruir embogits tot allò que van poder. La seua acció va ser més devastadora que el pas del temps. Les

pedres, però, encara exercixen un poderós magnetisme sobre tots aquells que volen comunicar-se amb les altures. De fet, és el material per excel·lència –i el més freqüent– per a la construcció dels altars.

Per l'alçària cada vegada major de les seues peces, ben bé es podria dir que Bañuelos és un dels que pretenen comunicar-se, per mitjà de les seues pedres, tant amb les altures com amb els seus espectadors en terra. Acabada la seua etapa d'aprenentatge, deutora, segons diu José Marín, de l'obra d'Henry Moore "en el seu afany d'explorar els materials amb la intenció que les figures adquiriren una acusada fluïdesa en les formes", ja es registra en la *Quilla nº 13* (Quilla núm. 13, 1987-89) –la qual coincideix amb el que este crític ha definit com l'etapa de "la primera empremta personal sobre la seua obra"– una tendència a elevar-se que constituirà una constant fins a la seua última obra, en la qual les pedres adoren el cel amb la mateixa inclinació que ens mostren els ídols de Rapa Nui.

I si considerem que Irlanda és un dels països del món més donats a la mitologia, què podem dir de Newgrange, tot un tresor de símbols prehistòrics, la més sumptuosa de les tombes de la vall de Boyne. Només dos pedres del centenar que integren el seu sostre envoltat s'han trencat després de cinc mil·lennis. Ens sorprén el prodigi capaç d'haver-les mantingut unides des del 3250 aC sense necessitat de la més simple argamassa. Però, si fóra possible, encara són més sorprenents les talles d'estes roques. Diverses espirals cobrixen la pedra d'entrada, i entre les pedres verticals n'hi ha més d'una dotzena que estan conscienciosament treballades. D'ací que no puguem anomenar-les megàlits... En fi, la gran majoria de les noranta-set pedres que envolten el monticle que cobrix la tomba mostren talles en forma de toros, losanges i altres figures simbòliques. Però si n'hi ha una que destaca entre les noranta-set, és la catalogada com K52. Situada just enfront de l'entrada, els seus símbols han sigut interpretats com registres d'observacions astronòmiques i cosmològiques. Apunts del cel. Enfront de la K52, la gran pedra de l'entrada –3,2 metres de longitud i 1,6 d'alçària– presenta unes espirals magníficament tallades en les quals s'ha volgut vore una representació de l'últim viatge, este que ha de portar-nos a tots al regne dels morts.

Encara que potser és més curiós que l'obertura que deixa sobre la porta només permeta passar la llum després de l'alba els dies immediatament anteriors i posteriors al solstici d'hivern. No és potser l'eclíptica del sol la que imposa els solsticis? No és potser el sol, per als simples mortals, l'astre rei, el rei del cel? Sempre els difunts, els difunts i els cels darrere d'estes pedres que es remunten a la nit dels temps!

Ja en èpoques més recents, esta mateixa voluntat de comunicar-se amb les altures gràcies a les pedres podria registrar-se en els innumerables monòlits alçats per a honrar la memòria dels que van guanyar les batalles, i també la d'aquell que les va perdre,

perquè hi va deixar la seua vida: el soldat desconegut. Rara és la flama eterna que no crema al costat d'un monòlit. No cal dir que un *litòfil* de la importància de Bañuelos té en el seu historial una certa obra fúnebre entre la qual cal destacar un basalt de 110 x 75 x 50, instal·lat en el cementeri de Hoyo de Manzanares (Madrid), i un granit de 200 x 150 x 160 que ret un últim tribut als que estan en el cementeri de Burgos.

És cert que hi ha peces tan exquisidament polides com els *Torsos* i les *Lunas* que trobem en la trajectòria d'este escultor, però molts d'estos *Torsos* i estes *Lunas*, igual que les seues *Quillas*, sorgixen d'una pedra a penes desbastada o la perforen. No obstant això, tal vegada siga més significatiu que el bombament de la *Maternidad n.º 3* (Maternitat núm. 3, 1990) brolle d'una d'estes pedres sense polir. I és que al llarg d'estos vint-i-cinc anys d'activitat artística que ara celebra, després dels seus inicis treballant amb altres materials més donats a les formes fluides, Bañuelos s'ha decantat inexorablement per la pedra. Les seues pedres, a més, exhibixen amb orgull les seues abruptes formes que evocuen deliberadament les produïdes pel metamorfisme. La Natura imita l'art o l'art imita la Natura. Quina és l'afirmació exacta?, ens hauríem de preguntar. Siga una o l'altra la resposta, és lícit que esta tendència cap a la pedra de Bañuelos evoque les impressionants fotografies de pedres realitzades per Paul Strand en el seu camí a la "nova objectivitat". Com també és vàlid evocar, en esta exaltació de la pedra sense desbastar, aquell León Felipe que reivindica les pedres que no servixen per a formar part d'una llotja, ni d'una església, ni d'un camí.

La seua obsessió per la pedra –alabastre, basalt, granit de Zimbabwe, marbres iugoslaus i de Carrara, pedres de Calatorao– que transporta, fragmenta i modela sense ajuda de ningú, també acosta Bañuelos a aquells artistes de la nit dels temps. És més, la seua tendència a la pedra l'ha abocat inevitablement a la talla, que és una tècnica, si més no, àrdua, enfront d'aquella en què s'agreguen elements a la peça o a la de modelar en matèria blana, endurida després per mitjà del procediment que siga necessari. Encara que el mateix artista traia importància a este desafiament, perquè és el treball el que li procura assossec, i una vegada, durant un curs que va donar, va assegurar als seus assistents que tot aquell que sabera treballar l'escaiola també sabia treballar la pedra.

Deia Eduardo Chillida que l'artista –el ser humà en general– ha d'estar arrelat en la seua terra. Però que estes arrels no han de ser obstacle per a ser permeable a les cultures més remotes. En el cas de Bañuelos, este dit esperit és aplicable tant a l'espai com al temps.

En efecte, la contemporaneïtat d'este artista burgalés és tanta que el seu afany per la pedra, després d'haver-se donat a conèixer amb estes formes fluides de la sèrie *Juegos* (Jocs,

1983-84), sintetitza de forma meridiana esta peripècia que, en els últims anys, ens ha portat a tots d'una ja llunyana fascinació per la tecnologia a l'actual comunitat amb la natura. Però, al mateix temps, este escultor és tan etern que sintonitza plenament amb els assumptes de Stonehenge i Avebury.

Pel que fa al purisme i a la universalitat, el mateix Bañuelos s'ha preguntat en alguna ocasió si la seua recerca de la perfecció de les formes és una inquietud estètica o una categoria moral. Açò es pot entendre com a purisme perquè acosta un burgalés com ell a l'ascetisme dels místics castellans i el situa quasi en la direcció del *Camino de perfección* de Teresa d'Àvila.

Però l'artista també és universal perquè es registren en la seua obra, especialment en els seus *Paisajes* (Paisatges), certes concomitancies amb creadors tan llunyans a l'ascetisme castellà com alguns artistes anglosaxons. En este sentit, cal cridar l'atenció sobre *Spiral Jetty* (Dic en espiral), realitzat el 1970 al Great Salt Lake d'Utah per l'escultor nord-americà Robert Smithson. No en va Smithson va ser un dels principals impulsors de l'*Earthwork* o *Land Art*, que deliberadament recorda els túmuls de soterraments prehistòrics. Però la seua serpentejant estructura de roca i runes, de 4,5 metres d'amplària, coberta per sal cristal·litzada procedent del llac, també recorda aquells immensos dibuixos d'animals del desert de Nazca (Perú), antany considerats com a capritxosos observatoris del cel.

Més pròxim en el temps, però també hereu d'aquells túmuls de soterraments prehistòrics, és *Madrid Circle* (El cercle de Madrid). El britànic Richard Long, el seu autor, com a bon descendent dels creadors de Stonehenge i Avebury, també sembla llançar algun missatge en ell als cels i sembla estar en sintonia amb Bañuelos Creador polifacètic com pocs, el Long pintor i fotògraf és igualment notable; sempre ha mostrat un especial interès per comunicar-se per mitjà de les pedres que conformen els seus captivadors paisatges.

Esta constant oscil·lació entre els morts i les altures, comuna a esta classe de creacions, ens porta a concloure que els túmuls antics, a més de sepultures, eren una porta a un món elevat, a un regne afortunat que, segons totes les creences, els és donat a tots aquells que en vida se'n van fer mereixedors. Un paradís que és imaginat en les altures pel mateix procediment que els inferns són imaginats en les profunditats tel·lúriques. No cal ser un expert en la interpretació dels símbols per a comprendre el significat d'unes pedres que ixen –o pretenen fer-ho– de la tomba per a elevar-se als cels.

L'àmbit natural de l'escultura, l'"art de l'ocupació de l'espai", és l'espai públic. Una de les peces més conegudes de Bañuelos és *A Ferida* (La ferida) –una ferida que s'obri entre dos pedres–, emplaçada a Muxía (la Corunya), en la zona zero de la catàstrofe del *Prestige*, per a recordar a les generacions futures la tragèdia que s'hi va viure. Entre els jardins de Changchun (Xina),

on es pot admirar una *Luna en cuarto menguante* (Lluna en quart minvant), un marbre blanc –xinés naturalment– de 2,15 x 2 x 1,25 metres, i els jardins d’Ashdod (Israel), on s’exhibix una *Luna nueva* (Lluna nova), en marbre romanès de 3 x 1,5 x 1,1 metres, ja són nombrosos els parcs on este escultor està present. Saragossa, Lleó, Fuerteventura, són algunes de les ciutats on podem trobar les seues escultures.

En el cas dels jardins de Trois-Rivières, al Quebec, el que es mostra és una porta, també amb vocació de pedra. Pedra angular d’una experiència tan captivadora com la proposta de la porta de Newgrange. Perquè les portes de Bañuelos, que irrompen enmig d’una cosa tan quotidiana com el paisatge urbà, conduïxen a mons tan suggeridors i captivadors com este a què ens referim, que oscil·la entre els cels i els difunts.

Els megàlits, a la fi, són l’anhel –o el preàmbul– de l’ascensió a les altures després de l’experiència terrena. Esta resurrecció que, d’una manera o d’altra, contempen tots els credos, també és, a la seua manera, una d’estes desconstruccions –a la manera del filòsof francès Jacques Derrida– que tant li han interessat a Bañuelos en alguns moments d’estos cinc lustres d’activitat artística que ara complix.

Es pot dir que la desconstrucció ja era el fi últim dels cromlecs, realitzats per a la tornada a la vida –a la vida en els cels– d’aquells que ja dormien el son etern en les seues profunditats. No hi ha dubte, les concomitancies entre la desconstrucció –que obeïx a un desig posterior de tornar a reconstruir a partir del que el mateix Bañuelos anomena “l’ànima de la pedra”– i esta resurrecció –tornada a la vida dels difunts per al seu ascens als cels, després de la desconstrucció de l’existència que és la mort– són indiscutibles. El no-res és la desconstrucció del ser, això és innegable. L’artista parla de “bolcar una fresca i nova mirada, de refer una i altra vegada la vida [...] De dismantellar-la per a buscar unes altres formes d’expressió, a fi que, sent la mateixa, sorgisca sempre nova.”

Si la rosa existix perquè sí, l’art es pot entendre com una pregunta sense resposta. Molt probablement, però, el motiu de les esquerdes practicades en els marbres de la *Serie Silente* (Sèrie Silent), duta a terme entre 2002 i 2004, siga el mateix que el de les talles d’algunes roques de Newgrange i altres llocs mítics. Bañuelos no ha jugat només amb el concepte del misticisme de la lluna, com donen fe les peces emplaçades en els jardins al·ludits; juga amb el misticisme de tot el cel.

Atesa la indefectibilitat del nostre últim destí –tornar al no-res–, tota creació artística i literària obeïx a un desig més o menys dissimulat per part del seu autor: perdurar en el ser per mitjà de l’obra quan este destí últim li arribe. En este sentit, la pedra, per la seua solidesa, per la seua aparent indestructibilitat, és el material idoni perquè allò que s’ha expressat amb ella perdure fins al final dels temps.

Passaran els segles, les èpoques, els mil·lennis... Tots nosaltres ja no estarem ací, no quedarà ni rastre del paper que consigna este text i, si tot succeïx com cal esperar, les *Quillas* de Bañuelos encara s’alçaran cap al cel com a muts testimonis del seu creador. Seran la prova irrefutable de l’afany d’un artista tan irrevocablement decidit a ser-ho que, a pesar de la seua aparentment tardana vocació –va exposar per primera vegada als trenta-cinc anys–, va sentir tan poderosament la crida de les formes que li agullonaven en el seu subconscient que va renunciar a modelar-les en matèries blanques igual que va desdenyar l’existència, sens dubte més plàcida, que li hauria procurat l’exercici professional de la seua doble llicenciatura en ciències polítiques i en sociologia.

Tenint en compte la seua tendència cap a la pedra no podria haver sigut de cap altra manera, és cert. Però de segur que en l’origen d’esta volença per la pedra va influir el fet que la pedra ens vincula, com cap altra cosa, a esta idea de l’Univers en què espai i temps resulten ser dos formes de la mateixa trampa. De fet, de les diverses interpretacions que presentava el monòlit de Kubrick, l’única que no presentava dubtes era la de la seua permanència en el temps i en l’espai.

És ben sabut que Bañuelos no va anar a l’encalç de la tercera dimensió obeïnt a un anhel d’expressió major que el possibilitat per la pintura, com sol ser freqüent entre els pintors que un dia, immersos en una obra determinada, descobriren que esta se’ls escapa del suport i del format en què la van concebre. “El que abunda resulta va quan és aconseguit amb menys”, li agrada dir al mateix Bañuelos citant Isaac Newton.

Caldria apuntar igualment que esta austeritat, esta puresa de les formes –“vaig abstraïent una i altra vegada, fins a arribar a expressar la idea de la manera més simple que puc”–, el porta al limbe d’un jansenisme semblant al de Robert Bresson, que també va ser pintor abans de realitzar algunes de les pel·lícules més sòbries i belles que es recorden. Però potser serà més xocant apuntar que esta austeritat i esta puresa de les formes –expressada de forma meridiana en la immaculada blancor del marbre iugoslau– és una recerca deliberada del misteri. La sobrietat de les línies pot arribar a ser molt més suggeridor que les formes recarregades, concretades únicament i exclusivament al que està expressat en elles. “Vaig guanyar l’ús de raó, vaig perdre l’ús del misteri. / Des de llavors, l’evidència, sempre rara, em fa por”, escriu també Gabriel Celaya.

Hi ha unes altres peces d’esta artista burgalés que, en efecte, disten de les *Quillas*, les *Puertas* (Portes), les *Lunas* i la resta de les sèries concebudes per a la comunicació amb les altures. Ara bé, només se’n diferencien pel que fa a la comunicació amb les altures. No així quant al caràcter totèmic que estes pedres concebudes per a clamar al cel també comporten.

En efecte, totes les pedres que han elevat l’home cap a les altures des de la nit dels temps han sigut al seu torn un tòtem en la

terra, un tòtem que ha convocat estos actes de què ens parla Celaya. El tòtem és la representació d'una cosa que es troba en relació particular amb un grup social. No cal que ens remuntem a este Freud de *Totem und Tabu* (1913) per a admetre que, en certa manera, tots els símbols capaços de congregar al seu voltant una feligresia són un tòtem.

Però quedem-nos amb el caràcter totèmic dels megàlits del passat. La semblança entre els ídols de l'illa de Pasqua i els pals al voltant dels quals celebraven els seus rituals les tribus de nadius nord-americans és evident. Els dòlmens i els menhirs van ser el tòtem dels druides, de tots els que es van agrupar al voltant d'aquelles pedres fabuloses per a elevar les seues súplices o els seus morts als cels.

Estes obres que semblen distanciar-se de les pedres que miren cap al cel són sèries com *Abrir-Cerrar* (Obrir i tancar, 2000), els *Espijos* (Espills, 1996-97) i algunes *Estelas*. En efecte, el seu poliment fins a la sensualitat les diferencia d'estes *Quillas* i d'estes esquerdes que ens mostren les pedres sense a penes desbastar que són les que semblen clamar al cel d'una manera més inequívoca. No obstant això, a pesar d'esta primera aparença, estes peces de caràcter totèmic també estan lligades a les de caràcter litúrgic per este caràcter totèmic, també present en estes últimes. Açò demostra que el seu creador, com tot artista de substància, obeeix sempre a una mateixa idea, que, a més, és tan compacta i homogènia com els materials amb què les expressa: la mitologia de la pedra. Totes les seues peces estan estretament relacionades les unes amb les altres. Perquè totes, no obstant els seus diferents poliments, són variacions sobre un tema que, encara que únic, ofereix moltes i molt diverses lectures. En este sentit, el mateix Bañuelos sol contar una anècdota molt eloqüent. Una vegada va preguntar a un dels seus fills què era el que veia en una de les seues obres. El xicot va respondre que un peix. Però que també veia moltes altres coses. "Em vaig explicant", es va dir a si mateix l'artista satisfet.

És ben sabut que Stonehenge era moltes més coses, si l'una bona l'altra encara més misteriosa, que un punt de reunió d'agricultors neolítics. L'origen mateix de les pedres –grans pedres blaves, extretes de les pedreres del sud-oest de Gal·les, transportades en basses per la costa i pels dos rius Avon fins al seu emplaçament– té no poques incògnites. L'orientació de la construcció –de nord-est a sud-oest–, que va durar més de mil cinc-cents anys en tres fases, dóna peu a altres tantes especulacions. Quasi totes coincidixen que allò va ser un temple místic. Però ningú que haja presenciat l'alba de Stonehenge en el solstici d'estiu s'atreuix a dubtar de la funció astronòmica d'aquell cromlec. Sembla que a través d'estos monòlits es podien seguir els desplaçaments del Sol, la Lluna i les estrelles.

Igualment, les restes de cremacions trobats permeten concloure que allí es van realitzar ritus funeraris i que el lloc va ser, per

tant, una mena d'entrada al món dels morts, un llinar, una porta. *Abrir-Cerrar* va ser l'epígraf davall el qual Bañuelos va reunir una de les seues sèries totèmiques.

Però encara hi ha més lectures i interpretacions. Vist des d'este cel l'atenció del qual volia cridar, l'espectacle del primitiu Stonehenge degué ser tan emocionant com poderós el magnetisme que encara ara exercix este estrany temple sobre nosaltres. A la llarga, esta atracció és la mateixa que la que tots els megàlits –i els monòlits erigits pels nostres artistes en dates més recents a imitació d'aquells– han exercit sobre l'home des d'aquella nit dels temps. L'obra d'Alberto Bañuelos es troba entre les més excel·lents d'estes invocacions a les altures.

ALBERTO BAÑUELOS. PEDRA SOBRE PEDRA

FRANCISCO J. R. CHAPARRO

I

Pedra de Calatorao, sílice, marbre de Carrara, marbre iugoslau, granit de Zimbabwe, cudol, basalt. Marbre negre Bardiglio, granit gris. Pensem en la matèria com allò que és subministrat en funció d'una altra cosa o d'una acció. Caracteritzar la matèria ací com allò fonamental o allò accessori d'esta cosa ens faria endinsar-nos en un pou sense fons, sense expectatives d'eixida. Només cal deixar que parle el sentit comú per a acordar que la matèria és la cosa sobre la qual es construeix l'obra, quan en esta sobrevenen certes transformacions:

"Les coses que arriben a ser, ho fan de diverses maneres: per canvi de forma, com a estàtua; en unes altres per addició, com les coses que augmenten; en unes altres per sostracció, com l'Hermes a partir de la pedra; en unes altres per composició, com una casa; en unes altres per alteració, com les coses que canvien respecte a la seua matèria. És evident que totes les coses que arriben a ser d'esta manera procedixen d'un substrat." (Aristòtil, *Física*, 1.7, trad. alterada)¹

El granit i la calcària davall el sol egipci. El marbre solemne en les àgores esvalotades del món grec. La matèria és pròpia d'un lloc i un temps, dóna naturalesa i propietat distintives a l'escultura. La disponibilitat de matèria i les seues peculiaritats dicten quin llegat rebrà el futur de les civilitzacions del passat i les

caracteritzarà. El *substrat* de la matèria és la font infinita que no s'acaba, que abastix l'enginy de l'escultor de forma permanent per a les seues pretensions. L'acció de l'artista, llavors, es consumix quan cobrix la pedra amb el vel d'una forma, rebaixant la seua condició de pedra abans única i incondicional a l'aparència d'una idea. Però resistix. La pedra, el cicle vital de la qual és molt més lent que el dels humans –els processos geològics són de bioritmes bíblics–, no accepta les imposicions del cisell sense resistir-se. Ben bé al contrari, la pedra determina una vegada darrere l'altra les mateixes limitacions, en les quals s'estavellen des del principi dels temps contumaçment els mateixos intents. Com invariable és la pedra i és el que permet fer, el virtuosisme de l'artista ho és prompte pel seu domini sobre la matèria, no sobre si mateix. Domini que, pel que fa als recursos tècnics, pocs canvis hauria de patir fins a l'arribada de la modernitat.²

Les ràpides variacions d'estil, d'aparències, de temes que se succeïxen en la història de l'escultura confonen l'ull i oculten la lentitud proverbial que habita en l'interior de la pedra. Encara més, ens allunyen d'este punt primari en què l'home es troba per primera vegada amb l'element i decidix *intervindre-hi*, modificar-lo i, en certa manera, *introduir-se* en la pedra i deixar la seua empremta, fent-la suport, escenari d'un món que, no en va, rep de la pedra –l'afegiment *lithos* no necessita traducció– el seu nom i els seus repertoris tecnològics. La imatge de l'home estrenant la raó assegut sobre una pedra, plantejant-se què fer amb esta basta matèria, la lleguem als amants del somni: la pedra va aparèixer sense més i es va proposar voluntària al canvi i a l'experimentació estètica, així succeïria igualment en l'oferiment de la pedra com a utensili.

De les cavernes ombrívoles viatgem a l'estudi d'Alberto Bañuelos aprofitant la velocitat de la paraula. Este trajecte inaugura un punt de comunicació entre els extrems de la història; una afinitat més àmplia que la simple recurrència formal –alguna cosa recorda a alguna cosa– ho fa possible. Tant en un punt com en l'altre ens trobem amb el problema de l'escultura exposat en la seua major simplicitat, problema del qual ens extravien altres vegades la submissió tècnica de l'artista sobre la matèria o intencions comunicatives massa pesades. I, què hi ha de problemàtic en una senzilla pedra treballada i exposada al sol? Problema no és sinònim ací d'urgent, ni de peremptori, tampoc és allò que per la seua transcendència exigix que no se li passe per alt. Ben acomodat a la imatge precisament d'una pedra, problema és això que no consent ser traspassat més enllà de si mateix sense esforç. Perquè... no hi ha en tota obra un desig màxim de ser entesa? I no s'inserix este desig més profundament en el que significa com a obra d'art –com es fa escultura– que en la curiositat menor de l'obra com a producte en particular –com ha sigut realitzada, etc.–?

II

Deconstrucció n.º 5 (Desconstrucció núm. 5), Alberto Bañuelos. La grandesa a la clara de les obres superiors correspon tant al que tenen de particular –com a objecte– com a la renovació que fan del gènere a què pertanyen –l'escultura–. Si volen guanyar terreny per a l'art, les obres han de situar-se en el punt de contacte entre l'art i el no-art, frontera sense límits establits. La boira impedi distincions netes en el lloc i només reconeixem canvis –açò és art, açò no ho és– quan tot és ja meridianament distint i sobren les explicacions. Es tracta d'una pedra de dimensió mitjana. El seu pes autoritari demana com a plom el sol. És suau. La forma *original* de la pedra, del cudol, està clarament present a la vista, perquè es mostra recognoscible en la seua silueta. D'alguna manera, pot imaginar-se-la sense més dificultat en el seu lloc de procedència, conserva l'aparent asimetria de la cosa natural conformada sense cap pretensió. Les forces de la natura van fer el seu treball, i la pedra va cedir la resistència justa per a seguir sencera a canvi d'entregar-se a esta forma particular. No obstant això, una obertura en el cor de la pedra contradu esta informitat natural i demarca amb seguretat rigorosa un buit, en el qual es reula una altra forma que espera en l'interior de la pedra. La regularitat de les línies, també en l'ombra en què es produïx l'acoblament entre el cos que es refugia com el que es manté, contrasta amb la capritxosa forma de la pedra original i introduïx en esta una força estrangera, de procedència aliena. Hi ha dos ordes ací, els més elementals que puguen comparèixer mai en la pedra: el segell de l'home, cosa exercida, i la matèria sobre la qual ha sigut exercida. I diem segell o traça o resta, per a indicar que el que roman de l'artista ho fa *in absentia*. Un interlocutor i no més, la pedra, ens ha fet pensar en esta dualitat d'una manera intuïtiva, fins que ens adonem, efectivament, d'esta absència i de la loquacitat a pler de la matèria que, d'esta manera, al mateix temps sembla estar comunicant-se a si mateixa i comunicant alguna cosa que no li pertany. És el lloc d'una coincidència, es podria dir, però en la violència d'esta interposició de nivells –l'atzarós i allò que s'ha pensat, la suavitat del contorn i la contundència contundent del seu interior– ens porten a pensar en una lluita, en un combat.

"L'obra és instigadora d'este combat", escriurà Heidegger en "El origen de la obra de arte".³ Percebut la ferida suspesa en jòli en la nostra peça, de la qual participa allò ferit com si res, encara queda per resoldre quins són els contendents i quina classe de pugna és esta en què resol l'obra d'art, que es localitza en la pedra. "El ser-obra de l'obra consistix en la disputa del combat entre el *món* i la *terra*", prosseguirà el pensador alemany. Però este aclariment, marca de la casa, necessita al seu torn ser aclarit.

Per a Heidegger, *món* és esta implicació que resol i té actitud cap a les coses, comparada amb la simple presència inconnexa

i contemplativa de l'actor en l'escenari. El món es fa, el món *mondeja* i està en continu moviment, ens sol·licita complicitat i ens força a actuar. Món és, per dir-ho així, *el nostre món*. "L'obra obri un *món* i el manté en una regnant permanència", afegirà; en l'obra s'instaura un sentit que troba la resistència d'alguna cosa que es nega al sentit pròpiament, la pedra. El *món*, no obstant això, s'aplica en ella i l'obri a un succeir involucrat.

De *terra* diríem que és la materialitat de les coses, si no fóra perquè açò ens induïx a pensar en un subministrament fungible per a la creació. Precisament, segons l'autor, alhora que "l'obra li permet a la terra ser terra", esta "fa emergir i dona refugi a l'obra." La *terra* no posseïx un *món*, està tancada en si mateixa, no té dependències i no requereix de corollaris o justificacions, és autosuficient. La terra només es mostra com ella mateixa "allà on la preserven i la guarden" –en l'obra d'art– on apareix "com aquella essencialment indesxifrable que fuig davant de qualsevol intent d'obertura."

Esta "lluïta" entre la terra i el món que es dona en l'obra d'art no és lluita fins a l'extenuació d'alguna de les parts. La lluita consistix en la *lluïta contínua*, i en l'oposició que exercix un orde sobre l'altre es reafirma la tensió que fa a l'obra d'art ser art. En la fricció dels combatents –"cada un porta a l'altre per damunt de si mateix"– s'establix una contínua negociació entre la terra que nega i el món que s'obri.

El món es funda sobre la terra i la terra s'alça per mitjà del món. Però la relació entre el món i la terra no morirà de cap manera en la buida unitat d'oposats que no tenen res a vore entre si.⁴

Posem de nou els peus sobre el sòl i prosseguim en la nostra incursió sense por a incórrer en imprecisions. La forma cega del material s'ajusta a la voluntat de l'artista; esta forma es perpetua en l'obra i es fa seua. En l'utensili, en l'objecte comú, o allà on implante el seu domini un ús, entés per desí de la matèria, esta desapareix o és ignorada. En l'art, un misteriós aguant la manté visible i establix la seua excel·lència en la conciliació d'esta resistència amb la irrupció d'allò humà. Un voler fer parlar a una obstinada mudesa, com en la nostra obra predilecta que ens servix d'exemple.

No és per casualitat que una de les grans inquietuds de l'art modern és el reconeixement de la matèria en la creació (és a més obsessió comuna de totes les àrees del pensament rescatar el mitjà a través del qual s'expressen, sent el llenguatge el *medium* per excel·lència). La pintura degoteja, la tela lluix la seua condició de superfície i l'edifici coqueteja amb la nuesa de la seua estructura. No sempre ha sigut així, i en altres temps la creació ha aspirat a la invisibilitat total de les seues marques a fi de mimetitzar-se amb els seus referents. Molt sovint, la matè-

ria és simplement irrellevant als propòsits de l'obra d'art en si, molesta i es nota.

Perquè esta imposició de sentit tinga lloc, allò sobre el que s'aplica (la *terra*) ha d'oposar certa resistència i no deixar-se arrossegat mansa per este impuls que ve de fora. Quant ha de ceder una part i quant ha d'imposar-se l'altra?: l'artista coneix els ingredients però no la fórmula secreta. En el seu camí només li guia el desig de claredat.

III

En una obra que fa pensar sobre totes les altres hi ha ja un avanç suficient del seu mèrit. La sèrie de *Paisages* (Paisatges) de Bañuelos ens porta a repensar esta relació entre els esmentats contrincants de l'artístic. La trobada de la pedra amb la forma donada, o de la idea de l'artista amb la pedra tal com és, es despatxa suaument i sense violències, com el paisatge és la instal·lació discreta en la naturalesa de la mirada de l'home. La mà cedeix i permet a la pedra conservar-se en allò recognoscible de la seua singularitat, continuar sent pedra i no una cosa de pedra o en pedra. L'artista prossegueix animat per la seua idea original. La pedra s'interposa però accepta un acoblament perfecte, sense estridències.

En l'època de l'apogeu de les coses sintètiques, quan el desig d'instrumentalització de les coses passa la seua piconadora implacable, la distància amb les coses naturals augmenta dia a dia. Les coses naturals, sempre canviant, esdevenen massa imperfectes per a les exigències d'un món àvid de control. No va ser sempre així, i en el sílex, en l'art moble en definitiva dels temps de la *pedra*, el menyscabament al suport natural de l'objecte és l'indispensable i res més. Una lleugera canalització de la pedra –les seues arestes s'agusen un poc per a tallar millor, per exemple– és suficient. La transformació violenta i irrecognoscible de la matèria devia resultar-los excessiva.

L'artista, veiem en la superfície estesa d'una d'estes peces de Bañuelos, atorga un límit a la forma sense autor –que sapiem– de les coses naturals, fa anar dret el mer divagar de la vista, que considera allò fortuït d'irrellevant, no mereixedor d'una apreciació estètica. Esta tendix a buscar sempre certes tensions formals per a excitar-se, però la pedra natural es va deixar fer dòcilment durant segles sense voluntat de transmetre res i res demana ser llegit en ella en este estat més que l'atzar. Bañuelos, no obstant això, voldrà dotar de sentit amb la seua intervenció a esta forma anterior abans inadvertida, que ara exposa a l'observador els seus trets animats per la tensió introduïda per un cos estrany, la forma artística.⁵ És a dir, la pedra ha de ser rescatada de la seua indeterminació sent resignificada:

La pedra no és una obra d'art mentres està en l'autopista. Ací no complex, normalment, cap funció simbòlica. En el

museu, exemplifica algunes de les seues propietats, és a dir, forma, color, textura [...]. La nostra pedra en el museu de geologia complix funcions simbòliques com a mostra d'un determinat període, origen o composició, però no es torna allí obra d'art.⁶

No seria el nostre artista el primer a presentar la pedra directament al museu, de manera que la seua proposició es basara per exemple en la tensió etèria i indistingible entre la pedra que és art i la pedra que no ho és –una cosa factible i certament amb un bon aparell d'estudi en la teoria contemporània–. No és este el joc que es proposa. Perquè brille esta manera d'actuar sobre la pedra, una part d'ella ha de mostrar desinterés per la forma –no ser, posem-ho així, art– i entrar en col·lisió amb l'intencional que comença a residir a poc a poc en l'obra. L'artista invita a vore sobre el cos complet de la peça, i tota la superfície de la pedra, abans viada de fosc, s'il·lumina. Goodman per això mateix assenyalava la saturació relativa (*relative repleteness*) com un dels símptomes de l'estètic. Explicat més clarament: en l'obra cada detall és rellevant, destacable i insubstituïble. De modificar-se un mínim fragment, seria una altra l'obra funcionant de distinta manera, per més que fóra molt semblant a l'anterior. Si no fóra així, les particularitats d'una peça com *Del mar adentro* (Del mar endins) no tindrien manera d'enganxar l'ull en el seu desplaçament per la forma natural, o la base abrupta de la qual semblen brollar les seues *Quillas* (Quilles) es perdria en una massa indistingible de la seua font natural. Però sorgix la forma i reordena allò circumdant com un conjunt, i sorgix amb ella un sentit que encaixa mecànicament amb el que la pedra era. Des d'esta posició, es legitima una actitud estètica cap a les coses naturals que reconeix honestament els dots seductors del formal-natural sobre l'artista, i no tant l'actor que crea i imposa una visió que busca la conformitat submissa del que veu. Segons Henry Moore:

Encara que el que més profundament m'interessa siga la figura humana, sempre he prestat gran atenció a les formes naturals com els ossos, les petxines, els cudols, etc. De vegades he tornat en anys successius al mateix lloc de la costa, i cada any m'ha cridat l'atenció una nova forma de cudol que l'any anterior, encara que n'hi havia centenars, mai no vaig vore. Entre els milions de cudols que trobe quan camine per la vora, trie vore amb emoció només aquells que coincidixen amb *el meu interès formal* del moment. És diferent si em detinc a examinar-ne un grapat, d'un en un. Puc ampliar llavors la meua experiència formal, donant a la meua ment *temps per a ser condicionada per una nova forma*.⁷

Allò natural, es podria dir, és el casual, l'indistint i indeterminat, enfront de l'estabilitat dels objectes de producció industrial, que doten al seu gènere d'una atribució clara i trets específics com a objecte concret, determinats per la funció, el destinatari, etc. Però està per destacar-se el reconeixement d'allò natural com l'absolutament particular i irrepetible, la cosa única els gèneres i taxonomies de la qual són només familiaritats i no identitats absolutes, com succeïx contràriament en la producció humana massiva. En este sentit, és lícit trobar en l'obra de Bañuelos la manifestació d'un problema i l'escapatòria d'un altre. La reversió que se'ns ofereix així de clarament al pensament d'estes oposicions tan establides en la nostra vida diària –ja que d'oposicions comencem a parlar entre terra i món– és *problemàtica*. Natura i cultura, matèria i forma, unitat i multiplicitat, entre altres, definixen la nostra manera de pensar no sols el fet artístic.

IV

Sense pretendre-ho –encara que açò podria tractar-se només modèstia del discurs– ens hem trobat amb la idea de *desconstrucció*, tan estimada per Alberto Bañuelos. Una temptativa de definició ací i ara del terme *desconstrucció* està inevitablement condemnada al fracàs; en el millor dels casos ens esperaria una meta despoblada i solitària. Desconstruir és desmantellar les maneres d'atenció al món a partir de conceptes oposats, l'estructura dels quals ens sembla evident a causa del funcionament instaurat per estes estructures a l'hora de pensar i decidir també sobre elles mateixes. Esta pràctica filosòfica, després d'haver invertit estes oposicions, que sempre privilegien un dels seus termes, desvela l'arbitrarietat del sistema complet, ancorat com està tot a la indeterminació sense centre del pensament humà. Conjunts com ànima i cos, idea i forma o parla i escriptura –la parella d'asos predilecta de Jacques Derrida– simulen ser connaturals al pensar en si, i no elecció o resultat d'una continuïtat històrica prescindible com a tal. En el procés de la desconstrucció es desarboraran estos oxidats aparells de l'enteniement i s'alliberarà el pas a un camí original.

No es trobarà en Bañuelos la manifestació esclava d'esta desconstrucció, de cap manera una il·lustració explicativa i entregada del concepte. La desconstrucció és imatge suggeridora del tipus de joc que du a terme l'artista quan pervertix amb innocència l'estabilitat duradora de la pedra, el seu arrelam d'element pesat, opac, destructible, sòlid però evanescent davall el cisell, quan li associa els seus oposats naturals en el desplegament d'esta oposició primera i fonamental que és, com insistim, la del ser humà enfront de la cosa en l'obra d'art. Ni de bon tros pretén Bañuelos exigir l'exclusivitat d'estes oposicions, al cap i a la fi mers punts de vista, però sí que vol cridar l'atenció de manera peculiar a la manera en què s'enfronta a elles com a analogia d'una inquietud més àmplia.

Tornem a la nostra paraula comodí, *problema*. En la majoria d'escultures, la relació entre les distintes oposicions que ens ocuparan en este article és sovint enginyosa, no poques vegades sorprenent, però rares vegades *problemàtica*. Així és com funcionen, satisfan immediatament amb el seu obsequi l'ull i apaguen la flama de la torbació poc després. Però una obra es planteja com a problema quan fa tremolar amb el seu discurs el sòl, l'arrel, el punt sobre el qual es fonamenta i des d'on es dictamina la seua artísticitat, i no cada vegada que per alguna qüestió supletòria o tret superficial de l'escultura es proferixen discursos problemàtics *cap al* que hi ha fora.

I, si no, com podria exhibir una obra la relació de tancat i obert sense posar-se en qüestió ella mateixa? Obrir ha significat foradar, perforar. Buidar l'escultura és un dels èxits de l'art modern. La fusta és el regne de la talla, la pedra es va buidar per simpatia al ferro i este es trobava en una posició confortabilíssima amb la nova tècnica, ja que vocacionalment el ferro demana fer-se estructura contenidora de volum o trama en la seua afició al suport, evitant el pes i aprofitant les seues condicions inherents. La pedra s'ha resistit per la seua banda a este buidatge, perquè l'exhibició de la pedra és la de les seues qualitats en presència contundent, d'una altra manera disminuïdes pel buit i el suggeriment de lleugeresa. Només quan la idea de la contradicció ha seduït l'artista modern s'ha accedit a actuar amb el buit sobre la pedra i a equilibrar-lo amb el seu contrari, la massa. De vegades, algunes de les peces de Bañuelos semblen surar en l'espai a punt de desposseir-se del seu pes. Una peça de cent quilos de marbre iugoslau, puríssim, comença a prendre el control de la forma des del nucli obert en el seu centre, com si es dissolguera plàcidament en l'aire.

Recuperem un instant Heidegger. Quan parla del permanent tancament de la pedra, es referix inclús a una obertura física del cos de l'obra: "els seus trossos no mostren mai res intern i obert, sinó que la pedra es torna a refugiar en la mateixa sorda pesadesa i massa dels seus trossos."⁸ És a dir, obrir la pedra és aprofundir en el seu tancament –la pedra no aclari res oberta– en un moviment perpetu. Seria complicat, tal com Derrida procedix, privilegiar justificadament uns d'estos vessants, allò tancat sobre allò obert o al revés: com a jú estètic, no tindríem raons universalment vinculants. Però la nostra predilecció per l'insinuant d'allò tancat com a forma es nodrix en certa manera de la crisi de l'escultura com a objecte únic: així, en les seues sèries de desconstrucció la pedra s'obri a rodanxes, i encara que es despleguen les seues parts en el ventall d'allò obert, el joc més interessant que proposen és el del manteniment de la seua unitat mentres l'obra es tanca silenciosament, negació d'ella que interposa en cada fragment un límit indepassable al sentit. La pedra queda desbaratada i ja no és pedra única, però continua oscil·lant, inclús literalment, sobre un eix sòlid. L'obertura

estén la silueta de la pedra cap a allò que s'ha intuït, forma que correspon a qui mira, com en l'excepcional *Deconstrucción 40* (Desconstrucció 40).

V

Límit és també el límit des del qual es contempla i, per què no, des del qual es pensa a la pedra. La frontera entre el natural i l'artificial és la frontera d'una exigència i, com vam vore abans, d'un *a priori* de sentit. En l'artificial planeja l'ombra d'allò humà –és sinònim de cultura– encara que el natural siga de la mateixa manera fruit de trobar-li una oposició a esta creació. Siga com siga, el natural *ens ho sembla*, com a extrem que és d'un oposat al qual se li suposen certs *trets*, l'artificial. Però val la pena remuntar-se a la vigília del naixement de l'art per a trobar, si no la dissolució, sí la mostra d'un altre tipus d'aproximació al natural des de l'artificial que ens recorda la Història.

Les primeres manifestacions artístiques són modificacions realitzades sobre os, pedra i, amb tota seguretat, fusta, perida en la voracitat del temps. Encara que inclús en la més destructiva de les operacions escultòriques no hi ha, en veritat, res més que modificació en sentit estricte, és el manteniment vigorós del suport, quan el canvi no és suficient per a impedir la prominència de la matèria, el que ens legitima per a usar esta paraula. El germen de la mimesi va poder ser –les restes ho permetrien– el de la pedra capritxosa, *object trouvé* que rememora una altra forma, és ben sabut, l'ixent de roca/bisó. Algú en algun moment forçaria la troballa per mitjà de la modificació de la matèria, certament una alteració interessada de les regles. Deixant de costat les càbales, la veritat és que esta preocupació per adherir-se a les formes de la vida sobreviu en la modernitat, com a repertori de les possibilitats del natural –Moore, Archipenko, Barbara Hepworth encapçalen un llarg etcètera– o de la seua receptivitat a l'experiència i al contacte humans –i per esta via partim de Medardo Rosso al postminimalisme en solució de continuïtat (el torn de la irregularitat, l'imperfecte, el discontinu, l'aire movedís i blanament orgànic d'una Eva Hesse) –.

No ha faltat qui en la història del *diletantisme* occidental haja anat més enllà i exaltara la rellevància de l'art, respecte a la natura, en este procés de reconeixement mutu –començant pels seus més gloriosos fonaments teòrics– o inclús la seua prioritat estilística com a recurs d'una afectació estètica exagerada per la ploma d'Oscar Wilde...

El que l'art ens revela és la falta de disseny de la natura, les seues curioses vulgaritats, la seua extraordinària monotonia, la seua absoluta condició inacabada [...] El [art] és un vel, més que un espill. Té flors que els boscos desconeixen, ocells que no posseix cap d'ells [...] Mirar una cosa és molt diferent de vore-la. Un no veu res fins

que veu la seua bellesa. Llavors, i només llavors, apareix a l'existència.⁹

... que és exemple de la persistència d'esta oposició natura/art que caboteja de la part de les coses naturals, una idea que alguna solidesa tindrà perquè la seua subversió ens sembla tan clarament irònica. Però en la perifèria d'este enfrontament natura/art, al qual és alié, el signe que s'apodera de la pedra en les sèries *Silente* (Silent), de *l'Espacio A* (Espai A) o en *Escritura* (Escriptura), no intenta domesticar la matèria i assignar-li una funció, o com a relíquia d'una coincidència fascinant. El sentit que actua en la pedra és extern a ella –este tipus d'escriptura críptica–, però roman enganxat als relleus de la peça, i així segueix el seu curs i establix les seues coordenades en la superfície de la pedra propagant el seu eix fonamental per la seua cara plana, ja siga diagonal, horitzontal o vertical, i *entenen-la* d'una manera proporcionada al que la pedra està en condicions de manifestar visualment com a forma. Reconeixement, consens, ens semblen a estes altres termes més adequats que lluita, en l'excepcional cas que ens ocupa. Per a intervindre amb tal delicadesa, operació excepcionalment gens invasiva inclús en l'afirmació contundent del tall en la superfície de l'albastre, fa falta auscultar la pedra, entendre què exigix com a matèria, com a forma, i, finalment, saber manejar-se en ella. La contradicció entre la unitat de l'obra i la seua multiplicitat, sent com és una oposició ben clara, podia haver aparegut abans, en parlar de la pedra que, *desconstruïda*, esdevé multitud de si mateixa. La unitat ens crida a la particularitat de la peça i la multitud a la seua pertinença a un cos comú, a un conjunt que acull. Però, és potser l'escenari museal el que dóna l'extensió per excel·lència a este context? L'obra d'art és obra sempre en un sentit *relacional*, obra *respecte a*, però tota obra apunta a *això de fora*, i això excedix els murs de l'embolcall del museu, més encara quan, reconeixent de nou la posició problemàtica de l'obra en l'eix fràgil entre dos pols (cultura/natura), tant l'unix a una part com a l'altra. Un procés semblant i contrari es donaria si tractàrem de presentar l'obra de Bañuelos amb la natura per context o, almenys, accedir a l'escultura des d'esta altra plataforma de sentit d'alguna manera. Perquè si el tret que empeny la seua obra cap al costat del museu és la investidura de significat que es dóna en la pedra, el que l'allunya serà el del manteniment triomfant de la seua potència material. Alguns artistes no van poder resistir a este impuls i el *Land Art* és l'intent més agosarat de cedir a la trobada ectòpica entre la natura i l'art. La natura oferix una multiplicitat sincera, un context flexible, i no pressuposa la tensió creativa acomodaticia i artificial de la sala d'exposicions. En ella tot ha de ser guanyat. Este és el guió de *l'Homenatge a Robert Smithson* en la planta superior de l'IVAM, un revulsiu a la vista cansada de l'habitant de museus.

En esta espiral conflüixen camins diferents, la de l'obra única i l'obra múltiple, la de la forma imposada i la natural, forces que es neutralitzen en el seu interior dissolent d'esta manera una antinomia ja prescindible.

El context de l'obra de Bañuelos, amb la seua irrenunciable latència de les coses naturals, és el sol, la pluja, l'exterior. La pedra, protegida per la seua escorça d'intempèrie, coberta per la pols, emmudix davall la calor agressiva del focus de llum místic. La bellesa d'estes pedres es mostra en estos llocs exòtica com el tucan en el zoo. Per això els correspon no el pedestal –element semiòtic que demarca posicions jeràrquiques– sinó, a poder ser, la terra humida, el tronc de l'arbre, la placidesa amniòtica d'allò trobat, no allò col·locat. Quan açò no és possible –quasi mai no ho serà– les pedres fan millor sent refugi de si mateixes, sent mostrades en la seua multitud fraternal. El conjunt de les seues obres és per tant la instal·lació d'una gran obra i cada peça és encara obra no obstant: obra en singular i obra com a subjecte col·lectiu.

VI

Mentrestant, l'altra habitació de la multiplicitat que ens ha quedat en el tinter és justament l'autor. Ell és el gran context. El recer primordial de la multiplicitat de l'obra és el *corpus* d'un artista. Partint d'ell, es dota d'un horitzó de comprensió que comprén des de la primera peça fins a l'última. Al mig hi ha una vida, un continu canvi i aprenentatge. L'artista és la gran ombra acollidora de la seua pròpia disparitat, assetjat natural que reté les incongruències sense que es dispersen, expressions d'un mateix vèrtex. Esta és la naturalesa verdadera de l'obra, el si de la seua multiplicitat, ho diu Paul Klee: "els artistes són humans: ells mateixos són natura, un tros de natura en l'entorn de la natura."¹⁰ Però hi ha un gran abisme entre l'autor i l'obra sempre que se'ls mostra presents sense més. La metafísica de qualsevol exposició convencional, per absent, acaba per constituir-la el fet més transcendental de la cosa artística, el vincle actiu que unix l'obra i el seu autor. En efecte, esta dualitat, els pols dominants de l'exhibició museal, obra i autor, forcen a considerar el lloc i el procés de creació com un espai prescindible, una sala de màquines invisible proveïdora de productes fets i acabats. Quin és l'espai del *fer* de l'artista? El riu discontinu que va del museu a l'estudi, de la galeria a l'estudi, s'amaga discretament en la terra, rares vegades emergix.

Ni la còpia de l'original ni l'original de la còpia signifiquen el mateix quan el protagonista no és la presentació refulgent d'una obra final: el fer és la clau, no el que és fet perquè "fet". Les maquetes s'amuntonen en les prestatgeries i es convertixen en fotogrames del fer, d'un fer meticulós i preocupat. L'obra es fa i s'evidencia en el seu fer –en la pols fina que cau en l'ambient del taller– Amb este evidenciar el fer, s'evidencia a qui fa i al

seu ofici, que és el maneig del fer. L'obra, com a resultat de l'operare, és més afí a l'"obrador" que al forat negre de les exposicions, brollador de l'intel·lecte, d'on ix un art refinat, *sine macula*. Ací està el seu estudi, ací està l'obra esperant en el seu hàbitat, no preparada. Es diu: "des d'ací pense, treballe". Sent veritat que el contacte amb l'estudi és sempre informatiu –siga quin siga l'artista en qüestió– i la seua ocultació una pèrdua, encara més ho hauria sigut en el cas d'Alberto Bañuelos, si tot haguera seguit la rutina del costum i no se'ns haguera oferit la possibilitat d'este insòlit contacte en el museu.

L'extraordinària dedicació a cada peça, a cada minúscula maqueta, el continu retòrcer la forma fins a trobar-la exacta, la recreació una i altra vegada d'una idea sobre el marbre, la mà que acaricia nua la pedra que coneix al mil·límetre, l'art com a ofici que s'aprén i es perfecciona, la passió que s'alimenta dia a dia de pedra sobre pedra. Portar l'estudi d'Alberto Bañuelos a la sala d'exposicions és portar la representació la seua vida, sa casa, el seu ofici. Recorde Arquímedes, qui, mentres dibuixava uns cercles en la terra, va ser interromput per un soldat romà que li va preguntar el seu nom, invadida com estava la ciutat. El savi, moments abans de caure davall l'espasa, no encerta a respondre-li, per estar absorit en la resolució d'algun problema geomètric. "Noli, obsecro, istum disturbare", diu, més preocupat pels seus efímers cercles que per la seua pròpia sort. La normalitat, per fortuna, no té moments dramàtics com este, però no ens costa imaginar-nos un correlat. "No toqueu les meues pedres!"¹¹

1. Aristóteles: *Física*. Gredos, Madrid 1995 (trad. de Guillermo R. de Echandía).

2. "Esta tècnica es va desenrotllar al llarg del segle v, i a partir de finals del segle iv quedava poc més per ser inventat. No se m'ocorre cap eina que estiguera disponible per a Miquel Àngel o Bernini i que no estiguera disponible per a Lisip. Qualsevol tipus de superfície era possible i es van assolir uns coneixements bastant complets del material. Tot el que va vindre després no va ser tant el descobriment d'una tècnica nova com la renovació o el redescobrimient d'una tècnica antiga." Vegeu Rockwell, Peter: *The Art of Stoneworking: A Reference Guide*. Cambridge University Press, Cambridge, Mass., 1994, p. 199.

3. Utilitzem l'edició d'Heidegger, Martin: *Caminos del bosque*. Alianza, Madrid 2005 (trad. d'Helena Cortés i Arturo Leyte).

4. *Ibidem*, p. 35.

5. L'existència d'una intencionalitat prèvia en la constitució de l'obra és un requisit irrenunciable per al procés interpretatiu es deriva d'una discussió de l'àmbit de la filosofia del llenguatge. És cèlebre un exemple de John R. Searle: "[...] aquell soroll o aquella marca que es considere que hagen sigut produïts per un ser amb certes intencions [...] no com un fenomen natural, com una pedra, una cascada o un arbre [...]. És una suposició lògica, per exemple, en els intents actuals de desxifrar els jeroglífics maies, que ens plantejem la hipòtesi, almenys, que les marques que veiem en les pedres foren produïdes per uns sers més o menys semblants a nosaltres i que foren realitzades amb determinades intencions. Si tinguérem la seguretat que les marques foren produïdes per –posem per cas– l'erosió de l'aigua, llavors la qüestió de desxifrar-les o inclús d'anomenar-les jeroglífics no es plantejaria", dins Searle, John R: "What is a Speech Act?", a Geirsson, Heimir - Losonsky, Michael (eds.): *Readings in Language and Mind*. Blackwell Publishers, Oxford 1996, p. 110.

6. Goodman, Nelson: "When is Art", a Parkins, David - Leondar, Barbara (eds.): *The Arts Cognition*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1977, pp. 11-19.

7. Citat en Read, Herbert: *La escultura moderna*. Destino, Barcelona 1994.

8. Heidegger, Martin: *op. cit.*, p. 33.

9. "What Art really reveals to us is Nature's lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition. [...] She is a veil, rather than a mirror. She has flowers that no forests know of, birds that no woodland possesses. [...] To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence". Wilde, Oscar: *The Decay of Lying. An Observation*. Oneworld Classics, Richmond 2008 (= 1891).

10. Citat en Larblanchet, Michel: "The Origin of Art". *Diogenes* (International Council for Philosophy and Humanistic Studies), vol. 54, núm. 2, París 2007, p. 106.

11. "T'ho suplique, no destruisques açò!" L'anècdota la recull Valeri Màxim en el seu *Factorum et dictorum memorabilium*, llibre VII (trad. espanyola *Hechos y dichos memorables*. Libros VIIIX. Gredos, Madrid 2003).

LA PEDRA SAP (SALMÒDIA DAVANT LES ESCULTURES DE BAÑUELOS)

CARLOS MARZAL

La pedra sap sobre l'home el que l'home no sap sobre si mateix.

La pedra sap amb un saber que no és antic ni modern, que només és el saber d'haver estat des de sempre.

La pedra sap amb el seu cor de pedra el que el cor de l'home no arriba a comprendre.

La pedra sap cap a dins i cap a fora, cap amunt i cap avall, cap arrere i cap avant.

La pedra sap amb el seu saber ubic de ser totes les pedres i la pedra única.

La pedra sap que els hòmens pacients, com diu el refrany, couran una pedra amb parsimònia fins traure-li el suc, i després se'l beuran per a obtindre el saber de la pedra.

La pedra sap amb sabor d'aliment perenne.

La pedra sap amb sabor de tots els fruits del cel i de la terra, de l'arbre del bé i del mal, dels camps romputs per la mà de l'home i dels camps erms en què l'home no ha posat la seua mà.

La pedra sap amb sabor del brou de pedra que cuinen a Oaxaca, el brou ritual que és obsequiat al caminant amistós, cuinat només pels hòmens, perquè la dona descanse, i la recepta del qual és rematat amb pedres al roig viu.

La pedra sap amb sabor dels pecats de l'home que no han pogut tacar l'ànima de la pedra.

La pedra sap amb el sabor dels vius i dels morts, d'aquells que estan per nàixer i d'aquells que no naixeran mai.

La pedra sap amb el sabor del pa que ha hagut de guanyar-se l'home amb la suor del seu front.

La pedra sap amb el sabor de l'aigua emmagatzemada en els càntirs de pedra, amb el sabor de l'aigua que es beu en els bols de pedra, amb el sabor de l'aigua que flueix per les pedres que entapissen l'aiguaneix.

La pedra sap amb el sabor del saber i amb el saber del sabor, tots de pedra.

La pedra sap i sap.

La pedra sap amb el saber alquímic dels nigromants.

La pedra vol deixar-se descobrir en la pedra filosofal, per a demostrar que la pedra filosofal és qualsevol pedra.

La pedra procura fer-se la casa de l'home, el recer contra la intempèrie, el sostre del seu refugi, en qualsevol lloc, en qualsevol temps.

La pedra sap que el cel també és de pedra darrere de la seua lleugeresa, perquè les pedres que coneixem amb el nom de planetes tracen un orde en l'èter.

La pedra sap amb el saber de l'esgarriament, amb el saber del nomadisme, amb el saber de les itineràncies totes.

La pedra marca les rutes de les caravanes en el desert, i els viatgers a cavall i en camell tracen sobre les pedres del camí lleugeres i jeroglífics al·lusius al seu pas per aquells llocs.

La pedra sap que per més que la llacen mai no estarà perduda, perquè no hi ha res que s'extravie, res que es desorienta, res esgarriat en l'univers.

La pedra canta la *soleá* anomenada "La pedra i el centre".

Vaig ser pedra i vaig perdre el meu centre,
i em llançaren al mar.

I a força de tant de temps
el meu centre he trobat.

La pedra canta amb veu enrogallada de pedra, amb veu tallant, amb veu sonora, amb la veu del silenci de la pedra, que també és música callada.

La pedra no es cansa que la llancem al mar, que la llancem al riu, que la llancem al llac, mentres pensem en qui sap què, mentres intentem posar la nostra ment en blanc quan llancem pedres a l'aigua.

La pedra sap que tard o d'hora a tots ens hauran d'extraure la pedra de la bogeria, per mitjà d'una trepanació.

La pedra sap que tard o d'hora serà pedra d'escàndol tot allò que sap, i que apunta a la seua permanència i a la nostra futilitat.

La pedra sap treballar-se a si mateixa, decorar-se a si mateixa, pintar-se a si mateixa, esculpir-se a si mateixa, permetent que el temps la modifiqui amb la seua mà d'artífex.

La pedra ha procurat aprendre els oficis de l'home per a proporcionar-li el seu aliment, per això tritura, per això pica, per això llaura, per això roda, per això mol.

La pedra no té necessitat de combregar amb rodes de molí, perquè les rodes del molí són de pedra, i això institueix una comunió íntima amb les generacions.

La pedra no té pesantor, sinó pes.

La pedra sap que tota pedra és una pedra preciosa, però no per preciosa, sinó per pedra.

La pedra s'ha tornat pedrenyal per a poder lliurar-se al ritus del foc per mitjà de les espurnes de la seua entranya dura, però misericordiosa.

La pedra compta i compta, perquè tot és un àbac interminable.

La pedra juga i juga, perquè tot és mereixedor de la nostra atenció infantil.

La pedra emmudix i emmudix, perquè està farta de tanta taral·la, de tant de soroll, de tanta predicació, de tanta arenga, de tanta xarrameca.

La pedra sap que no hi ha distàncies, perquè qualsevol realitat, en el fons, està a tret de pedra de la consciència que li atorga la seua representació.

La pedra no s'obnubila, no dubta, no retrocedix, no tremola.

La pedra no pertany a l'univers mineral, sinó al de la carn i la sang, al de l'orgull i el penediment, perquè només els hòmens parlem de les pedres com si les pedres ens parlaren.

La pedra no sap tot el que nosaltres sabem que sap la pedra a través nostre.

La pedra sap ignorar com no sap l'home, perquè ho fa amb el coneixement de causa que li oferix la seua despreocupació per allò que sap, per allò que sabem, per allò que ignorem, per allò que la pedra ignora.

La pedra és l'única convidada de pedra que no acudix a casa nostra per a arrossegar-nos a l'infern en l'últim acte sagnant de la nostra òpera.

La pedra imant ha galvanitzat el món amb la seua energia d'amor cap a tot els fenòmens que existixen.

La pedra imant ha imantat la sensibilitat de l'home, l'ha electritzat envers la realitat.

La pedra imant sap que en la seua medul·la, com en la medul·la de qualsevol esdeveniment, hi ha forces que s'atrauen i es repel·lixen, que es necessiten i s'ignoren, que es perseguixen i es rebutgen.

La pedra no té impediment a llançar-se a si mateixa contra el seu propi terrat, per a comprovar que en la terra tot terrat és de vidre.

La pedra té vocació angular, que consistix a tindre vocació de sosteniment, de servici, d'unir els cantons del que no està unit.

Qui tinguera el cor empedreït, però no a la manera dels hòmens i el seu cor de pedra, sinó a la manera de la pedra, que tot ho suporta en el seu cor, que tot ho consent, que tot ho permet.

Qui tinguera la mà de pedra, per a poder estrényer d'igual a igual les mans dels arbres, de les plantes, de la pluja.

Qui tinguera la paraula de pedra, per a poder comprometre-la sempre amb rectitud i valentia, amb fermesa i valor.

Qui tinguera els noms de les pedres i poguera de sobte respondre a una crida, quan escoltara la paraula jade, o basalt, o piritita, o lapislàtzuli, o ònix.

La pedra sap de no saber, amb la innocència absoluta de la docta ignorància.

La pedra viu cap a dins igual que viu cap a fora: sense falsies, sense mitges veritats, sense dissimulacions ni fingiments.

La pedra lunar no és lunar, sinó terrestre, tan terrestre que a força de ser-ho s'ha tornat boja, i la considerem una llunàtica.

La pedra mai no amaga la mà, sinó que s'amaga la mà que tira la pedra, perquè se sap indigna i sent vergonya d'estar al descobert, d'haver sigut sorpresa.

La pedra sap que, quan no quede pedra sobre pedra del castell dels hòmens, ella romandrà en la seua forma inaugural, en el seu ser de pedra.

La pedra sap amb el sabor del que no té nom, del que està per inventar, del paladar futur.

La pedra sap amb el sabor del pur paladeig, de la delectació absoluta, del gust per les coses totes que existixen al seu voltant, per a donar sabor al món, per a ser la sal de la terra.

La pedra sap amb el sabor que a tots sedueix, que a tots enlluerna, que a tots sorprén, perquè és el sabor matern, el sabor de la primera cosa que vam menjar quan vam despertar a la vida.

La pedra se'n va al seu saber, que consistix a estar amb si mateixa, venint i anant a les seues soledats, anant i venint d'elles.

La pedra avorrix l'avorriment mateix amb la seua predisposició contemplativa de santa impertèrrita.

La pedra es divertix a la seua manera, sense cap pla preconcebut, perquè té per davant l'eternitat per a plasmar els seus plans.

La pedra és l'única que pot tornar a banyar-se dos vegades en les mateixes aigües, perquè quan el llit s'asseque la pedra estarà en el mateix lloc, esperant sobre el llit del riu que torne a fluir.

La pedra és l'única que no s'ha proposat aquietar les pedres amb algun discurs entendrit, perquè preferix els actes a les paraules, les obres a les raons.

La pedra sap que tot el que es diga d'ella és a penes res, a penes un balbuceig, a penes un fregament en la superfície del diamant.

La pedra posseïx a vegades substància metàl·lica, i els metalls s'originen en l'explosió de les estrelles, per tant tota pedra, en el fons, és una estrella en la terra, un àngel caigut per a custodiar-nos.

La pedra sona contra la pell de tambor de cada dia, amb eco lúgubre de testimoni que ja ho ha vist tot i es dedica a fer sonar el seu tambor.

La pedra no intimida, sinó que esbalaïx; no acoquina, sinó que suspén l'ànim.

La pedra no té mesura: ho vol tot, ho pobla tot, en tot aspira a ser partícip amb les seues mil formes pètries.

La pedra de toc voldria servir d'exemple no sols per a allò que s'ha fet per al tacte, sinó sobretot per a l'intangible.

La pedra no va ser la que va inventar aquella dita que encara gràcies, perquè mai no es lliura per davall de la seua capacitat, mai no defrauda les expectatives que ens hem forjat.

La pedra sap, i nosaltres no.

La pedra sap, i nosaltres perseguim saber com la pedra.

València, juliol de 2009

DESAFIAMENT AL TEMPS

ARTURO ARNALTE

Després d'haver fet més de 600 escultures amb les seues pròpies mans, Alberto Bañuelos, que, com els grans clàssics, es va formar en una pedrera, està convençut que les pedres tenen vida pròpia, de tal manera que l'avisen quan estan preparades i li diuen per on ha de tallar-les. L'artista viu des de fa més de 25 anys en els afores de Madrid, en un estudi que porta "enganxat

a la pell", rodejat de maquetes, de cudols i de blocs de marbre, alabastre i granit, i és ací on transcorre esta entrevista.

Pregunta. Vosté té una formació atípica per a un escultor, ja que és llicenciat en sociologia i ciències polítiques. Què va influir en este tomb professional?

Resposta. Procedisc d'una família de metges –el meu iaio, mon pare, alguns cosins eren o són metges– i semblava que jo també havia de ser-ho, inclús vaig arribar a matricular-me. Va ser un conflicte interior, perquè mai no hauria sigut bo. La medicina és com l'escultura, és un assumpte vocacional. Finalment, vaig estudiar sociologia i polítiques, i quan vaig acabar em vaig dedicar al que m'agradava, que era a l'art. Vaig començar amb la pintura, dins de la figuració, i vaig evolucionar fins a l'abstracció. Després vaig passar a l'escultura. Com en el cas de la pintura, vaig començar fent peces figuratives, però prompte vaig derivar cap a l'abstracció. En un any escàs vaig fer sis o set marbres en què es veu el canvi gradual. Com que ja havia experimentat abans el mateix procés intel·lectual amb la pintura, la transició va ser molt més ràpida amb l'escultura.

P. Va començar a formar-se com a escultor aprenent l'art de tallar pedra a Carrara, Itàlia. Per què no va triar una pedrera espanyola?

R. Vaig preferir anar a les fonts: a Carrara es respira tot l'entorn de les pedreres del Renaixement, pensem en Miquel Àngel, i arriba fins a la contemporaneïtat, com en el cas d'Henry Moore. A Espanya també hi ha marbreres, per exemple a Almeria, però tècnicament la formació a Carrara és millor, el marbre és menys cristal·lí, més sedós –quan l'escates sembla com si tinguera pell–, i l'ambient escultòric allí és únic. Un mes a Carrara et forma més que un any o dos en qualsevol altre lloc, i ací és on vaig aprendre la tècnica. La formació artística és diferent, és interior i passa per l'estudi i la lectura, i això ajuda a estructurar el pensament. El fet d'haver estudiat polítiques em va fer descobrir molt prompte l'obra del pensador Jacques Derrida, les tesis del qual em van servir anys després per a la desconstrucció, el llenguatge escultòric que estic desenrotllant ara. És paradoxal vore com un camí iniciat en un moment determinat reapareix uns anys després, la qual cosa demostra que tot servix. Com deia Leonardo da Vinci, "l'art és una cosa mental." Crec que si algú em preguntara a quina escola hauria d'anar per a desenrotllar la seua capacitat artística, li diria que estudiara filosofia, per exemple. Perquè l'ofici d'escultor s'aprén molt ràpid, però l'important és saber què dir i no repetir el que ja s'ha fet. Cal saber el que ha passat en el món, i no només en el de l'art, abans que un aparega per a poder transmetre el missatge que vol i fer-ho d'una manera nova.

P. Com i quan va arribar a Carrara?

R. Quan vaig acabar el batxillerat no vaig voler estudiar al principi, de manera que vaig arribar a la universitat molt tard, amb 21 anys, i vaig acabar amb 26-27. Després me'n vaig anar a l'Alpujarra a pintar. A Carrara vaig viatjar amb un amic que volia comprar marbre i ací vaig conèixer l'amo d'una meravellosa pedrera, li va agradar el que feia i em va oferir l'oportunitat de quedar-me allà tot el temps que desitjara. En realitat, no vaig fer la meua primera escultura fins als 32 anys. Hui, no obstant, n'he fet més de 600, a una mitjana de més de vint a l'any.

R. El fet d'haver triat la mítica pedrera dels escultors renaixentistes sembla un tribut a gent com Miquel Àngel, a qui ha citat abans.

R. Evidentment, considere Miquel Àngel una gran figura, però crec que fer hui el mateix tipus d'obres estaria fora de lloc, perquè tant el món de l'artista com el de l'art han canviat substancialment. Els artistes d'aquell temps treballaven per a l'Església o per als prínceps, en funció d'encàrrecs específics que s'havien d'ajustar a uns cànons oficials. Hui, la funció de l'Art ha canviat i la llibertat de què gaudix l'artista és absoluta. No solament es tracta ja de representar una imatge realista, sinó que, per contra, es troba en condicions de pertorbar o de revolucionar, subvertint la figuració convencional. En este sentit, ha hagut una autèntica metamorfosi.

P. No obstant, hi ha peces de Miquel Àngel, com els esclaus, en les quals la figura sembla que s'allibera de la pedra en una composició molt contemporània.

R. El fet que estes escultures no estiguen acabades no té gran importància; quasi al contrari, esta circumstància permet que aflore el material en brut i que puguem gaudir-les en la seua totalitat. També hi ha coses meues que queden aparentment incabades, inclús algunes vegades crec que és millor deixar intuir l'escultura, en comptes d'acabar-la, per a permetre treballar la imaginació dels altres, deixar que siga l'observador qui participe en la finalització de l'obra.

P. Cal una bona base de dibuix per a ser escultor?

R. Clar, jo feia moltíssim dibuix figuratiu. Mentre estava en la universitat, al matí assistia a classe i a la vesprada me n'anava cinc hores a dibuixar. Dibuix clàssic, de taca, d'estàtua. Així durant cinc anys, de manera que, quan vaig agafar la pedra, dibuixava sobre ella. Es nota molt quan un artista sap dibuixar, és un senyal d'identitat que es transmet en la seua obra, encara que siga abstracta, i que l'espectador també hi percep perquè fluïx de l'obra, en la qual es troba implícit i ho senten els qui la miren.

P. I, no obstant això, en dibuix un es pot equivocar i corregir. Però en la pedra, si es dona un colp errat, no hi ha marxa arrere.

R. Sí. Això crea una tensió molt especial que, d'alguna manera, queda reflectit en l'obra, com en el meu cas, perquè jo faig tot el treball personalment, sense delegar. Però no és tan fàcil equivocar-se. A més, a vegades les equivocacions m'han servit en alguna ocasió per a trobar camins nous i solucions millors.

P. Què li guia quan esculpix?

R. En relació la pedra, un s'adona de quines són les línies de força, de les coses que sobren, per dir-ho d'alguna manera. Per exemple, el que comença per ser un braç se simplifica gradualment fins que apareix el signe del braç: un tub. Amb l'edat, un va madurant. Des que em vaig adonar que el meu inconscient sabia molt més que jo, em vaig relaxar. L'important és saber el que vols i ser honrat amb el teu treball. Un és el que fa, amb qui viu, el que llig i això és el que ix quan fas escultures. Després de viatjar, de vore tot el que s'ha fet abans, em vaig preguntar què és el que podia aportar jo, i vaig arribar a la conclusió que, si un es posa a treballar, el que es vol transmetre fluïx amb facilitat. Clar, que d'això un solament s'adona quan arriba el moment. Este coneixement el proporciona l'experiència. Quan ets jove, vius tràgicament i tot el camí creatiu és més dur.

P. Quantes hores treballa cada dia?

R. Vinti-quatre. Perquè quan no estic treballant, estic pensant en el que faré. Fa poc em van preguntar quant de temps tardava a fer una escultura i vaig contestar que seixanta anys, perquè quan em pose a treballar, aflora tot el que m'ha portat fins allí. El temps és el factor determinant en la realització de les bones obres. No qualsevol temps, per descomptat, sinó el ben emprat. No em sembla que siga rellevant el temps que tarde un artista a fer una bona obra concreta, sinó el resultat. Ací és on es percep tot el procés que ha conduït a la maduració d'una idea i la diversitat de factors que porten a este moment decisiu.

P. Per a vosté sembla indeclinable la formació intel·lectual, la lectura, l'estudi.

R. Abans d'anar a la universitat, ja em passava el dia llegint. Devorava tot el que queia a les meues mans de manera molt desordenada, des de Hermann Hesse a Marcel Proust i des de James Joyce a Bertrand Russell, per esmentar uns pocs noms entre tots aquells que em van ajudar a estructurar la meua visió del món en aquells anys de formació. En l'actualitat, encara que amb un ritme menys compulsiu que en la joventut, continue sent un bon lector de tota classe d'obres, per bé que tinc preferència per la poesia, des dels clàssics Kavafis o Ezra Pound fins a l'últim descobriment que he fet, Gottfried Benn.

P. Sent la influència d'una altres artistes?

R. Indubtablement, en els meus inicis dec admetre que apareixen Brâncusi, Henry Moore i Arp. Després em van interessar Oteiza, amb els seus buits i desocupacions, i Isamu Noguchi, dos creadors que treballaven la pedra admirablement i que van saber imprimir-hi la seua genialitat artística. Pensant en l'escultura en ferro, sent ecos de Richard Serra, d'Anthony Caro i del meravellós Calder. Sent espanyol, és impossible no admetre que en el meu treball s'entreveu l'admiració per Picasso i, en l'actualitat, confesse que m'interessen Cy Twombly i Ulrich Rückriem, especialment els treballs minimalistes en granit d'este últim. Tots m'influeixen en la mesura que a tots els admire per la seua seriositat i per les conclusions tant interessants a què han arribat.

P: El fet d'haver triat la pedra com a material l'entronca amb una tradició mil·lenària.

R. Em fa sentir part d'una cadena intemporal d'escultors en pedra, de persones, la majoria anònimes, que s'han dedicat a transformar un material que és "pobre, en el bon sentit de la paraula", com diria Machado, en una cosa especial i eterna. Si ens fixem en les ferramentes amb què es treballava la pedra des de la més remota antiguitat, vorem que no han variat en milers d'anys. No han necessitat evolucionar. Sempre havia pensat que el martell de picapedrer, anomenat campana per la seua forma rodona, era d'origen gallec o portugués, fins que vaig vore un baix relleu a Egipte de fa més de tres mil anys on hi havia esculpit un picapedrer amb este mateix martell en la cintura. Si treballaves la pedra, et senties com a casa siga a Egipte, Stonehenge (Anglaterra) o Newgrange (Irlanda). A més, la pedra és per a l'eternitat. De xiquet vaig vore un documental sobre la Primera Guerra Mundial en què s'utilitzaven reixes i escultures de bronze per a fondre-les i fer-ne canons, i aquella imatge em va quedar gravada. Crec que si un tria la pedra, es traïx un afany inconscient de perdurar en el temps, de deixar empremta.

P. Sens dubte, el que ens ha quedat del passat més remot són obres de pedra.

R. És un llegat impressionant que no està superat. Per a mi, la pedra té un significat molt especial, perquè és una cosa que no té gran valor –pensem en els cudols–, fins que de sobte es transforma, es produïx un miracle i allò canvia, com en l'alquímia medieval. Quan fas alguna cosa en pedra, l'obra no val per a res més. Ja no pots fondre-la.

P. Li sembla que esta és la funció de l'escultor, transformar la matèria?

R. Sens dubte, és una de les funcions del creador plàstic. Recordem Marcel Duchamp, que va transformar un urinari en una obra d'art. No és l'única, però. Com a artista, l'escultor ha

de contribuir no només a la creació de formes noves, sinó al desenrotllament de les idees, incloent-hi les que contribueixen a fer un món millor. Els millors artistes de la humanitat han sigut persones amb una gran ànima.

P. Llavors, hi ha un afany de perdurabilitat en vosté?

R. Sí, la meua obra, entre altres coses, és un intent de deixar un rastre, de deixar constància que has passat, una cosa que d'alguna manera ens succeeix a tots. Sembla que els fills també complixen esta funció, encara que en realitat són ells mateixos, distints, amb la seua personalitat. Però, per a la major part de la gent, els fills són una manera de prolongar-se. Això em passa a mi amb la pedra. Les meues escultures són com els fills. I, igual que els fills, quan veig una obra meua fora de l'estudi, ja no em sembla meua, sinó una cosa que camina pel seu compte. D'altra banda, una de les coses que des de xicotet m'ha obsesionat és la idea que la vida s'acaba, que açò no és més que una curta passejada. Per això, treballar en pedra potser siga un intent de perpetuar-se.

P. A vosté li agrada dir que les pedres són vives. Hi ha un abans de la seua arribada i un després, quan continuen la seua vida?

R. Efectivament. Els done una altra empremta. No totes les pedres servixen per a tot. En deixe moltes en el meu estudi un temps i, de sobte, una, que igual porta ací dos o tres anys, et crida un dia i et revela alguna cosa que fins llavors es mantenia oculta. Hi ha alguna cosa que ha necessitat un temps de maduració en el teu inconscient, que t'aporta la solució que estaves buscant. Em va passar amb un encàrrec d'un amic, per al qual vaig tardar més de dos anys a vore la solució, i quan la vaig vore vaig pensar: que senzill! Les millors idees a vegades són les més simples, encara que costa més arribar-hi. Cal tindre paciència i donar temps a les coses perquè maduren en el nostre interior. Una vegada has acabat l'obra, esta comença el seu camí i ho fa tota sola.

P: Si la paciència i el temps són tan decisius, no es pot ser bo i jove.

R. Algun cas sembla que n'hi ha. Quan em parlen de gent molt jove que són genis, pense que tenen molta sort, perquè a mi m'ha costat mig segle intuir el camí. Entre que assimiles el que ha passat abans de tu i arribes en la teua trajectòria a un punt de fer alguna cosa nova, com en el meu cas amb la desconstructió, han passat més de cinquanta anys.

P. Li sembla que el mercat de l'art està unflat?

R. Considere que sí, i que s'ha fet molt de mal. He vist molta gent que ha pujat i després ha desaparegut. Per això crec que,

quan hi ha una implicació tan personal amb el treball com en el meu cas, cal estar molt atent perquè no juguen amb tu o t'arrosseguen les circumstàncies. En este sentit, cal anar amb peus de plom. Per això, en part, estic tancat en el meu estudi, i, excepte per certes exposicions o per assumptes especials, no isc. Per a poder crear, necessite defensar la meua soledat, el meu aïllament.

P. Però a vegades organitza tallers per a jòvens.

R. Sempre que m'ho han proposat, he col·laborat. Vaig fer-ne un a El Escorial amb un grup d'alumnes que no havien tocat una pedra en la seua vida, i en una setmana van fer tots una escultura en pedra. També vaig fer un altre curs a Castella i Lleó en què tots vam fer una escultura en escaiola, la maqueta, que és més fàcil. Els alumnes em van regalar els seus treballs i no es distingien dels meus. Els vaig dir que si eren capaços de fer-ho en escaiola també podien fer-ho en pedra. És qüestió de canviar les ferramentes.

P. Tal com ho diu, sembla que qui no és escultor és perquè no vol.

R. Crec que si dediques el teu temps i el teu talent amb sinceritat i seriosament a una cosa, segur que hi arribes. Hi ha un cert mite sobre l'escultura i l'escultor, però picar pedra no és tan complex. Quan estava a Carrara, tots els pedrapiquers picaven millor que jo, tenien les mans mes dures que jo i podien estar més hores que jo. Una altra cosa és que la seua formació no els haguera preparat per a fer escultura, perquè no hagueren tingut l'oportunitat o el talent. Però, picar pedra? Tots molt millor que jo. Una altra cosa, com he dit abans, és que tingues alguna cosa a dir.

P. Vosté fa personalment les seues escultures, una cosa que, amb les noves tecnologies, molts escultors consideren ja obsoleta.

R. Sí, treballo personalment i no concep que siga d'una altra manera. Si de veritat vols expressar el que sents, no veig cap altra fórmula. Sé que la major part dels escultors no fan personalment la seua obra, sinó una maqueta que encarreguen a algú que les amplie. Però considere que això és un error, perquè si alguna cosa està mal proporcionada, en xicotet això no es veu, i quan s'amplia pot convertir-se en una equivocació garrafal. D'altra banda, les noves màquines, molt sofisticades, que realitzen i amplien còpies en pedra produeixen uns resultats molt freds i impersonals. Este no és el meu camí ni pot ser-ho, perquè mentres estic esculpint una peça puc anar canviant, no tant d'idea com de solucions tècniques i formals, ja siga perquè la pedra et done unes altres possibilitats o perquè a mi, en este moment, m'interessa indagar unes altres vies. Sense des-

cartar els factors de casualitat i inclús l'error, tots tan provocatius en el món de la creativitat i que, evidentment, no és possible amb les màquines.

P. Però vosté també fa maquetes prèvies.

R. Treballo moltes vegades amb maquetes, les quals es podran veure en l'exposició de l'IVAM. Però després, quan la passe a pedra, en gran, faig variacions, és només un punt de referència que després vaig canviant. Però si encarregue el treball a uns altres, em puc trobar amb l'error que he comés en xicotet multiplicat per deu i sense tindre la possibilitat d'influir en el desenvolupament de l'escultura. Em perdria la part més interessant del meu treball, la praxilogia, la manera d'actuar, de decidir en un moment determinat. Amb les noves tecnologies ocorre el mateix, desapareix l'element humà en la realització física del treball i l'artista és substituït per un robot programat.

P. Si la pedra és viva, com li agrada dir, hi ha un diàleg en el procés d'esculpir?

R. Clar que sí! T'has de portar bé amb el material perquè si no allò va malament, no funciona. A banda del teu coneixement dels materials, de saber el que vols representar, cal establir un diàleg amb la pedra perquè t'ajudarà a aconseguir el que desitges. Has de tindre-la com una amiga a la qual cal escoltar i treballar amb ella, no contra ella.

P. Quan fa les seues escultures, vosté sap què hi trobarà, veu a través del material quines formes poden eixir, o estes formes sorgixen a poc a poc?

R. Tinc clar el que eixirà i ho busque, perquè abans de pujar-me a esta pedra he fet una o moltes maquetes en escaiola. Mai no he anat a veure què m'hi trobava. Així que no he de lluitar amb la pedra, sinó estar amb ella i si, una vegada que caminem junts, em diu alguna cosa distinta o veig una altra cosa interessant per la raó que siga, que no m'aparta del programa que tenia per a ella, ho aprofite i m'adapte. Quan era més jove, m'obsessionava amb la idea primera i la realitzava estrictament, però després m'he adonat que deixava escapar coses molt més interessants per no saber escoltar els materials. Cal aprendre a tindre les opcions obertes. Això també ho dona l'experiència.

P. Parla amb entusiasme dels diferents tipus de pedra: marbre blanc de Iugoslàvia, negre de Bèlgica, de Carrara, granit de Zimbabue, basalt, cudols... Com tria les seues pedres?

R. Conec moltes pedreres. Algunes, perquè hi he treballat, i altres perquè les he visitades. I després també compta la teua pròpia trobada pel món de les pedres dels diferents països que visites. Recorde que a Mèxic em vaig trobar amb un camió que transportava uns meravellosos i enormes blocs de pedra. Vaig

esbrinar d'on procedien i vaig anar a la pedrera amb ells. Fruit de tota esta recerca és el magatzem ple de pedres de tota classe que tinc. Entre totes, i en funció de la peça que m'he plantejat fer, faig l'elecció del tipus de roca o marbre que empraré, perquè quan faig una obra ja he decidit per endavant si serà en blanc o en negre o en el color que siga, quasi sempre monocrom, perquè les vetes despisten, distrauen la forma. Quan tens una idea, esta es presenta des del primer moment en el material definitiu.

P. No va vosté buscant les pedres que li interessin?

R. En el camp o en alguna platja, puc agafar alguna pedra xicoteta perquè m'interessa o perquè em suggerix alguna cosa. Grans no, està prohibit. Hi ha empreses amb llicències o permisos per a l'explotació. A través d'estes empreses puc aconseguir un altre tipus de cudols que guarden durant mesos o anys en el meu magatzem, i vaig triant-ne els que necessite. Sembla que no ens fem cas, però un dia n'hi ha una que ha estat oblidada molt de temps i et diu: "Mira, estic ací!" Sembla una casualitat, però és perquè posem el nom de casualitat al fenomen per al qual no tenim explicació aparent. Com deia Giacometti, si una idea té força, acaba per eixir. El mateix passa amb les pedres. Si ha d'aparèixer o eixir de la pila, acabarà per fer-ho.

P. Com sent que ha evolucionat formalment la seua obra?

R. Note que tot el que he llegit, estudiat o pensat, tard o d'hora ha sorgit en les meues escultures. He passat per molts llenguatges. Sempre que pressentisc un canvi en la meua escultura, faig un tors i este tors és el primer de la sèrie que marca el nou camí. Per exemple, quan estava començant amb la desconstructió vaig fer un tors en el qual es veu clarament el tomb tan substancial que prenien el meu treball. Però si haguera de sintetitzar en poques paraules la meua evolució formal, diria que des que vaig trobar el meu propi llenguatge escultòric, he evolucionat cap a un minimalisme que s'ajusta a la meua pretensió de comunicar-me d'una manera cada vegada més senzilla i precisa.

P. Inaugurar cada canvi de registre amb un tors, una peça tan sensual, sembla que li confereix una forta implicació sexual a la seua obra.

R. El sexe és una de les qüestions que mouen el món. És fonamental i sens dubte molt interessant. Naturalment, la sensualitat està reflectida en la meua escultura, com ho està en l'obra d'altres pintors o en els poetes. És un dels assumptes que més ens condicionen. En el meu cas, un altre tema que no m'abandona és la rebel·lió davant la injustícia, la immensa vergonya que sent per la misèria i la desigualtat que hi ha en el món.

P. Quan en una mateixa peça vosté barreja acabats distints, un element geomètric, llis, polit, que sembla brollar del caos de les formes naturals, sembla que està presumint de la seua destresa.

R. Entenc que es puga pensar que és una ostentació de tècnica, però no ho faig per això, sinó perquè tots som una barreja de poliment i tosquedat. Estem fets d'una amalgama de cultura i salvatgisme que sembla que no podem superar. Estes cultures de què parlem reflectixen això. Són retrats psicològics de sers humans, peces que transmeten la meua reflexió sobre les contradiccions en què ens movem i la tensió interior. La forma, l'acabat, l'elecció del material, no són més que declaracions d'uns principis expressats plàsticament, en comptes de fer-ho amb paraules.

P. Vosté ha optat per l'abstracció enfront de la figuració per a expressar-se.

R. Sincerament, no sé on comença i acaba l'una i l'altra. No m'ho plantege, només pense, amb el risc que suposa dir això, que hi ha art bo i art dolent. He realitzat, per exemple, escultures que pensava que eren abstractes i després he vist que representaven de forma perfectament realista paisatges vistos des de la distància, com una costa des de la finestra de l'avió. Quan veia com treballava Julio González, m'adonava que sempre partia de la figuració i després la portava a l'abstracció. Jo també partisc moltes vegades d'un dibuix figuratiu, d'una idea que després porte a l'abstracció. La diferència entre una línia i altra no m'inquieta. Podria dir que Rothko és un pintor abstracte, però he vist capvespres en el desert que eren autèntics Rothko. Des de fa temps, en el món de l'art conviuen l'abstracció i la figuració. L'art té a vore amb les idees que transmet la matèria modificada, i en este concepte tenen cabuda l'abstracció i la figuració. Pensem que tots els pintors del món disposen dels mateixos colors i tots els escultors de les mateixes pedres i, no obstant això, fixem-nos en el resultat final que aconseguix cada artista, la gran diferència entre uns i altres. És la ment de l'artista la que determina la "comunicabilitat" de l'obra i no l'aspecte exterior, formal.

P. Hi ha relació entre la seua obra i les instal·lacions?

R. Més del que sembla a simple vista. Durant el procés creatiu, el material es reagrupa al meu voltant i forma conjunts interessants, proposa instal·lacions o es transforma en una instal·lació canviant, viva, per dir-ho així. Generalment, un no és conscient d'això perquè treballa obsessionat amb la peça única i rebutja les propostes formals o de llenguatge que es descomponen i desfan al seu voltant. Això fa que a vegades siga necessària una mirada externa que siga capaç de vore l'arbre en el bosc, per utilitzar un símil, i et crida l'atenció de les facetes col·laterals

del teu treball. Considere que una instal·lació és la suma d'una sèrie d'objectes, en el meu cas pedres, que entre si formen l'obra. I el meu taller és també l'obra. És per esta raó que en l'exposició de l'IVAM es posa l'accent en esta lectura, fins ara inèdita, de la meua producció, ja que presenta el lloc on elaboro la pedra com un altre producte de la meua obra, tant a gran escala, com la del taller, com en la xicoteta escala de l'estudi, el laboratori on construisc les maquetes que després em serviran de model per a ampliar.

P. Algunes de les seues escultures han sigut realitzades per a espais públics. Com definiria la funció de l'escultura pública?

R. El que es pot entendre en la pràctica com a art urbà, art en el carrer o escultura pública, ha canviat amb el temps. Abans tractava de commemorar un líder, recordar un fet històric, etc., i este tipus d'obres omplien les nostres places. Hui s'han substituït, amb més o menys encert, per tota classe d'escultures i instal·lacions. En els dos casos, però, la funció pública de l'escultura sempre ha sigut la de fer més humana la vida en les ciutats, ja siga proposant models de conducta, valors socials i morals, recordatoris de qui ostenta el poder i símbols de pertinença a una determinada col·lectivitat. Hui, esta funció encara és la mateixa: humanitzar els espais públics tant des del punt de vista lúdic, aparentment innocu, com reforçant o qüestionant els valors que regixen la nostra societat.

P. I en el moment actual està immers en una línia de treball que qualifica de desconstrucció de pedres.

R. La desconstrucció és començar de cap i de nou per a evitar el plagió d'obres meues anteriors. Quan van començar a copiar-me, vaig pensar que havia arribat el moment per a un nou canvi. És un llenguatge que vaig començar a desenrotllar fa uns huit anys i que m'està portant per un camí molt interessant. Es tracta d'una nova forma d'indagar en les possibilitats del desenrotllament formal i semàntic que oferix la matèria a la qual s'enfronta l'escultor. Amb el trencament de les pedres –un exercici que ja havia dut a terme amb la meua sèrie de claus de fa més de deu anys i que ara considere premonitòria– s'obri una nova porta a l'interior, la llum mostra uns aspectes inèdits de la vida i la biografia d'este material, és com explorar en l'ànima de la pedra, descobrir la seua història oculta, el seu costat secret. I a partir d'esta irrupció violenta comença un procés de desconstrucció d'una matèria que portava segles tancada i que la meua intervenció recompon i dona lloc a mutacions o transformacions sorprenents.

P. I este procés, on el conduïx?

R. Això no es pot predir, i això és l'interessant d'este moment en què em trobe, però esta investigació m'ha obert camins i llenguatges insospitats. M'he adonat que cada cinc o sis anys les coses

canvien o em canvien a mi, i la desconstrucció, la manera de treballar la pedra per a arribar al seu interior amb esta nova metodologia, m'ha despertat la necessitat de recórrer a la utilització d'unes altres tècniques que abans havia obviat, com per exemple la fotografia, i que ara les veig necessàries per tal de dur a terme la meua reflexió i efectuar noves propostes formals. Estic segur que el camí actual em conduïx a una nova forma de veure i açò m'apassiona, perquè no vull fer sempre el mateix. Picasso deia: "Copiar els altres és necessari per a aprendre, copiar-se a si mateix és tràgic." I això és el que a mi m'interessa, investigar amb la pedra.

BIOGRAFIA

EMMA RODRÍGUEZ

Alberto Bañuelos naix a Burgos l'any 1949. De família de metges, el seu destí semblava traçat, però des de la seua infantesa li van atraure els pinzells, i manifestava uns dots tan especials per al dibuix que, units al seu esperit independent i inquiet, feien d'ell un digne candidat a artista. Des de molt jove "pujava a les torres de la Catedral i dibuixava, fascinat pels brodats en pedra", recorda, reconeixent amb perspectiva temporal que aquelles visites, de la mateixa manera que l'art de llocs tan emblemàtics de la seua terra natal com La Cartuja, van influir en la seua formació, en la seua posterior vocació escultòrica. La pedra ja estava en els seus orígens, però va ser molt més tard quan es va fer present.

1972

Als 22 anys es trasllada a Madrid i es matricula a la Facultat de Ciències Polítiques i Sociologia de la Universitat Complutense, segurament per complaure son pare, ja que en el fons tenia clar que este tampoc seria el seu camí. Van ser cinc anys d'estudis als quals es referix com una etapa de formació molt feliç en la seua trajectòria. En el campus coneix Esther Buenaventura, amb qui des d'un principi compartix assignatures i afinitats i que acaba per convertir-se en la seua companya inseparable, la mare dels seus dos fills i, sens dubte, l'impuls i el suport necessaris per a seguir avant.

Simultanieja les classes amb cinc hores de dibuix en acadèmies privades on aprén les tècniques clàssiques. Es presenta a l'examen d'ingrés a l'Academia de Bellas Artes, però no l'aprova. "En el seu moment va ser un dur colp, però amb el temps he arribat

a la conclusió que això em va ajudar a forjar-me com un autodi-dacta, em va donar una major llibertat de pensament”, confessa. El 1978 ja té estudi propi, situat en el carrer Tirso de Molina, número 9. Un espai amb amplis finestrals i sostres altíssims on durant tres anys realitza el seu progrés intel·lectual, avançant del figuratiu a l’abstracció més absoluta. Al paisatge madrileny se superposa en aquella època el de La Alpujarra, localitat que li fascina i a la qual viatja sovint acompanyat per la que ja s’ha via convertit en la seua dona. Durant un any va pintar pràcticament tota la gent de la zona en una particular sèrie de retrats.

1982

Crea la seua primera escultura quan ja té 35 anys d’edat. Es tracta d’un tors, realitzat amb una pedra d’alabastre que li van regalar, en el qual és innegable la influència, sempre confessada, d’Henry Moore. Els torsos estan presents al llarg de tot el recorregut de Bañuelos, ja que apareixen sempre que acaba una etapa i s’inicia una altra, com una espècie de marca en la senda que tendix a bifurcar-se una vegada darrere l’altra.

També des de molt prompte apareixen les taules-escultura, peces en què els suports de vidre es recolzen sobre motius com el d’una parella fent l’amor. Al principi les realitza per a ús personal, però l’acceptació que tenen entre amics i coneguts el porta a fer-ne moltes més per encàrrec. Durant un any figuració i abstracció es combinen, fins que definitivament –com li va succeir en la fase pictòrica– és la segona la que imposa el seu domini. “En realitat, com succeïx també amb Julio González, necessite partir de la figuració per a anar evolucionant cap a l’abstracció.”

Des del primer tors Bañuelos no ha tornat a agafar el pinzell, “encara que el cavallet sempre està preparat, no sé, tal vegada per si alguna vegada em fallen les forces i he de tornar-hi.” L’artista fa esta reflexió en la seua residència pròxima a Madrid, on viu i treballa des de l’any 82 i on disposa de l’espai lliure suficient per a fer realitat els seus somnis i on les escultures en pedra semblen vaixells encallats enmig del paisatge, algunes acabades d’arribar d’exposicions; unes altres a punt de partir. Ja dins de la casa, en l’estudi-taller, el visitant no pot deixar de sentir-se impressionat davant de les curioses i mínimes maquetes en escaiola que realitza prèviament abans d’executar les peces. “Quan es treballa en pedra no hi ha marxa arrere. Cada colp de martell és un pas avant sense possible retrocés i les maquetes m’ajuden a pensar la jugada.” Des d’esta primera i tardana escultura del tors, l’artista es va adonar que este era el seu mitjà d’expressió. “Em sentia més a gust, patia menys que amb la pintura, tal vegada perquè em permetia una manera de fer més lenta i m’ajudava a descarregar la meua agressivitat.”

1983

De 1983 a 1985 realitza constants viatges a Carrara, lloc que havia visitat per primera vegada l’any 1978. En les mítiques

pedreres, de gran bellesa, respira, aprén i es nodrix de l’ofici del marbre. Les llargues estades a Itàlia coincidixen amb viatges per altres parts del món que es convertixen en fonts d’inspiració, per exemple el Brasil, els amplis i exuberants espais del qual tant li van motivar, o Washington, on descobrix Lucian Freud. “Em va semblar increïble. Com si Bacon i Solana hagueren tingut un fill.” Va ser un impacte semblant al que li van produir Rothko, Moore o Noguchi, a qui va tindre oportunitat de conèixer en el seu estudi de Nova York dos mesos abans de la seua mort. Entre les seues influències, l’artista cita també Richard Serra i l’enigmàtic Medardo Rosso. “És un artista que m’apassiona. Rodin el va fer fora de París, segurament per enveja, i a mi em sembla molt més tendre i profund que ell. Treballava amb ceres i els nazis van destrossar molts dels seus treballs i els van utilitzar com a veles.”

Bañuelos s’alimenta amb l’obra de tots estos artistes i es dedica a llegir autors que assegura que estan en la base del seu treball, cas de Proust o Cervantes. El primer li va ensenyar a mesurar el temps de la infància, el ritme dels records en el seu estat més pur; el segon li va refermar en la idea que només de retirada, amb l’experiència ja viscuda, es pot traçar una gran obra, una cosa que ha aplicat al seu propi camí, al seu afany per experimentar constantment, per anar cobrint cicles i etapes que l’han conduït a una obra cada vegada més essencial.

1984

Primera exposició en la ja desapareguda Galeria 24 de Madrid, on va exhibir les seues pintures de La Alpujarra i una sèrie de guaixos dels escorxadors, però també les seues primeres escultures figuratives, dones ajagudes en postures eròtiques. Un ràpid repàs a la seua trajectòria porta l’observador a fixar-se en treballs de 1987 com *Fuente* (Font), un entrellaçat de braços, un dels seus motius recurrents, o en el conjunt de torsos diversos en què barreja marbres de distints països i colors –negre, roig, rosa i blanc–, on es perceben els seus orígens com a pintor. Els seus “paisatges” en pedra i fusta apareixen el 1988, en combinació amb una de les seues sèries més conegudes i originals, la de les *Quillas* (Quilles), en la qual “la geometria obri un solc, tal com la quilla fa sobre la pell del mar, en la matèria informe”, diu el crític Fernando Huici en un text publicat en el catàleg que va acompanyar una exposició itinerant per Mèxic, organitzada per la Junta de Castella i Lleó davall el lema *Entre la tierra y el cielo*.

Les quilles, moltes de les quals s’incrusten en la paret, es van succeïnt. És un any productiu habitat per peixos abissals i altres elements sorgits del fons del mar. En “una volença”, com analitza Huici, “que persegueix una creixent estilització sensual darrere d’un aura d’essencialitat metafísica.” No deixa de resultar curiós que el mar siga una constant en un home de terra endins que ix a la recerca de rumbos diferents, jugant, a través de la barreja de llenguatges i materials diversos, al contrast entre allò polític i allò bast, entre allò civilitzat i allò salvatge.

1990

L'obra de Bañuelos ocupa tot l'estand d'ARCO de la Galería Aldaba (Madrid). És una oportunitat per a donar-la a conèixer, però la veritat és que l'artista sempre s'ha mantingut allunyat del gran públic, sempre encoratjat per l'estímul de col·leccionistes particulars que han seguit i comprat els seus treballs, molts d'ells de fora d'Espanya. "He sigut, sí, un creador en certa manera ocult que ha necessitat del silenci i de l'absoluta soledat per a crear, una espècie de monjo de l'art", es defineix. I continua: "Sempre estic treballant i mentres estic dormint somnie amb les escultures que realitzaré." Dels noranta són les seues "maternitats", que coincideixen amb l'arribada del seu primer fill, i la sèrie de les "màscares".

L'artista busca i experimenta amb el ferro, però acaba per quedar-se amb la pedra, més complicada. "Hi ha en la pedra un afany d'eternitat i al mateix temps un primitivisme que em fascina", reconeix, passant a enumerar els seus instruments de treball: els martells de pedrapiquer encapçalats per la campana, els punters... "Són exactament els mateixos que utilitzaven els egipcis...", diu. "El procés de creació amb la pedra produeix una tensió molt especial. No val l'equivocació i resulta molt difícil decidir quan es dona per conclosa la peça. Cada colp de martell resulta definitiu." En els primers noranta ens trobem amb treballs tan significatius com l'*Opus CLXXIX. Paisaje n.º 10* (Opus CLXXIX. Paisatge núm. 10), una suggeridora i fosca geografia en pedra de Calatorao en la qual Bañuelos juga a ondular suaument la superfície en una sinuosa ruptura.

1996

Naix la suggeridora sèrie de les llunes. Llunes que comencen a eixir de la terra o que representen el buit. Llunes noves. Lluna gòtica que s'assembla a una agulla de la catedral de Burgos... "Llunes que creixen i minven", com diu Fernando Huici, fins a desembocar en "el buit abstret de la lluna negra, dòcil puntal, guardià del límit." Més enllà de les llunes sorgix la sèrie *Abrir – Cerrar* (Obrir – Tancar), ja l'any 2000. Es tracta de peces verticals, estilitzades, en les quals l'artista juga al contrast entre el que queda dins i el que es deixa vore. Bañuelos experimenta amb el motiu de les claus i també amb el dels signes en esta etapa en què apareixen missatges xifrats sobre peces d'alabastre que intenten parlar a l'espectador de secrets, en definitiva del gran poder de la paraula, de la comunicació. La fase dura a penes un any i un tors –sempre un tors– marca el rumb cap a una altra direcció.

2003

D'este any és la major de les escultures realitzades per Bañuelos fins al moment. Es tracta d'una peça de 400 tones i prop d'11 metres d'alçària instal·lada en la localitat gallega de Muxia, a la vora del mar. Un bloc obert per la mitat, una ferida, un tall il·luminat per baix que sempre recordarà l'observador la gran catàstrofe del *Prestige* en aigües gallegues. L'escultura és germana en el seu plantejament d'un treball anterior, *Monumento funerario* (Monument funerari), on

l'artista ja havia recorregut a un tall vertical, en forma de creu, que trenca en dos el granit a la manera d'una ferida oberta davant del dolor que produeix el buit, la desaparició, la mort.

Però el 2003 també és una data important perquè inaugura este nou període anunciat, el de la desconstrucció, en la trajectòria de l'artista. És en este moment, quan estudia els angles, que Bañuelos s'adona del llenguatge nou que sorgix quan realitza talls en les pedres. Recorre a cudols i els partix, els inclina, els desplaça, els refà... "És com reinventar la vida una vegada darrere l'altra. Jacques Derrida en parlava. Jo desfaig les pedres i faig una cosa diferent amb elles. La vida és això, establir una nova mirada sobre una cosa ja existent", assenyalava l'artista, i continua reflexionant sobre el que s'amaga darrere de les coses trencades, sobre el que canvia, es transforma o fluxa. Hi ha alguna cosa de filosofia oriental en les seues paraules. La seua tècnica és com tallar una fruita en trossos o com obrir una porta i deixar que aparega la seua ànima. És el mateix que succeïx quan les pedres, tancades durant milers d'anys, són tallades i davall apareixen unes altres formes, uns altres colors. "L'element sorpresa és fonamental i jo reconec que sempre m'ha agradat jugar. L'artista no abandona mai la infància."

L'inici del nou mil·lenni comporta exposicions en galeries espanyoles com Raquel Ponce (Madrid) o en institucions com el Museo de Arte Contemporáneo Ateneo de Yucatán o l'Ambaixada d'Espanya a Mèxic.

2009

L'IVAM du a terme la mostra més important realitzada per l'artista fins al moment. En certa manera es tracta d'una retrospectiva, ja que s'oferix a l'espectador l'oportunitat de contemplar totes les maquetes que ha realitzat com a pas previ a les peces escultòriques. A través de la posada en escena sembla que l'estudi de l'escultor s'ha traslladat a l'espai expositiu. L'IVAM acabarà, sens dubte, amb l'anonimat de cara al gran públic d'una obra de llarg alé i plural, prestant especial atenció als descobriments de la desconstrucció, en els quals encara treballa actualment Alberto Bañuelos.

"Ara estic buscant el buit i això em desassossega un poc perquè inevitablement un s'adona que esta recerca ha de desembocar, d'una manera o altra, en la lúcida apreciació que la vida és molt breu i quasi la mitat transcorre en la nit, que la mort està prop. Rothko es va suïcidar buscant el buit; Oteiza va optar per parar i es va dedicar a la filosofia..." Per a Bañuelos l'espai és el que queda dins de l'escultura o el que hi ha al seu voltant, però també el silenci o el que es tracta d'atrapar. "Hi ha un punt d'espiritualitat en el meu treball. En el fons es tracta d'accedir a l'ànima", confessa. I es pregunta: "És la meua recerca de la perfecció en l'escultura, la meua precisió, la meua obsessió... una cosa estètica o una categoria moral?" Un interrogant que diu molt de la seua manera d'enfrontar-se a l'ofici.

ALBERTO BAÑUELOS

TRINIDAD MIRÓ

Councillor of Culture and Sport

In the panorama of contemporary Spanish sculpture, Alberto Bañuelos stands out for his work with such classic materials as stone and marble. Significantly, this sculptor from Burgos began learning the art of sculpting in the quarries of Carrara in the late 1970s.

Thanks to the sponsorship of the Council of Castile and León's Culture Council, the Institut Valencià d'Art Modern presents an exhibition of more than thirty stone and marble sculptures made by Alberto Bañuelos during the last decade. The show also includes all the maquettes made by the artist as a preliminary step prior to making the sculptures themselves, so that one can appreciate the evolution of the creative process from the initial rough models to the finished work.

The retrospective nature of the exhibition, focusing on this period of Alberto Bañuelos's full maturity, provides a deeper understanding of the work of an artist whose explorations of sculptural language constitute a major contribution to contemporary sculpture in this country.

THE ART OF METAMORPHOSIS

MARÍA JOSÉ SALGUEIRO CORTIÑAS

Councillor of Culture and Tourism

The exhibition *Alberto Bañuelos. The Liturgy of Stones*, organized jointly by the Institut Valencià d'Art Modern and the Council of Castile and León, offers a novel presentation of the work that this sculptor from Burgos has produced in the last few decades.

Bañuelos has patiently and skilfully sculpted Carrara marble, Zimbabwe granite and Calatorao stone. From the pyramids of Egypt to the *Spiral Jetty* designed by Robert Smithson on the shores of Great Salt Lake in Utah in 1970, stones have formed

the backbone of the history of art. Alberto Bañuelos's work is yet another link in this enthralling adventure. A stone is not a work of art as long as it lies beside a byroad, in a dried-up riverbed, in the arid desert or in ancient quarries. There it almost never fulfils a symbolic function. Almost everybody ignores it there. Yet when Bañuelos takes a stone and adopts it and deconstructs it in his studio, then it begins to possess a soul and becomes a genuine work of art. Before he starts working with a stone he makes a plaster clone of it. The magical process begins with a maquette.

This exhibition, which opens in Valencia and then travels to Valladolid, reconstructs the artist's entire creative process, showing not only his finest sculptures but also the maquettes that he has made over the last 25 years. A fruitful exploration of the career of a sculptor who, stone by stone, has constructed a universe full of shapes and shades of meaning. Now that Alberto Bañuelos has made over 600 sculptures, his work comes to a museum, the Institut Valencià d'Art Modern, where sculpture, with Julio González at the head, is one of the fundamental pillars of the institution.

For the Culture and Tourism Council, which carries out a significant programme of exhibitions to make the artists of Castile and León known within our territory and elsewhere, it is a great pleasure to be able to help to bring the work of Alberto Bañuelos to a wider audience.

TRANSFORMATION OF MATTER

CONSUELO CÍSCAR CASABÁN

Director of the IVAM

"The pebble
is a perfect creature
equal to itself
mindful of its limits
filled exactly
with a pebbly meaning
[...]
its ardour and coldness
are just and full of dignity"

ZBIGNIEW HERBERT, "Pebble"

Bañuelos's stone sculptures are preserved in an enigmatic atmosphere, sheltered by an energetic identity that conditions the way in which they appear to the viewer. When we look at them carefully we know that we are doing so to decipher the secrets that they hide inside them. We can even imagine that we are moving closer to the origin of life, the earliest nature, the beginnings of art, the monumental mysticism of megaliths, the symbols that accompanied prehistoric man. Nevertheless – and this is the veiled greatness of the mystery to which they cling – they also give indications that show us signs of contemporaneity and the abstract forms that coexist within it.

Far from separating themselves from reality and history, Bañuelos's forms offer a new and more succinct translation of the visible world from a new angle. They are an abstraction that has been extracted from reality and conveyed to another medium (art) by an intellectual and technical process to represent an image or idea of the artist's inner world, or at least a projection of it, declared by an original, personalized treatment of their expressive values.

From figurative art to abstraction, arriving at deconstruction. These are the steps that this sculptor takes in his widely acclaimed and wide-ranging creative process. Like the Rosetta Stone, considered a jewel in the history of language and transcription, his sculptures contain texts, in this case concealed, which wish to be uncovered and decoded by the viewer. Bañuelos is interested in sculpting when he has something to say, something to convey to the world. His sculpture functions as a drive belt between his thoughts and their emission. It is the language that he handles best in order to communicate with the society in which he dwells.

Bañuelos insistently retrieves the purity and power of nature from the depths of his being by the use of one of the most striking elements of nature, one used by all previous civilizations: stone. We must remember that the earliest artistic representations that we have discovered are references to mystical figures. From Palaeolithic figurines to the masks of present-day primitive peoples, a magical and symbolic quality is found in the origins of stone sculpture.

In the present case, an inert, rigid, inflexible material establishes an intense relationship with the artist, and it is he who must use his craft to manipulate it delicately but also with skilful firmness and sometimes with tragic violence. In any other creative form there is generally a need for technique and tools to accompany the artist in his process. In this case, however, there is an immediate, almost carnal experience between artist and material without any intermediary other than a chisel, making it possible to come closer to artistic reality. This close relationship permits a dialogue between them, an exhaustive knowledge of behaviours, needs and tastes. And so, in a mixture of love/hate,

blows/caresses and compliments/complaints, a bilateral friendship is established which leads to moving works of art that tell us stories in silence. Returning to the poem with which I began these lines in order to see how this contrast of reactions is stated in poetry, Herbert says of stone: "I feel a heavy remorse / when I hold it in my hand / and its noble body / is permeated by false warmth."

Thus we see how the transformation of abrupt, natural matter, be it granite, marble, alabaster or basalt, lives in the artist's imagination in the same way that it lives in the world of poetry when the transformation performed by the poet converts free-standing words into complex lines. Raw matter thus ceases to have a chaotic meaning and enters a new, pure, poetic meaning, like nature itself. Nature is one of the facets that poets have exploited with great success and contrasting approaches; freshness, shelter and desolation are synonyms of earth, sand, wood, water and wind, as we see in Lorca with his sand poetry and in Cernuda with his water poetry, and they become allies, symbols and essences.

Nature yields up its virtues so that the poet may stop and reflect and interpret its settings in his imagination. The senses awaken with its changing forms and textures, with its transitory elements and the essential ontological metamorphosis that flows between water, air and earth. Thus nature's materials are valued as symbol, inspiration and provocative, creative element once they have passed through the artist's magic.

The image of his abstract figures, with their arousing outlines and the sinuous splits in their rocky skin, leads me to some lines that Gustavo Adolfo Bécquer wrote in his fragment "The Stone Woman", which read as follows: "The beautiful stone woman that I gazed at ecstatically also had a special smile which gave her such character and expression that falling in love with that special expression entailed falling in love with that sculpture, for it would be impossible to find another perfectly alike."

Proceeding from a long career which has sought refuge in silent sculptures and open-air monuments, Bañuelos has decided to advance along new avenues of art with untried actions by a reconstructive analysis of the concepts involved in order to achieve exceptional new messages.

The generation of creative proposals produces permanent reflection, working with one's knowledge of history, in order, once it has been stripped of all rhetoric, significance and representation, to formalize an unusual, differential proposal. This is the area where Bañuelos is located at present, a stage of deconstruction in artistic creations which can be understood as a reconstruction of ideas, a reformulation of the known using the new concerns that assail him.

If we follow his personal emotional and creative map we find a re-reading of nature which we see through stone figures that seek

to demonstrate that that is not what they are, that they are something else, for they wish to flee from their own identity. This proposal is characteristic of the synthesis of concepts that we know and interpret on the basis of their conventional value and a reinterpretation of them from the original references and connotations that are associated with it.

With the delicacy with which a craftsman treats the products of nature. Like a return to Eden, to the origin of the innocence of being. Descending to those levels and bearing in mind that original sense of things, Bañuelos offers us a transformed view of reality, leading us by the hand of imagination.

He constructs, destroys and reconstructs ideas and forms entropically, having a brilliant ability to paralyse the creative process at the right moment, the moment of greatest aesthetic weight, to captivate us with works such as the ones that make up this exhibition, in which we appreciate the basic motivation of a craftsman, a virtuous burnisher of ideas who wishes to achieve a well-made work for the sheer satisfaction of doing so, and we see that this has value in itself.

In this conception there is much of the humanist and the man who feels comfortable in meditation and steady reflection. "Beauty or mysticism can journey to the interior of the human soul," words written by my beloved artist Cristino de Vera, which I introduce here and which could very well serve to strengthen and underpin Bañuelos's itinerary as an artist.

This robust sculptural journey is accompanied by a metaphysical investigation which draws on the artist's deepest instincts to find answers that will help the viewer to recognize himself in his most well-concealed thoughts and find basic instruments with which to face life with simplicity, sincerity and commitment.

THE ETERNAL LITURGY OF STONES

RAFAEL SIERRA

Although five thousand five hundred years separate the works of Alberto Bañuelos from the semi-nomadic shepherds who grazed their herds, grew wheat and worshipped their gods on the plains of Salisbury in the south of England, the liturgy they celebrate is the same as that of those remote forefathers of the English who raised the great stones of Stonehenge. It is also the same as the liturgy of those who created Avebury, the other great English cromlech, at the beginning of history, and of

those who prostrated themselves before their dead or their gods in Callanish, in the Scottish isles. For many were the generations of dead and of pagan gods that were worshipped and lamented there.

In fact, in the works of Bañuelos, who is now preparing to celebrate a quarter century of exhibitions, there are echoes of all the megaliths and monoliths – which are large stones, worked on to a greater or lesser degree – that were erected in the Neolithic and the Bronze Age, when the world was still young. The menhirs, dolmens and mounds in Carnac to which the druids of north-west France rendered worship; Los Millares in Almería; the megaliths, properly speaking, in Polynesia, Micronesia and Melanesia – all of them, all the great, mythical stones of the past (and is there any megalith, any large stone that does not involve some fable?) hover within the work of Bañuelos. For all the stones that man has erected, ever since the first monuments of this kind that are known to us, obey the same offerings and the same services.

Ultimately, the desires that caused our ancestors to erect those great stones were simply the wish to pay tribute to their gods or to their dead or even – as we are told by modern "astroarchaeology", as it is called by the lovers of megaliths who are waiting for the neologism that they have coined to be admitted – the performance of any kind of act on Earth to attract the attention of heaven. "They are cries in the heavens and on Earth they are acts," as Gabriel Celaya wrote in "La poesía es un arma cargada de futuro", one of his most oft-remembered poems.

Entre la Tierra y el Cielo (Between Earth and Heaven) is the theme that Bañuelos took for a travelling exhibition with which he toured Mexico between 2006 and 2008. Did not his *Lunas* (Moons), *Torsos* and *Estelas* (Steles), among other pieces which were also present, seem to scrutinize the heavens just as radar systems and telescopes do at space flight tracking stations? Or, rather, as the blue immensity that we call the sky, the first vision of the universal infinity that extends above us, is scrutinized by the six hundred *moais* distributed irregularly in the Rapa Nui National Park. In other words, the six hundred idols of volcanic rock that have made Easter Island famous. What is observed – something that escapes mere mortals – by those gigantic figures consisting of head and trunk, up to 12 metres in height, often erected above vaults which are also of volcanic rock, the origin and meaning of which are unknown?

They are much more recent than the disquieting megalithic avenues at Carnac – the idols of Rapa Nui are believed to date from the time of the Middle Ages in Europe – and they show that man has not only used stone to render worship to the heavens ever since he raised his eyes towards them for the first time, but also that he has continued to do so regularly since then. For if there is one thing that is certain, despite the haziness of the line

that separates reality from the mystery that hovers over everything connected with those immense, roughly worked stones, it is that megaliths are among the first artistic, cultural manifestations of our most remote ancestors. The megaliths of Western Europe date back to prehistory and belong to the Neolithic or the Bronze Age. The megaliths in India date from the first centuries of the Christian era.

Even now, apart from the activities of artists and their coteries, among whom Bañuelos is one of the great *lithophiles*, if one may use the term, megaliths are still being erected in areas of Indonesia and Assam (India). Portugal and the islands of the western Mediterranean, Scandinavia, northern Africa, Crimea, the Caucasus and the Middle East, the highlands of Iran, Japan and Myanmar, the Deccan Plateau, also in India, and many other islands of the South Pacific apart from Easter Island are just some of the other places where the traveller can come across megaliths and monoliths of contemporary construction or from the dark night of time.

If one recalls the impressive monolith at the beginning of *2001: A Space Odyssey*, the fascinating film that Stanley Kubrick and Arthur C. Clarke offered to posterity in 1968, one might well say that the monolith – and the megalith, of course – is to communication between earth and the heavens what transatlantic liners were to intercontinental communication before the democratization of aeroplanes.

The heavens themselves, the universe, the space in which that odyssey is to take place millions of years later, drop a strange, captivating monolith among those hominids, ancestors of our ancestors, who humiliate themselves before it as the followers of pagan gods do. The same monolith later amazes modern cosmonauts – modern, at least, for the now remote year of 1968 – after endless ages and centuries, just as we are now amazed by Bañuelos's *Quillas* (Keels), polished to the point of sensuality, which emerge from pieces of basalt left in its rough state.

And if the heavens of *2001: A Space Odyssey* communicated with the Earth and its children by means of monoliths, men responded to those high places, correspondingly, by means of megaliths. The natural ledge which serves as a seat in the Devil's Chair at Avebury was, until 1900, occupied by the girls of Marlborough, a nearby town. Every year, on the first of May, young unmarried women took their place upon it and made their wishes in the hope that the heavens would grant them. Incidentally, the Devil's Chair is one of the few megaliths still preserved at Avebury, because the cromlech was subjected to the wrath of the Puritans in the seventeenth century.

Those barbarians of faith and dogmatism were conscious of the esoteric power of stones and knew that idolaters, whom they abhorred, communicated with the impious heavens at Avebury,

asking for fertility for their wives, their daughters and their fields. Consequently, the Puritans who entered Avebury madly destroyed all that they could. Their work was more devastating than the passing of time. But stones still exercise a powerful magnetism over all who wish to communicate with the heights. In fact, they are the supreme – and most frequent – material for the construction of altars.

In view of the increasing height of his works, one might well say that Bañuelos is one of those who seek to use stones to communicate with the heights as well as with those who view them on Earth. When he had finished the period in which he learnt his craft – indebted, according to José Marín, to the work of Henry Moore in "his desire to explore materials with the aim of making figures acquire a remarkable fluidity of form" – in *Quilla nº 13* (Keel No. 13), 1987–89, which coincides with what that critic has defined as the period of "the first personal imprint on his work", there is already a tendency to elevation which has become a constant feature in his work, even in his latest sculpture, in which stones adore the heavens with the same inclination as is shown by the idols of Rapa Nui.

And if we reflect that Ireland is one of the countries in the world that is most given over to mythology, what are we to say of Newgrange, a whole treasury of prehistoric symbols, the most sumptuous of the tombs in the Boyne Valley. Only two of the hundred stones that make up its vaulted roof have broken in the course of five millennia. One is amazed at the marvel that has succeeded in keeping them united since 3250 BC without the need for more than simple mortar. Yet even more surprising, perhaps, are the carvings on the rocks. The entrance stone is covered with a series of spirals, and over a dozen of the vertical stones appear to have been deliberately shaped. And so we cannot call them megaliths. At any rate, most of the 97 stones that surround the mound covering the tomb have carvings in the form of chevrons, lozenges and other symbolic figures. But if there is one of the 97 stones that stands out, it is the one catalogued as K52. It is situated just in front of the entrance, and its symbols have been interpreted as records of astronomical and cosmological observations. Notes taken from the heavens. Opposite K52, the large entrance stone – 3.2 metres long and 1.6 metres high – has magnificently carved spirals in which some people have seen a representation of the final journey, the voyage that takes us to the realm of the dead.

Perhaps, however, it is more curious that the opening which is left above the entrance only allows light to pass after dawn on the days immediately before and after the winter solstice. Is it not the ecliptic of the Sun that determines the solstices? And, for mere mortals, is not the Sun the Sun King, the King of the Heavens? It is always the dead, the dead and the heavens, that lie behind these stones which go back to the dark night of time!

In more recent ages, the desire to communicate with the heights by means of stones can be seen in the countless monoliths erected in honour of those who won battles, and also of the one who lost them, laying down his life in them: the unknown soldier. Rarely does the eternal flame not burn before a monolith. And it goes without saying that in the oeuvre of a *lithophile* of the calibre of Bañuelos there are various funereal works, outstanding among which are a basalt sculpture measuring 110 x 75 x 50 cm, set in the cemetery of Hoyo de Manzanares (Madrid), and a granite monument measuring 200 x 150 x 160 cm, which pays a final tribute to those who are guarded by the cemetery of Burgos.

It is quite true that this sculptor's career is also marked by some exquisitely polished works, such as the *Torsos* and *Lunas*. But many of the *Torsos* and *Lunas*, and also the *Quillas*, come from stone that has barely been dressed, or else they pierce it. Perhaps, however, it is more significant that the bulge of *Maternidad n° 3* (Motherhood No. 3), 1990, comes from one of those unpolished stones. And the fact is that in the course of the twenty-five years of artistic activity that he is now celebrating, having initially worked with other materials more adapted to flowing forms, Bañuelos has gradually but inexorably tended towards stone. And his stone sculptures proudly exhibit their abrupt forms, deliberately evoking shapes produced by metamorphism. Does nature imitate art or does art imitate nature? Which statement is correct, one might well ask. Whatever the answer may be, it is understandable that Bañuelos's tendency towards stone should recall the impressive photographs taken by Paul Strand as he advanced towards "new objectivity". And in this exaltation of unworked stone it is also right to evoke León Felipe, who sang of stones that did not serve to form part of a market building or a church or an avenue.

His obsession with stone – alabaster, basalt, Zimbabwe granite, Yugoslavian and Carrara marble, Calatorao stone – which he transports, breaks up and shapes, without the help of anyone else, also brings Bañuelos close to those artists from the dark night of time. Moreover, his tendency towards stone has led him inexorably to carving, which is a hard technique, to say the least, as opposed to the process of adding pieces to a work or shaping it out of soft material which is then hardened by whatever procedure may be required. Yet he downplays the importance of this challenge, for work is what brings him composure, and during a course that he gave he told the participants that anyone who could work with plaster could also work with stone. Eduardo Chillida used to say that the artist – the human being in general – must be rooted in his own land. But those roots must not prevent him from being open to more remote cultures. In the case of Bañuelos, this attitude is applicable to both space and time.

In fact, the contemporary character of this artist from Burgos is such that his affection for stone, first appearing in the flowing forms of the series *Juegos* (Games), 1983–84, provides a very clear summary of the course which in recent years has led us all from a now distant fascination with technology to the current communion with nature. Yet at the same time this sculptor is so eternal that he is completely in tune with the ideas of Stonehenge and Avebury.

As far as traditionalism and universality are concerned, Bañuelos has himself questioned whether his search for perfection of form is an aesthetic concern or a moral category. This can be understood as traditionalism because it brings this Burgos artist close to the asceticism of the mystics of Castile, almost placing him in the footsteps of Teresa of Ávila's *Camino de perfección*.

But he is also universal because in his work, especially in his *Paisajes* (Landscapes), there are concomitances with artists remote from Castilian asceticism, such as certain British or American artists. Attention must be drawn to *Spiral Jetty*, made in Great Salt Lake, Utah, in 1970 by the American sculptor Robert Smithson. Significantly, Smithson was one of the main promoters of Earthwork or Land Art, which deliberately recalls prehistoric burial mounds. But this winding structure of rock and rubble, 4.5 metres wide, covered by crystallized salt from the lake, also recalls the immense drawings of animals in the Nazca desert (Peru), formerly considered as whimsical observatories of the skies.

Closer in time but also following the tradition of those prehistoric burial mounds is *Madrid Circle*. Its maker, the British artist Richard Long, as a good descendent of the makers of Stonehenge and Avebury, also seems to be sending some message to the heavens in it – along the same lines, one senses, as Bañuelos. Long, an exceptionally versatile artist, is equally remarkable as a painter and photographer; he has always shown a special interest in communicating by means of the stones that compose his captivating landscapes.

This constant oscillation between the dead and the heights which is common to creations of this kind leads one to conclude that the ancient mounds were not only burial places but also gateways to a higher world, the blessed realm which, according to all beliefs, is granted to those who have made themselves worthy of it in their lifetime. A paradise which is imagined in the heights in the same way that hell is imagined in the depths of the Earth. It is not necessary to be an expert in the interpretation of symbols to understand the meaning of stones which rise up from the tomb – or seek to do so – in order to reach up into the heavens.

The natural setting of sculpture, which is "the art of occupying space", is public space. One of Bañuelos's best known works is

A ferida (The Wound), a wound gaping between two stones, which is set in Muxía (A Coruña), in the ground zero area of the *Prestige* catastrophe, to remind future generations of the tragedy that took place there. From the gardens of Changchun (China), where one can admire a *Luna en cuarto menguante* (Waning Moon), a piece of white marble (Chinese, of course) measuring 2.15 x 2 x 1.25 metres, and the gardens of Ashdod (Israel), where there is a *Luna nueva* (New Moon) of Romanian marble measuring 3 x 1.5 x 1.1 metres, there are now numerous parks in which this sculptor is present. Saragossa, León and Fuerteventura are some of the other places where his works can be found.

In the case of the gardens at Trois-Rivières in Quebec, what is on show is a doorway which also the vocation of being a stone. The cornerstone of an experience as captivating as the idea behind the entrance at Newgrange. For Bañuelos's doorways, appearing suddenly amidst the everyday setting of the urban landscape, lead to stimulating, captivating worlds like the one to which we have referred, oscillating between the heavens and the dead.

Megaliths are ultimately a yearning – or a preamble – for an ascension to the heights after our earthly experience. This ascension, which is envisaged by all creeds in one way or another, is also, in its way, one of those deconstructions – after the manner of the French philosopher Jacques Derrida – which have so interested Bañuelos at various points in the twenty-five years of artistic activity that he has carried out.

It might be said that deconstruction is the ultimate aim of the cromlech, created for the return to life – life in the heavens – of those who were already sleeping the eternal sleep within their depths. There is no doubt that the concomitances between deconstruction – which obeys a subsequent desire to reconstruct based on what Bañuelos calls “the stone’s soul” – and that resurrection – the return to life of the deceased for their ascension to the heavens after the deconstruction of existence which is death – are unquestionable. Nothingness is the deconstruction of being, that is undeniable. The artist speaks of “turning a new, fresh eye, remaking life over and over again ... Taking it apart to seek other forms of expression so that it may emerge again, always the same.”

If a rose exists with no reason, art can be understood as a question with no answer. Very probably, however, the reason for the splits in the pieces of marble in the series *Silente* (Silent), made between 2002 and 2004, is the same as the reason for the carving of some of the rocks at Newgrange and other mythical sites. Bañuelos does not just play with the concept of the mysticism of the moon, as shown by the works installed in the gardens mentioned earlier; he plays with the mysticism of the whole of heaven.

In view of the inevitability of our ultimate destiny – returning to nothingness – all artistic and literary creation is a response to a desire dissimulated to a greater or lesser extent by the author: to endure in existence by means of those works when that ultimate destiny strikes. In this regard, because of its solidity and apparent indestructibility, stone is the most suitable material to ensure that what is expressed in it will endure until the end of time.

Centuries, epochs and millennia will pass. We shall all have gone, no trace will remain of the paper on which these words are recorded, and yet, if everything happens according to expectation, Bañuelos's *Quillas* will still rise towards the heavens as mute witnesses of their creator. They will be the irrefutable proof of the commitment of an artist so irrevocably determined to be an artist that, despite his seemingly late vocation (he first exhibited when he was thirty-five), he felt the call of the forms that spurred his subconscious so powerfully that he gave up shaping them from soft materials, just as he spurned the undoubtedly more placid existence that would have been provided by professional practice of his double degree in Political Science and Sociology.

Given his tendency towards stone, things could certainly not have taken any other course. But it is certain that at the origin of that desire for stone there was the fact that stone, more than anything else, links us to that idea of the universe in which space and time are two forms of the same snare. In fact, of the many interpretations that Kubrick's monolith offered, the only one that was beyond all doubt was its permanence in time and space.

It is known that Bañuelos did not set out in pursuit of the third dimension in response to a desire for greater expression than was made possible by painting, as often happens with painters who suddenly discover, when they are immersed in a particular work, that it is *escaping* from the support and the format in which they conceived it. “More is vain when less will serve,” Bañuelos likes to say, quoting Isaac Newton.

It must also be said that this austerity and purity of forms – “I abstract more and more until I succeed in expressing the idea in the simplest way possible” – leads him to the limbo of a Jansenism similar to the ideas of Robert Bresson, who was also a painter before he made some of the most sober and beautiful films in memory. But it may make more impact if we say that this austerity and purity of form – expressed so clearly in the immaculate whiteness of Yugoslavian marble – is a deliberate search for mystery. Soberness of lines can succeed in suggesting much more than elaborate forms, attached solely and exclusively to what is clearly expressed in them. As Gabriel Celaya also wrote, “I acquired the use of reason. / I lost the use of mystery. / Since then, obviousness, / always rare, frightens me.”

There are other works by this artist from Burgos which are, in fact, far removed from the *Quillas*, *Puertas* (Doors) and *Lunas* and the other series conceived for communication with the heights. However, they are only distant from them insofar as communication with the heights is concerned; but not in the totemic character also implicit in those stones conceived for crying out to the heavens.

Indeed, all the stones that man has raised towards the heights since the dark night of time have also been a totem on Earth, a totem that conjures up the acts of which Celaya speaks. The totem is the representation of something connected with a social group. There is no need to go back to Freud's *Totem and Taboo* (1913) to admit that, in a way, all symbols are capable of gathering a congregation around them; they are a totem.

But let's keep to the totemic character of the megaliths of the past. The similarity between the Easter Island idols and the posts around which tribes of North American natives celebrated their rituals is evident. Dolmens and menhirs were the totems of the Druids, of all who clustered around those fabulous stones to raise their entreaties or their dead to the heavens.

The works which seem to be remote from the stones that gaze towards the heavens are series such as *Abrir - Cerrar* (Open – Close), 2000, *Espejos* (Mirrors), 1996–97, and some of the *Estelas*. The fact that they are so sensually polished makes them different from the *Quillas* and the splits displayed in the barely dressed stones which are the ones that seem to cry to the heavens most unmistakably. However, despite this initial appearance, the works with a totemic character are also connected with the works of a liturgical nature precisely by the totemic character which is also present in the latter. This shows that their maker, like any artist of substance, always responds to the same idea, which is also as compact and homogeneous as the materials with which he expresses it: the mythology of stone. All his works are closely related. For, despite the differences in their polishing, they are all variations on a theme which, though it is one, offers many very different readings.

In this connection, Bañuelos often tells an eloquent story. He once asked one of his children what he could see in one of his works. The boy said he could see a fish, but that he could also see many other things. "I'm managing to explain myself," the artist said to himself with satisfaction.

It is known that Stonehenge was many things, all very mysterious, apart from a meeting place for Neolithic farmers. The very origin of the stones – large blue stones, extracted from quarries in south-west Wales and transported on rafts along the coast and the two Avon rivers to their destination – raises many questions. The orientation of the construction – from north-east to south-west – which took over 1,500 years to complete, spread over three phases, gives rise to further speculations. Nearly all

of them agree that it was a mystical temple. But nobody who has witnessed sunrise at Stonehenge on the summer solstice would dare to doubt that cromlech's astronomical function. It seems that by means of those monoliths it was possible to follow the movements of the Sun, the Moon and the stars.

The remains of cremations that have been found also indicate that funerary rites were performed there and that the place was, therefore, a kind of entrance to the world of the dead, a threshold, a doorway. *Abrir - Cerrar* was the title that Bañuelos gave to one of his totemic series.

But there are still more readings and interpretations. Seen from the heavens whose attention it sought to attract, the sight of the original Stonehenge must have been as overwhelming as the powerful magnetism that this strange temple now works upon us. Ultimately, it is the attraction that all megaliths – and the monoliths erected by our artist in imitation of them in more recent times – have exercised on mankind since the dark night of time. The work of Alberto Bañuelos is among the most outstanding of those invocations to the heights.

ALBERTO BAÑUELOS. STONE UPON STONE

FRANCISCO J. R. CHAPARRO

I

Calatorao stone, silica, Carrara marble, Yugoslav marble, Zimbabwe granite, ordinary stone, basalt. Black bardiglio marble, grey granite. We think of matter as something supplied in relation to some other thing or action. Characterizing matter here as either the fundamental or the incidental aspect of that thing would lead us into a bottomless pit with no hope of emerging. One has only to let common sense speak to agree that matter is the thing on which the work is constructed when certain transformations take place in it:

"Things that come to be generally do so in different ways: by change of shape, such as a statue; by addition, such as things that grow; by taking away, such as the Hermes from stone; by putting together, such as a house; by alteration, such as things that change with regard to their material substance. It is plain that all the things that come to be in these ways come from a substratum."
Aristotle, *Physics*, I.7 (translation altered)¹

Granite and limestone beneath the Egyptian sun. Solemn marble in the noisy agoras of the Greek world. Matter is characteristic of a place and time, it gives a distinctive nature and property to sculpture. The availability of matter and its peculiarities dictate what legacy the future will receive from the civilizations of the past, characterizing them. The *substratum* of matter is the infinite source that never ends, that permanently supplies the sculptor's ingenuity for his purposes. The artist's action is then consummated by covering the stone with the veil of a form, reducing its previously unique, unconditional condition of stone to the appearance of an idea. But it resists. The life cycle of stone is much slower than that of humans – geological processes have biblical biorhythms – and it does not accept the chisel's impositions without resisting. On the contrary, it determines the same limitations against which the same attempts have obstinately been dashed again and again since the beginning of time. As the invariable is stone and that is what makes making possible, the artist's virtuosity soon came from his mastery of matter, not of himself. A mastery which, as far as technical resources are concerned, underwent few changes until the coming of modernity.²

The rapid variations in style, appearances and themes which follow after one another in history confuse the eye and conceal the proverbial slowness that dwells inside stone. Moreover, they take us away from the primary point at which man first came across stone and decided to *operate* on it, alter it and, in a way, enter the stone and leave his trace, making it a support, a setting for a world that, significantly, received its name and technological resources from stone – the tag *lithos* needs no translation. The image of man making his first assay of reason seated upon a stone, considering what to do with that rough material, is something that we can bequeath to lovers of daydreams: stone simply appeared and offered itself willingly for change and aesthetic experimentation, just as stone also offered itself as a tool.

Taking advantage of the swiftness of words, we travel from those shady caverns to Alberto Bañuelos's studio. This journey inaugurates a point of communication between the extremes of history; a broader affinity than mere formal recurrence – something recalling something – makes it possible. At each of the two points we come up against the problem of sculpture expounded with the greatest simplicity, a problem from which, on other occasions, we are led away by an artist's technical subjugation to matter or his unduly weighty communicative intentions. So, what problem is there in a simple stone worked upon and exposed to the sun? Problem, here, is not a synonym of something urgent or peremptory, nor is it something that, by its transcendence, demands not to be overlooked. Fitting in neatly with the image of a stone, a problem is something that does not let one go beyond it without effort. Well, is there not a supreme desire to be understood in every work of art? And

does not that desire become involved more profoundly in what it signifies as a work of art – how it becomes sculpture – than in the minor curiosity of a work as a particular product – how it was made, etc.?

II

Deconstrucción nº 5 (Deconstruction No. 5), Alberto Bañuelos. The evident greatness of superior works is due in equal part to their particular quality – as objects – and to their renewal of the genre of sculpture to which they belong. If they wish to gain ground for art, works of art must take up their position at the point of contact between art and non-art, a border with no established boundaries. A haze impedes clear distinctions in this area and we recognize changes – this is art, that is not – only when everything has become absolutely distinct and explanations are redundant. Here we have a stone of medium size. Its authoritarian weight calls for the ground, like lead. It is smooth. The *original* form of the stone, as a boulder, is clearly present to the eye, appearing recognizably in its silhouette. In a way, one could imagine it in its place of origin without any great difficulty; it preserves the seeming asymmetry of the natural object that has acquired its shape for no particular purpose. The forces of nature did their work, and the stone let its resistance give way just sufficiently to remain whole in return for surrendering to this particular form. However, an opening in the heart of the stone contradicts this natural formlessness and with strict sureness marks out a hollow where another form that waits within the stone is set. The evenness of the lines, even in the shadow produced by the join between the body that shelters within and the body that is preserved, contrasts with the capricious shaping of the original stone and introduces into it a strange force that comes from elsewhere.

There are two orders here, the most elementary orders that can ever appear together in stone: the stamp of man, the thing enacted, and the matter on which it has been enacted. And we say stamp or trace or remnant to indicate that what remains of the artist does so *in absentia*. This stone, an interlocutor and no more, makes us think of this duality intuitively, so that we really do perceive that absence and the nonchalant loquacity of matter which seems thus to be communicating itself to itself and, at the same time, communicating something that does not belong to it. It is the place of a coincidence, one might say, but in the violence of that interjection of levels – randomness and planning, the smoothness of the outlines and the striking forcefulness of the interior – they lead us to think of a fight, a combat.

"[T]he work is an instigating of this striving," Heidegger writes in "The Origin of the Work of Art".³ When one perceives the wound gaping in suspense in this sculpture, in which woundedness participates quite freely, it still remains to be resolved who

the combatants are and what sort of struggle it is in which the work of art that is located in the stone is resolved. "The work-being of the work consists in the fighting of the battle between *world* and *earth*," the German philosopher continues. But this clarification, typically, also needs clarification.

For Heidegger, *world* is the involvement that resolves and has an attitude towards things, compared with the mere unconnected, contemplative presence of the actor on a stage. The world makes itself, the world *worlds* and is in constant movement, it seeks complicity and compels us to act. World is, one might say, *our world*. "[T]he work opens up a *world* and keeps it abidingly in force," he adds; a meaning is established in the work which finds the resistance of something that denies itself to meaning as such, stone. The *world*, however, is applied in it and opens it up to an involved happening.

We might say of *earth* that it is the materiality of things, if it were not that this would lead us to think of a consumable supply for creation. According to Heidegger, while "The work lets the earth be an earth," the earth "is that which comes forth and shelters". The *earth* does not possess a *world*, it is closed in upon itself, lacking dependences, and does not require corollaries or justifications; it is sufficient to itself. The earth only shows itself as itself "when it is perceived and preserved" – in the work of art – where it appears "as that which is by nature undisclosable, that which shrinks from every disclosure".

This "struggle" between earth and world which takes place in the work of art is not a struggle leading to the extenuation of either of the participants. The struggle consists in *continuing to struggle*, and in the opposition that one order exerts upon the other there is a reaffirmation of the tension that makes the work of art be art. In the friction of the combatants, "each opponent carries the other beyond itself"; a continuous negotiation is established between the earth which denies and the world which opens up.

"The world grounds itself on the earth, and earth juts through world. But the relation between earth and world does not wither away into the empty unity of opposites unconcerned with one another."⁴

Let's put our feet back on the ground and continue our incursion without fear of committing imprecisions. The blind form of the material is adjusted to the artist's will; that form is perpetuated in the work and becomes its own. In the tool, in the ordinary object or wherever there is the introduction of the dominion of a *use*, understood as the destiny of that matter, matter disappears or is ignored. In art, a mysterious endurance keeps it visible and establishes its excellence in the reconciliation of that resistance with the intrusion of the human element. A desire to make an

obstinate muteness speak, as in the chosen work that serves here as an example.

It is no accident that one of the great concerns of modern art has been the recognition of matter in creation (moreover, a common obsession of all areas of thought is the recuperation of the medium by which they are expressed, language being the medium par excellence). Painting drips, the canvas flaunts its condition of surface, and the building flirts with the bareness of its structure. It was not always thus, and in other times creation aspired to the total invisibility of its marks in order to imitate its referents. Very often, the material is simply irrelevant to the aims of the work of art as such, it intrudes and is noticed.

For this imposition of sense to take place, the support on which it is applied (the *earth*) must present a certain resistance and not let itself meekly be dragged along by the impulse that comes from outside. How much must one side give way and how much must the other impose itself? The artist knows the ingredients but not the secret formula. On his path he is guided only by the desire for clarity.

III

In a work that is reminiscent of all the others there is already sufficient anticipation of their merit. Bañuelos's series of *Paisajes* (Landscapes) leads us to rethink the relation between the opponents of the artistic dimension that we mentioned earlier. The encounter of stone with the given form, or of the artist's idea with the stone as it is, is dealt with gently, without violence, landscape being the discrete installation of man's way of seeing in nature. The hand yields and lets the stone recognizably preserve its particular quality, to continue being stone and not something made *of* or *in* stone. The artist continues, spurred on by his original idea. The stone places itself between, but unostentatiously accepts a perfect coupling.

In the age of the apogee of the synthetic, when the desire for the instrumentalization of things places the mark of its implacable roller, the distance from the natural increases day by day. The natural, always changing, becomes too imperfect for the demands of a world eager for control. It was not always so, and in flint, in the definitive furniture art of the times of *stone*, the damage to the object's natural support is only what is needed and no more. A slight channelling of the stone – its edges sharpened a little in order to cut better, for example – is sufficient. To them, the violent, unrecognizable transformation of matter must have seemed excessive.

The artist, as we see on the extended surface of one of these pieces by Bañuelos, provides a limit to the author-less – as far as we know – form of the natural, he brings into line the mere straying of the eye, which considers the fortuitous as irrelevant, not worthy of aesthetic appreciation. This appreciation always

tends to seek certain formal tensions to arouse itself, but natural stone has docilely let itself be shaped over a span of centuries with no desire to transmit anything, and in this state nothing asks to be read in it other than chance. However, by his intervention Bañuelos seeks to endow that earlier, previously unnoticed form with meaning, and now it exposes its features to the viewer, animated by the tension introduced by a foreign body, artistic form.⁵ In other words, the stone has to be rescued from its indetermination by being resignified:

"In the driveway, it usually performs no symbolic function. In the art museum, it exemplifies certain of its properties – e.g., properties of shape, color, texture. [...] Our stone in a museum of geology takes on symbolic functions as a sample of the stones of a given period, origin, or composition, but it is not then functioning as a work of art."⁶

This artist would not be the first to present stone directly to the museum, so that the proposal would be based, for example, on the indistinguishable, ethereal tension between stone that is art and stone that is not – something possible and certainly backed up by a goodly apparatus of study in contemporary theory. This is not the game that he proposes. For this action on stone to shine forth, part of it must show a lack of interest in form – not being art, we might say – and clash with the intentional element which gradually begins to take its place in the work. The artist invites us to survey the whole body of the work, and the surface of the stone, previously mingled with darkness, is lit up. That is why Goodman indicated *relative repleteness* as one of the symptoms of the aesthetic. Explained more clearly: each detail in the work is important, noteworthy and irreplaceable. If a tiny fragment were altered, it would become another work functioning differently, however similar it might be to the previous one. If this were not so, the particular features of a piece such as *Del mar adentro* (From Out At Sea) would have nothing with which to engage the eye as it slides over the natural form, or the abrupt base from which his *Quillas* (Keels) seem to emerge would be lost in the indistinguishable mass of its natural source. But form emerges and reorders what is around it as a whole, and arising with it there is a meaning that connects mechanically with what the stone was. Here, there is a legitimation of an aesthetic attitude to the natural which honestly recognizes the seductive gifts of the formal–natural in the artist, rather than the actor who creates and imposes a view that seeks the submissive conformity of what he sees. As Henry Moore said:

"Although it is the human figure which interests me most deeply, I have always paid great attention to natural forms, such as bones, shells, pebbles, etc. Sometimes, for

several years running, I have been to the same part of the sea-shore but each year a new shape of pebble has caught my eye, which the year before, though it was there in hundreds, I never saw. Out of the millions of pebbles passed in walking along the shore, I choose out to see with excitement only those which fit in with my existing *form interest* at the time. A different thing happens if I sit down and examine a handful one by one. I may then extend my *form experience* more by giving my mind *time to become conditioned to a new shape*."⁷

The natural, one might say, is the accidental, the indistinct and indeterminate, as opposed to the stability of industrially produced objects, which endow their specimens with a clear attribution and specific characteristics as a concrete object, determined by its function, potential user, and so on. But one must emphasize the recognition of the natural as the absolutely particular and unrepeatable, the unique thing whose genres and taxonomies are only familiarities and not absolute identities, as happens, conversely, in human mass production. In this connection, it is legitimate to find in Bañuelos's work a manifestation of a problem, and a way of escaping from another one. The reversion that is offered to us so clearly at the thought of these oppositions which are quite firmly established in our everyday life – for from these oppositions we start to speak between earth and world – is *problematic*. Nature and culture, matter and form, unity and multiplicity, among other things, define our way of thinking not only about the phenomenon of art.

IV

Unintentionally – though this might be merely modesty of discourse – we have come to the idea of *deconstruction*, of which Alberto Bañuelos is so fond. An attempt at definition of the term *deconstruction* here and now would inevitably be condemned to failure; what would await us in the best of cases is a solitary, unpopulated destination. Deconstructing is dismantling the modes of attention to the world on the basis of opposing concepts, the structure of which seems evident to us as a result of the functioning established by those structures when it comes to thinking and also deciding about them. This practical philosophy, having inverted those oppositions which always favour one of its terms, reveals the arbitrariness of the whole system, tied, as everything is, to the centreless indeterminacy of human thought. Combinations such as soul and body, idea and form, or speaking and writing – Jacques Derrida's favourite pair of axes – pretend to be connatural to thinking in itself, and not the choice or result of a historical continuity that is dispensable as such. Those rusty apparatuses of understanding will be taken down in the process of deconstruction and the way will be made clear for an original path.

In Bañuelos we will not find a slavish manifestation of that deconstruction, nor any kind of devoted explanatory illustration of the concept. Deconstruction is an image suggestive of the type of game that the artist enacts when he innocently perverts the enduring stability of stone, its rootedness in being something heavy, opaque, destructible, solid but evanescent beneath the chisel, when he associates its natural opposites with it in the development of that first, fundamental opposition which is, we must stress, that of the human being confronting the thing in the work of art. Still less does Bañuelos seek to demand the exclusiveness of those oppositions, which ultimately are mere points of view, but he does wish to call attention particularly to the way in which he confronts them as an analogy of a broader concern. Let's go back to our all-purpose word *problem*. In most sculptures, the relation between the different oppositions that will concern us in this essay is frequently ingenious, quite often surprising, but rarely *problematic*. This is how they function, immediately satisfying the eye with their welcome and quickly quenching the flame of perturbation. But a work of art presents itself as a problem when, with its discourse, it produces a trembling in the ground, in the root, the point on which it stands and from which it decrees its artistic nature, and not every time that, for some additional issue or superficial feature of the sculpture, problematic discourses are proffered *towards* what is outside. And if not, how could a work exhibit the relation of closed and open without calling itself into question? Opening has meant piercing, perforating. Emptying sculpture is reckoned as one of the achievements of modern art. Wood is the realm of carving, stone was emptied as a result of sympathy with iron, and iron found itself in a very comfortable position with the new technique, since iron, vocationally, seeks to become a volume-containing structure or a mesh in its fondness for the support, avoiding weight and making the most of its inherent conditions. Stone, however, has resisted this emptying, because the exhibition of stone is that of its qualities in a striking presence, which otherwise would be diminished by the hollow and the suggestion of lightness. Only when the idea of contradiction has seduced the modern artist has he assented to operating on stone with the void and to balancing it with its opposite, mass. Some of Bañuelos's sculptures sometimes seem to float in space, about to shed their weight. A very pure 100-kilo block of Yugoslav marble begins to take control of form from the open core in its centre, and one might describe it as dissolving placidly in the air. Let's go back to Heidegger for a moment. When he speaks of the permanent closedness of stone, he even refers to a physical opening of the body of the work: "[...] it still does not display in its fragments anything inward that has been disclosed. The stone has instantly withdrawn again into the same dull pressure and bulk of its fragments."⁸ That is, opening up the stone means

going deeper into its closedness – stone does not clarify anything open – in a perpetual movement. It would be complicated, in the way that Derrida proceeds, justifiably to favour one of those facets, the closed over the open or vice versa: in terms of aesthetic judgement, we would lack universally binding reasons. But our preference for the insinuation of the closed as form is nourished, to some extent, by the crisis of sculpture as a unique object: for example, in his deconstruction series the stone opens up in slices, and although its parts are arranged in a fan of openness, the most interesting game that they propose is that of maintaining their unity while the work silently closes, a negation of it which interposes an unsurpassable limit to meaning in each fragment. The stone is taken to pieces and is no longer a unique stone; instead, it oscillates, even literally, on a solid axis. The opening extends the silhouette of the stone towards the intuited, a form that corresponds to the person who looks at it, as in the exceptional *Deconstrucción 40* (Deconstruction 40).

V

Limit is also the limit from which one looks at and – why not? – from which one thinks of stone. The boundary between the natural and the artificial is the boundary of a demand and, as we saw earlier, of an a priori of meaning. Hovering in the artificial is the shadow of the human – which is a synonym of culture – even though the natural, similarly, might be the result of finding in it an opposite to that creation. Be that as it may, the natural *appears natural to us*, as the extreme that it is of an opposite in which certain *characteristics* are assumed, the artificial. But it is worth going back to the eve of the birth of art to find, if not the dissolution, at least the exhibition of another kind of approach to the natural from the viewpoint of the artificial which reminds us of history.

The first manifestations of art are alterations made to bone, stone and, almost certainly, wood, now lost in the voracity of time. Although even in the most destructive of sculptural operations there is really nothing more than modification in the strict sense, it is the vigorous maintaining of the support, when the change is not sufficient to impede the prominence of the material, which legitimizes us in making use of this word. The germ of mimesis might be – as the remains would warrant – that of a fanciful stone, an *objet trouvé*, reminiscent of some other form, such as a promontory of rock or a bison. Someone at some time forced the discovery by altering the material, certainly a self-interested alteration of the rules. Leaving suppositions aside, the fact is that this interest in keeping to the forms of life survives in the modern age, as a repertoire of the possibilities of the natural – Moore, Archipenko and Barbara Hepworth head a lengthy list – or of its receptivity to human experience and contact – and on this path we proceed in an unbroken line from Medardo Rosso to Post-

Minimalism (the turn of irregularity, the imperfect, the discontinuous, the shifting, softly organic air of an Eva Hesse).

In the history of Western dilettantism there has been no lack of those who went further and extolled the importance of art with regard to nature, in a process of mutual recognition – beginning with its most glorious theoretical foundations – or even its stylistic priority as the resource of an aesthetic affectation exaggerated by the pen of Oscar Wilde:

“What Art really reveals to us is Nature’s lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition [...] She is a veil, rather than a mirror. She has flowers that no forests know of, birds that no woodland possesses. [...] To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence.”⁹

... which is an example of the persistence of this opposition of nature and art which pitches on the natural side, an idea that must have some solidity for its subversion to appear so clearly ironical. But on the periphery of this confrontation of nature and art, foreign to it, the sign that takes command of the stone in the series *Silente* (Silent), in *Del espacio A* (Of Space A) or in *Escritura* (Writing), does not seek to domesticate matter by assigning a function to it, or as a relic of a fascinating coincidence. The meaning that is at work in the stone is external to it – a kind of cryptic writing – but it remains attached to the reliefs of the work, and thus follows its course and establishes its coordinates on the stone’s surface, propagating the fundamental axis on the flat face, whether it be diagonal, horizontal or vertical, and *understanding it* in a way proportionate to what it is capable of showing visually as form. Recognition or consensus seem to us, here, more suitable terms than struggle in the exceptional case that we are considering. To operate with such delicacy – an operation which, exceptionally, is in no way invasive even in the forthright affirmation of the cut on the surface of the alabaster – it is necessary to sound out the stone, to understand what it demands as matter, as form, and, finally, to know how to manage oneself in it.

The contradiction between the unity of the work and its multiplicity, being a very clear opposition, could have appeared earlier, when speaking of the stone which becomes a multitude of itself when *deconstructed*. Unity calls our attention to the particularity of the piece and multitude directs us to the fact that it belongs to a common body, a whole which embraces it. But is the museum setting the one that gives extension par excellence to this context? The work of art is always a work in a *relational* sense, a work *with regard to*, but every work points to *the outside*, and that something goes beyond the walls of the museum wrapping,

even more when, once again recognizing the problematic position of the work on the fragile axis between two poles (culture/nature), it joins it to each of the two. A similar and contrary process would take place if we tried to present Bañuelos’s work with nature as a context or, at least, to approach sculpture in some way from that other platform of meaning. For if the characteristic that pushes his work towards the museum side is the investing of meaning which occurs in the stone, what distances it is the triumphant maintaining of its material potential. Some artists have not been able to resist that impulse, and Land Art is the boldest attempt to yield to the ectopic encounter between nature and art. Nature offers a sincere multiplicity, a flexible context, and it does not presume the accommodating, artificial creative tension of the exhibition gallery. In nature, everything must be earned. That is the storyline of *Homenaje a Robert Smithson* (Homage to Robert Smithson), on the top floor in the IVAM, a shot in the arm for the tired eyes of the museum dweller. Various paths flow together in this spiral, that of the unique work and that of the multiple work, that of the imposed form and that of nature, forces neutralized internally, thus dissolving a now dispensable antinomy.

The context of Bañuelos’s work, with its inalienable latency of the natural, is the sun, the rain, the world outside. Stone, protected from the weather by its crust, covered with dust, falls silent beneath the aggressive heat of the mystical spotlight. In these places, the beauty of these stones seems exotic, like a toucan in the zoo. And so what is appropriate for them is not a pedestal – a semiotic item demarcating hierarchical positions – but, if possible, damp earth, a tree trunk, the amniotic placidity of a found setting, not an arranged one. If this is not possible – it almost never is – these stones do better by becoming a refuge for themselves, being shown in their fraternal multitude. The combination of all these works is thus the installation of a great work, yet each work, nevertheless, still is a work: an individual work and a work as a collective subject.

VI

Meanwhile, the other dwelling place of the multiple that we have not yet considered is, precisely, the artist. He is the great context. The primordial shelter of the multiplicity of the work is the *corpus* of an artist. Setting out from the artist, it becomes endowed with a framework of meaning that ranges from the first piece to the last. Between them there is a life, a constant change and learning. The artist is the great shadow which envelops his own disparity, the natural surround that retains the incongruencies without letting them become dispersed, expressions of a single facet. This is the true nature of the work, the heart of its multiplicity. As Paul Klee says, “Artists are human: they are themselves nature, a piece of nature in nature’s environment.”¹⁰

But there is a great abyss between the artist and the work whenever they are simply shown together without further ado. The metaphysics of any conventional exhibition, being absent, is ultimately constituted by the most transcendental aspect of the art object, the active link that connects the work and its author. Indeed, this duality, the dominant poles of the museum exhibition, work and artist, compel one to consider the place and process of creation as a dispensable space, an invisible engine room which provides fully finished works. What is the space of the artist's *making*? The discontinuous river which flows between museum and studio, between gallery and studio, hides discreetly in the earth and seldom emerges.

Neither the copy of the original nor the original of the copy mean the same when the central focus is not the resplendent presentation of a finished work: making is the key, not what is made qua "made object". The maquettes accumulate on the shelves and become photographs of the making, a meticulous, concerned making. The work is made and shows itself in its making – in the fine powder sifting in the air in the studio. With this showing of the making there is a showing of the one who makes and of his *craft*, which is the management of making. As a result of this *operating*, the work is closer to the "worker" than to the black hole of exhibitions, the wellspring of the intellect, from which a refined art *sine macula* emerges. Here is his studio, here is the work waiting in its habitat, not prepared. What is said is, "From here I think, I work." Contact with the studio is always informative – whoever the artist may be – and its concealment is a loss, and this would have been even more true in the case of Alberto Bañuelos if everything had followed the accustomed routine and there had been no offer of the possibility of this unusual contact in the museum.

The extraordinary devotion to each piece, each tiny maquette, the constant twisting of the form until the exact form is found, the recreation, time and again, of an idea in marble, the hand that nakedly caresses the stone that it knows minutely, art as a craft that is learned and perfected, the passion that is nourished day by day with stone upon stone. Bringing Alberto Bañuelos's studio to the exhibition gallery means bringing a representation of his life, his home, his occupation. I am reminded of Archimedes, who was drawing some circles on the ground when he was interrupted by a Roman soldier who asked him his name, the city having been invaded. The sage, just before falling beneath his sword, did not answer appropriately, being engrossed in solving a geometrical problem. "Noli, obsecro, istum disturbare" is all he managed to say, showing more concern for his ephemeral circles than for his own fate. Fortunately, normal life lacks such dramatic moments, but it would not be hard to imagine a correlate: "Do not touch my stones!"¹¹

1. Aristotle: *Física* (translation and notes by Guillermo R. de Echandía). Gredos, Madrid 1995.

2. "This technique developed throughout the fifth century, and by the end of the fourth century there was little more to be invented. I cannot think of any tool that was available to Michelangelo or Bernini that was not available to Lysippus. All types of surfaces were possible and a fairly complete understanding of the possibilities of the material was achieved. Anything after this was not so much the discovery of a new technique as the renewal or rediscovery of an old one." See Rockwell, Peter: *The Art of Stoneworking: A Reference Guide*. Cambridge University Press, Cambridge (Mass.), 1993, p. 199.

3. The Spanish version we are using is Heidegger, Martin: *Caminos del bosque* (translated by Helena Cortés and Arturo Leyte). Alianza, Madrid 2005. The English version used is Heidegger, Martin: "The Origin of the Work of Art", in *Poetry, Language, Thought* (translation by Albert Hofstadter). Harper and Row, New York 1971. Reproduced in Clive Cazeaux (ed.): *The Continental Aesthetics Reader*. Routledge, London 2000, pp. 80–101.

4. *Ibid*, p. 92.

5. The existence of a prior intentionality in the constitution of the work is an inalienable requisite for the interpretative process, deriving from a discussion of the realm of the philosophy of language. A famous example is given by John R. Searle: "[...] that noise or mark is that he should regard it as having been produced by a being with certain intentions [not] as a natural phenomenon, like a stone, a waterfall, or a tree [...] It is a logical presupposition, for example, of current attempts to decipher the Mayan hieroglyphs that we at least hypothesize that the marks we see on the stones were produced by beings more or less like ourselves and produced with certain kinds of intention. If we were certain the marks were a consequence of, say, water erosion, then the question of deciphering them or even calling them hieroglyphs could not arise." Searle, John R. "What is a Speech Act?", in Geirsson and Losonsky (eds.): *Readings in Language and Mind*. Basil Blackwell, Oxford 1996, p. 110.

6. Goodman, Nelson (1977): "When is Art", in Perkins and Leonard (eds.): *The Arts and Cognition*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1977, pp. 11–19.

7. Moore, Henry: "Notes on Sculpture", in Brewster Ghiselin (ed.): *The Creative Process*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1954, p. 69.

8. Heidegger, M.: *op. cit.*, p. 91.

9. Wilde, O.: *The Decay of Lying. An Observation*. Oneworld Classics, Richmond (Surrey) 2008.

10. Quoted in Lorblanchet, M.: "The Origin of Art". *Diogenes (International Council for Philosophy and Humanistic Studies)*, vol. 54, no. 2, 2007, pp. 98–109, p. 106.

11. "Please do not disturb this." The anecdote is reported by Valerius Maximus in his *Factorum et dictorum memorabilium*, book VII. Spanish translation *Hechos y dichos memorables. Libros VIII*. Gredos, Madrid 2003.

STONE KNOWS (PSALMODY FOR BAÑUELOS'S SCULPTURES)

CARLOS MARZAL

Stone knows about man what man does not know about himself. Stone knows with a knowing that is not ancient or modern, that is only the knowing of having always existed.

Stone knows with its stone heart what man's heart does not succeed in understanding.

Stone knows inwards and outwards, upwards and downwards, backwards and forwards.

Stone knows with its ubiquitous knowledge of being all stones and the only stone.

Stone knows that patient men, as the saying goes, will heat a stone slowly to get broth from it and will then drink it to obtain the stone's knowledge.

Stone knows with a savour of everlasting food.

Stone knows with a savour of all the fruits of the heavens and the earth, of the tree of good and evil, of the fields ploughed by the hand of man and of the uncultivated fields on which man has not set his hand.

Stone knows with a savour of the stone broth that they heat in Oaxaca, the ritual broth bestowed upon the friendly wayfarer, cooked only by men so that the woman may rest, with a recipe completed with red-hot stones.

Stone knows with a savour of the sins of man, which have not been able to sully stone's soul.

Stone knows with the savour of the living and the dead, of those that are to be born and those that will never be born.

Stone knows with the savour of the bread that man has had to earn with the sweat of his brow.

Stone knows with the savour of the water stored in stone quarries, with the savour of the water that is drunk in stone bowls, with the savour of the water that flows over the stones that line the source.

Stone knows with the savour of knowing and with knowledge of the savour, all of stone.

Stone knows and knows.

Stone knows with the alchemical knowledge of the necromancers.

Stone wishes to let itself be discovered in the philosopher's stone, to show that the philosopher's stone is any stone.

Stone contrives to become man's home, the shelter against the elements, the roof of his refuge, in any place, at any time.

Stone knows that the sky, behind its lightness, is also made of stone, because the stones that we know by the names of planets trace an order in the ether.

Stone knows with the knowledge of straying, with the knowledge of nomady, with the knowledge of all wanderings.

Stone marks the routes of the caravans in the desert, and on the stones travellers on horse and on camel make inscriptions or hieroglyphs referring to their passing through those places.

Stone knows that however often it is thrown it will never be lost, because there is nothing in the universe that becomes lost or disoriented or goes astray.

Stone sings the *soleá* called "The Stone and the Centre":

"I was a stone and lost my centre,
and they threw me into the sea.
And by dint of much time
at last I found my centre."

Stone sings with a hoarse stone voice, with a sharp voice, with a resounding voice, with the voice of the silence of stone, which is also hushed music.

Stone does not tire of being thrown by us into the sea, of being thrown into the river, of being thrown into the lake, while we think of who knows who, while we try to make our mind a blank as we throw stones into the water.

Stone knows that sooner or later they must extract the stone of madness from us by trepanation.

Stone knows that sooner or later all that it knows, and that points to its permanence and our futility, will be a source of scandal.

Stone knows how to carve itself, decorate itself, paint itself and sculpt itself, letting time alter it with its craftsman's hand.

Stone has contrived to learn the occupations of man in order to serve his food to him, which is why it crushes, cuts, carves, revolves and grinds.

Stone has no need to sympathize with millstones, because millstones are stone, and that establishes an intimate communion with generations.

Stone has no heaviness, only weight.

Stone knows that every stone is a precious stone, not because of being precious but because of being stone.

Stone has become flint in order to give itself up to the rite of fire by the sparks of its hard but compassionate core.

Stone counts and counts, because everything is an endless abacus.

Stone plays and plays, because everything is deserving of our childlike attention.

Stone becomes more and more silent, because it is weary of so much chatter, so much noise, so much preaching, so much haranguing, so much verbiage.

Stone knows that distances do not exist, because basically any reality is within a stone's throw of the consciousness that gives it its representation.

Stone does not become clouded, does not hesitate, does not retreat, does not tremble.

Stone belongs not to the mineral world but to the world of flesh and blood, to the world of pride and repentance, because only we men speak of stones as if stones did not speak.

Stone does not know all that we know that stone knows through us.

Stone knows how not to know that man does not know, because it does so with the full knowledge given to it by its unconcern about what it knows, about what we know, about what we do not know, about what it does not know.

Stone is the only stone guest that does not come to our dwelling to drag us off to hell in the last gory act of our opera.

The lodestone has galvanized the world with its energy of love for all the phenomena that exist.

The lodestone has magnetized man's sensibility, it has electrified it in relation to reality.

The lodestone knows that in its core, as in the core of any event, there are forces that attract and repel each other, that need and ignore each other, that pursue and reject each other.

Stone has no objection to throwing itself at itself, to find out whether every roof on Earth is made of glass.

Stone has an angular vocation, which consists in having a vocation of support, of service, of joining the corners of what is not joined together.

Oh to have one's heart hardened, not in the manner of men and their stone heart, but in the manner of stone, which bears all in its heart, which allows all, which permits all.

Oh to have a hand of stone to be able to shake the hands of the trees, the plants and the rain as their equal.

Oh to have a word of stone, to be able always to give it with uprightness and courage, with firmness and valour.

Oh to have names of stones and be able suddenly to respond to a call when one hears the word jade, or basalt, or pyrite, or lapis lazuli, or onyx.

Stone knows of no knowledge, with the absolute innocence of learned ignorance.

Stone lives inwards just as it lives outwards: without duplicities, without half-truths, without dissimulation or pretence.

Moonstone is not lunar but earthly, so earthly that as a result it has become crazed and we consider it a lunatic.

Stone never hides its hand, it is the hand that throws the stone that hides, because it knows it is unworthy and feels ashamed of having been discovered, of being surprised.

Stone knows that when no stone still stands on stone in the castle of mankind, it will remain in its inaugural form, in its stone essence.

Stone knows with the savour of what has no name, of what is yet to be invented, of the future palate.

Stone knows with the savour of pure savouring, absolute delight, a taste for all things that exist around it, to give savour to the world, to be the salt of the earth.

Stone knows with the savour that seduces all, excites all and amazes all, because it is the maternal taste, the taste of the first thing we eat when we awaken to life.

Stone goes off to its knowledge, which consists in being with itself, coming and going to its solitary states, coming and going from them.

Stone bores even boredom with the contemplative disposition of a dauntless saint.

Stone amuses itself in its way, with no preconceived plan, because it has eternity before it to shape its plans.

Stone is the only thing that can bathe in the same waters twice, because when the riverbed dries up it will be in the same place, waiting for the riverbed to flow again.

Stone is the only thing that has not set out to soften stones with some tender discourse, because it prefers deeds to words and works to reasons.

Stone knows that everything that is said of it is almost nothing, scarcely a stammer, barely a touch brushing the diamond's surface.

Stone sometimes possesses a metal substance, and metals originate in the explosion of stars, so that every stone is basically a star on Earth, a fallen angel to watch over us.

Stone makes a sound against the drum skin of every day, with the mournful echo of a witness who has seen it all and devotes himself to making his drum sound.

Stone does not intimidate, it stuns; it does not frighten, it places the spirit in suspense.

Stone has no measure: it wants all, it populates all, it aspires to be a participant in all with its thousand stony forms.

A touchstone seeks to be an example not just for what is made for touch, but above all for the intangible.

It was not stone that invented the saying that one would only get less from a stone, because it never yields below its capability, it never disappoints the expectations that we have formed.

Stone knows, and we do not.

Stone knows, and we go on seeking to know like stone.

Valencia, July 2009

A CHALLENGE TO TIME

ARTURO ARNALTE

Alberto Bañuelos has made over 600 sculptures with his own hands, and, having trained in a quarry, like the great sculptors of the past, he is convinced that stones have a life of their own and that they call him when they are ready and tell him where to carve them. For more than 25 years he has lived on the outskirts of Madrid, in a studio which has become "stuck to his skin", surrounded by maquettes, weathered stones and blocks of marble, alabaster and granite, and it is there that this interview takes place.

Question. With your degrees in Sociology and Political Science, you have an untypical background for a sculptor. What influenced you to make this professional shift?

Answer. I come from a family of doctors – my grandfather, father and several cousins were or are doctors – and it looked as if I would have to be one, too, and I even matriculated. I felt an inner conflict, because I would never have been good. Medicine is like sculpture, a matter of vocation. In the end I studied Sociology and Political Science, and when I finished I devoted myself to what I liked, which was art. I started with drawing and painting, in a figurative framework, and gradually evolved towards abstraction. Then I moved on to sculpture. As in the case of painting, I started by making figurative works but soon began to drift towards abstraction. In a single year I made six or seven marble sculptures in which you can see the gradual change. As I had already gone through the same intellectual process in painting, the transition was much quicker in sculpture.

Q. You started to train as a sculptor by learning the craft of working with stone in Carrara, in Italy. Why didn't you choose a Spanish quarry?

A. I preferred to go to the sources. In Carrara the whole ambience of the Renaissance is in the air, thinking of Michelangelo, and it carries on to contemporary art, such as Henry Moore. There are also marble quarries in Spain, for example in Almería, but technically the training in Carrara is better, the marble is less crystalline, more silky – when you rub it down by hand it seems to have a skin – and the atmosphere for sculpture there is unique. A month in Carrara gives you more training than a year or two anywhere else, and that's where I learnt the technique. Training as an artist is different, it's internal and it involves study and reading, which helps to structure thought. As a result of studying

Politics I soon discovered the work of the French thinker Jacques Derrida, whose ideas were useful to me years later for deconstruction, the sculptural language that I am developing now. It's paradoxical to see that a path begun at a particular moment reappears years later, and it shows that everything is useful. As Leonardo da Vinci said, "Art is a mental thing." I think that if someone were to ask me what school he should go to to develop his artistic ability, I'd tell him to study philosophy, for example. Because the craft of sculpting is something that you learn very quickly, but the important thing is knowing what to say, not repeating what has already been done. It's necessary to know what has happened in the world, not just in art, before you yourself appeared in order to be able to transmit the message that you want and do so in a new way.

Q. How and when did you get to Carrara?

A. When I finished school I didn't want to go on studying, initially, and so I went to university very late, when I was 21, and I finished when I was 26 or 27. Then I went to La Alpujarra to paint. I travelled to Carrara with a friend who was going to buy marble and there I met the owner of a wonderful quarry who liked what I was doing and gave me the possibility of staying there as long as I wanted. In fact, I didn't make my first sculpture until I was 32. By now, though, I've made over 600 sculptures, at a rate of over twenty a year.

Q. Choosing the legendary quarry of the Renaissance sculptors looks like a tribute to people like Michelangelo, whom you mentioned earlier.

A. I consider Michelangelo to be a great person, of course, but I think it would be out of place to do the same things now, because the world of the artist and the world of art have changed substantially. Artists then worked for the Church or for princes, engaged on specific commissions which had to comply with official precepts. Now the function of art has changed and the freedom that the artist enjoys is absolute. Not only because it is no longer a question of representing a realist image, but because now, on the contrary, he is in a position to disturb or revolutionize, subverting conventional figuration. In this regard there has been a genuine metamorphosis.

Q. But there are works by Michelangelo, such as the slaves, in which the figure seems to be releasing itself from the stone, making a very contemporary composition.

A. The fact that those sculptures are not finished is not of great importance; almost the opposite is the case, because it makes it possible for the material to appear in the raw state and for us to enjoy it in its totality. Some of my works also look as if they are unfinished. Sometimes I even think it is better to let the sculpture

be intuited instead of finishing it, to let other peoples' imagination work, to allow the viewer to take part in the finishing of the sculpture.

Q. Don't you need a very good grounding in drawing to be a sculptor?

A. Of course. And I did a lot of figurative drawing. When I was studying at university, in the morning I went to lectures and in the afternoon I spent five hours drawing. Classical drawing, drawing of shading and statues. That continued for five years, so when I turned to stone I started drawing on it. It's very evident when an artist knows how to draw, it's a sign of identity that is transmitted in his work even if it's abstract, and the viewer also perceives it because it flows from the work, remaining implicit in it and sensed by those who look at it.

Q. But in drawing one can make mistakes and correct. Whereas with stone, if one makes a false stroke, there is no going back.

A. Yes. That creates a very special tension which in a way is reflected in the sculpture in cases such as mine, because I do all the work personally, without delegating. But it means that it's not so easy to make a mistake. And sometimes mistakes have helped me to find new paths and better solutions.

Q. What guides you when you are sculpting?

A. In the relationship with the stone you gradually realize where the lines of force are and what is redundant, as it were. For example, what begins as an arm is gradually simplified until what appears is a sign of an arm: a tube. You mature with age. When I realized that my subconscious knew much more than I did, I relaxed. The important thing is to know what you want and to be honest with your work. You are what you do, what you eat, the person you live with, what you read, and that is what comes out when you make sculptures. After I had travelled and had seen everything that had been done before I asked myself what I could offer and I came to the conclusion that, if you start working, what you want to transmit flows easily. Of course, you only realize this when the time comes. This knowledge is provided by experience. When you are young you live tragically and the whole creative path is harder.

Q. How many hours a day do you work?

A. Twenty-four. Because when I am not working I am thinking of what I am going to do. Not long ago someone asked me how long it takes me to make a sculpture and I said 60 years, because when I am working everything that has brought me to that point comes to the surface. Time is the decisive factor in making good sculptures. Not just any time, of course, but time well

spent. I think what is important is not how long an artist takes to make a particular work, but the result. That is where you perceive the whole process that has led to the maturing of an idea and the multitude of factors leading to that decisive moment.

Q. Intellectual training, reading and study seem to be irresistible for you.

A. Before I went to university I used to spend the whole day reading. I devoured everything I came across in a very disorderly way, from Herman Hesse to Marcel Proust and from James Joyce to Bertrand Russell, to mention only a few names from the many that helped me to structure my way of seeing the world in those formative years. Now, though with a less compulsive rhythm than when I was young, I am still a good reader of all kinds of books, though I have a preference for poetry, from the classics such as Cavafy and Ezra Pound to my recent discovery of Gottfried Benn.

Q. Do you feel the influence of other artists?

A. Undoubtedly. In my early stages I have to admit that Brancusi, Henry Moore and Arp appear. Then I was interested in Oteiza, with his voids or evacuations, and Isamu Noguchi – two artists who worked with stone admirably and succeeded in imprinting their shaping genius upon it. Thinking of sculpture in iron, I feel echoes of Richard Serra, Anthony Caro and the marvellous Calder. As a Spaniard, it is impossible not to admit that my admiration for Picasso appears in my work. And at present I confess that I am interested in Cy Twombly and Ulrich Rückriem, especially the latter's minimalist works in granite. They all influence me inasmuch as I admire them for their seriousness and for the very interesting conclusions that they have reached.

Q. Choosing stone as a material links you to a millenary tradition.

A. It makes me feel part of a timeless chain of sculptors of stone, of people, mostly anonymous, who devoted themselves to transforming a material that is "poor in the good sense of the word", as Machado said, into something special and eternal. Consider the tools with which stone has been worked since the most remote antiquity: they have not changed over thousands of years. They are perfect. They had no need to evolve. I have always thought that the quarry hammer, which is known as the "bell" because of its round shape, was of Galician or Portuguese origin until I saw a bas-relief in Egypt dating from over three thousand years ago in which there was a quarryman sculpted with that same hammer in his belt. If you work with stone, you feel at home whether you are in Egypt, or in Stonehenge in England, or in Newgrange in Ireland. Moreover, stone is for eternity. As a child I saw a documentary about the First World War in which

they were taking bronze sculptures and railings to melt them down and make cannons and that image stayed in my mind. I think that in choosing stone one is revealing an unconscious desire to endure in time, to leave a trace.

Q. Certainly, what remains to us from the most remote past is works made of stone.

A. It is an impressive legacy which has not been surpassed. Stone has a very special significance for me, because it is something that has no great value – if we think of ordinary stones – until suddenly it is transformed, a miracle takes place, and it changes, as in medieval alchemy. And when you make something of stone, the result is no use for anything else. You can't melt it down.

Q. Do you think that is the sculptor's function, to transform matter?

A. It is certainly one of the functions of the plastic artist. Remember Marcel Duchamp, who transformed a urinal into a work of art. But it is not the only function. As an artist, the sculptor must contribute not only to the creation of new forms but also to the development of ideas, including those that help to make a better world. The best artists of humanity have been individuals with a great soul.

Q. So there is a desire to endure within you?

A. Yes, among other things my work is an attempt to leave a trace, a record of having been here, which is something that happens to all of us in some way. Children also seem to fulfil this function, though really they are themselves, different, with their own personality. But for most people children are a way of prolonging themselves. That is what happens to me with stone. My sculptures are like children. And, as with children, when I see one of my sculptures outside the studio, it no longer seems to be mine, it looks like something that has set off on its own. Also, one of the things that has obsessed me ever since I was small is the idea that life comes to an end, that this is only a short stroll. So working with stone may be an attempt to attain perpetuity.

Q. You are fond of saying that stones are alive. Is there a stage before you appear, and a subsequent stage when they carry on with their life?

A. That's right. I give them a nudge. Not all stones can be used for everything. I leave many of them in my studio for some time, and suddenly one of them – which may have been there for two or three years – calls out and reveals something that was previously concealed. There was something that needed time to mature in your unconscious, to bring you the answer to what you were looking for. That happened to me with a particular commis-

sion for which I took over two years to see the solution, and when I saw it I thought "How simple!" The best ideas are sometimes the simplest ones, though it takes a greater effort to find them. You have to have patience and give things time to mature inside you. When you finish a work a new stage begins for it, but it continues on its own.

Q. If patience and time are so decisive, is it not possible to be both good and young?

A. It seems to be. When they tell me of very young people who are geniuses I think they're very lucky, because it has taken me half a century to feel my way. Between assimilating what has been done before you and reaching the point in your career where you do something new, like deconstruction in my case, over 50 years have gone by.

Q. Do you think the art market is inflated?

A. I think it is and that a lot of harm has been done. I have seen many people who have come to the fore and then disappeared. So I believe that when there is a personal involvement, as in my case, you have to be very careful not to let them play with you and not to let yourself be carried away by circumstances. Which means you have to go very slowly. That's part of the reason why I remain shut up in my studio and don't go out, except for certain galleries and special events. In order to create I need to defend my solitariness, my isolation.

Q. But you sometimes organize workshops for young people.

A. Whenever it has been suggested I have collaborated. I did one at El Escorial with a group of students who had never touched a stone in their life, and in just a week they all made a stone sculpture. I also gave another course in Castile and León in which we all made a sculpture in plaster, a maquette, which is easier. The students gave me their sculptures and they were indistinguishable from mine. I told them that if they were capable of doing it in plaster they could do it in stone. It's just a question of changing tools.

Q. From what you say, it seems that if anybody is not a sculptor it is because he does not want to be.

A. Yes, I think that if you devote your time and talent to something sincerely and seriously, you're bound to get there. There is something of a myth about sculpture and sculptors, but cutting stone is not very complex. When I was in Carrara, all the quarrymen cut stone better than I did, they had harder hands and could go on for longer than I could. The fact that their training had not prepared them for making sculptures because they had not had the opportunity or the talent is a different matter. When it came to cutting stone, though, they were all much bet-

ter than I. But, as I said before, having something to say is a different thing.

Q. You make your sculptures yourself, something which, with the new technologies, many sculptors now consider obsolete.

A. Yes, I do the work myself and cannot imagine doing things in any other way. If you really want to express what you feel, I see no other formula. I know that most sculptors no longer make their sculptures themselves; instead they make a maquette which they get someone else to enlarge. But I think that's wrong, because if something is badly proportioned you can't see it on a small scale, and when it's enlarged it may prove to be a terrible mistake. Also, the very sophisticated new machines which make copies and enlargements in stone give very cold, impersonal results. That is not and cannot be my way, because when I am sculpting a piece I may make changes, not so much in the idea as in the formal and technical solutions, either because the stone offers other possibilities or because at that moment I am interested in investigating other avenues. Without discounting the factors of chance and of mistakes, which are all so provocative in the world of creativity and which, of course, do not exist with machines.

Q. But you also make preliminary maquettes.

A. I often work with maquettes, which will be on show in the exhibition at the IVAM. But then, when I move on to stone on a larger scale, I alter it. The maquette is only a point of reference which I gradually change. But if I ask other people to do it, I may find the mistake I made on a small scale multiplied by ten, without having any possibility of influencing the development of the sculpture. I would lose the most interesting part of my work, the praxiology, the way of proceeding, of deciding at a particular moment. The same thing happens with the new technologies: the human element in the making of the work disappears and the artist is replaced by a programmed robot.

Q. If stone is alive, as you say, is there a dialogue in the process of sculpting?

A. Of course! You must have a good relationship with the material, because otherwise it will go wrong, it won't work. Apart from your knowledge of materials and what you want to represent, you have to establish a dialogue with the stone because it will help you to achieve what you want. It has to be like a friend whom you listen to and whom you work with and alongside, not against. If you do it like that it will help you to achieve what you want.

Q. When you make your sculptures, do you know what you are going to find? Do you see through the material to the forms that it contains, or do they gradually emerge?

A. I have a clear idea of what is going to emerge and I look for it, because before starting on the stone I have made one or two plaster maquettes. I have never just set out to see what I find. So I don't have to fight with the stone but just be with it, and if it happens to tell me something different as we go along, or if I see something else that is interesting for whatever reason which doesn't take me away from the plan that I had for it, then I take advantage of it and adapt. When I was younger, I was obsessed with the initial idea and kept to it strictly, but then I realized that I was letting much more interesting things escape because I didn't know how to listen to the materials. You have to learn to keep your options open. That also comes with experience.

Q. You speak enthusiastically of different kinds of stone: white marble from Yugoslavia, black marble from Belgium or Carrara, granite from Zimbabwe, basalt, ordinary stones ... How do you choose your stones?

A. I know many quarries. Some because I have worked in them, and others because I have visited them. And then there are the encounters in the world with the stones of all the countries that you visit. I remember that in Mexico I came across a lorry that was transporting some marvellous, enormous boulders. I found out where they came from and went to the quarry for them. The result of all that searching is the store that I have, full of all kinds of stones. For each sculpture that I undertake, from amongst them all I choose the type of rock or marble that I am going to use, because when I make a sculpture I have already decided whether it is going to be white or black or some particular colour – nearly always monochrome, because streaks confuse and distract from the form. When you have an idea, it presents itself in the definitive material right from the start.

Q. Don't you go looking for interesting stones?

A. In the countryside or on the beach I may pick up a small stone because it interests me or because it suggests something. Not large stones, that's prohibited. There are companies with licences or permits for operating. From them I obtain other kinds of ordinary stones, which I keep in my store for months or years, and then I choose them. We seem to take no notice of one another, but one day a stone that has been lying there for heaven knows how long calls to you and says, "Look, here I am!" It seems like a coincidence, but that's because we say that a phenomenon for which we have no apparent explanation is a coincidence. As Giacometti said, if an idea is strong, eventually it will emerge. The same is true with stones. If it must appear or emerge from the mass, eventually it will do so.

Q. How do you feel that your work has evolved in terms of form?

A. I see that everything that I have read or studied or thought has emerged in my sculptures, sooner or later. I have gone through many languages. Whenever I have a presentiment of a change in my sculpture I make a torso, and that torso is the first of the series that marks the new path. For example, when I was beginning with deconstruction I made a torso and the very substantial shift that occurred in my work can be seen clearly in it. However, if I had to sum up my evolution in terms of form in just a few words, I would say that ever since I found my own sculptural language I have gradually evolved towards a minimalism that fits in with my aim of communicating in an increasingly simple, precise way.

Q. Inaugurating each change of register with such a sensual work as a torso seems to give your work a powerful sexual implication.

A. Sex is one of the drives that operate in life. It is fundamental and certainly very interesting. Sensuality is reflected in my sculpture, of course, as it is in the work of painters or poets. It is one of the things that most condition us. In my case, another issue that never leaves me is the rebellion against injustice, the immense shame I feel because of the wretchedness and inequality that exists in the world.

Q. When you combine different finishes in a single sculpture, a smooth, polished geometrical aspect with the chaos of natural forms, it looks as if you are priding yourself on your skill.

A. I understand that one might think of it as a question of showing off technical skill, but that is not why I do it. I do it because we are all a mixture of rough and polished. We are made up of an amalgam of culture and savagery which it seems that we cannot move beyond. The sculptures of which we are speaking reflect this. They are psychological portraits of the human being, works that transmit my reflection on the contradictions in which we move and the inner tension. The form, the finish and even the choice of the material are simply declarations of principles expressed plastically instead of with words.

Q. You have opted for abstraction rather than figuration.

A. To be honest, I don't know where each begins or ends. I don't think about it. I just feel – and I appreciate the risk involved in saying this – that there is good art and bad art. For example, I have made sculptures that I thought were abstract and then I saw that they provided a perfectly realistic representation of landscapes seen from a distance, such as the coast seen from the window of an aeroplane. When I saw how Julio González worked, I realized that again and again he set out from a figurative approach and then it led him towards abstraction. I also often set out from a figurative drawing, from an idea, which gradually becomes abstract. The difference between the two

approaches does not worry me. One might say that Rothko is an abstract painter, but I have seen late afternoons in the desert that were genuine "Rothkos". For some time there has been a coexistence of abstraction and figuration in the world of art. Art has to do with the ideas transmitted by modified matter, and abstraction and figuration fit into this concept. Just think that all the painters in the world have the same colours, all the sculptors in the world have the same stones, and yet look at the final result that each artist achieves, the enormous difference between them. It is the artist's mind that determines the work's communicability, not the external, formal appearance.

Q. Is there a connection between your work and installations?

A. More than appears at first sight. During the creative process the material rearranges itself around me, forming interesting combinations, suggesting installations or mutating into a living, changing installation, as it were. Generally you are not aware of this because you are working obsessed by a particular sculpture and you don't appreciate the suggestions of form or language that make and unmake themselves around you. This means that sometimes you need an external view that is capable of distinguishing the wood from the trees, to use a simile, one that calls your attention to the collateral facets of your work. I consider that an installation is the sum of a series of objects, stones in my case, which combine to form the finished work. And my studio is also a work of sculpture. And so in the exhibition at the IVAM emphasis is placed on this reading, which is something new in my work, by presenting the place where I work on the stone as another product of my activity, on a large scale in the workshop and on a small scale in the studio, the laboratory where I construct the maquettes that will later be used as a maquette to be enlarged.

Q. Some of your sculptures have been made for public places. How would you define the function of public sculpture?

A. What can be understood in practice as urban art, as street art or public sculpture, has changed with time. Before, it set out to commemorate a leader, record a historic event and so on, and our city squares are full of works of that kind. Now their place is being taken, with varying success, by all kinds of sculptures and installations. In both cases, the public function of sculpture has always consisted in making life in cities more human by proposing models of behaviour, social and moral values, reminders of who wields the power and symbols of belonging to a particular group. That function is still the same now: humanizing public spaces, whether in an apparently innocuous playful way or by strengthening or questioning the values that govern our society.

Q. At present you are immersed in a line of work that you describe as deconstruction of stones.

A. Deconstruction is a way of making a new start to get away from plagiarizing my earlier works. When people started copying me I thought the time had come for another change. It's a language that I began to develop about eight years ago and it's taking me along a very interesting path. It's a new way of investigating the possibilities of formal and semantic development offered by the matter that the sculptor confronts. Splitting stones – which is an exercise that I had already carried out about ten years ago with my key series, which now strikes me as premonitory – opens up a new door to the interior; the light shows new aspects of the life and biography of the material, and it is like investigating the stone's soul, discovering its hidden history, its secret side. And this violent incursion leads to a process of deconstruction of matter that had been shut up for centuries and that is recomposed by my intervention, giving rise to surprising mutations or transformations.

Q. Where is this process leading you?

A. It's something you can't predict and that's what's interesting in my present situation, but this exploration has opened up unexpected paths and languages. I realize that things change, or things change me, every five or six years, and deconstruction, this way of working on stone to get to its interior with this new methodology, has aroused a need within me to make use of other techniques that I had avoided previously, such as photography, which I now feel are necessary to carry out my reflection and put forward new formal proposals. I am sure that this present path is leading me to a new way of seeing, and it excites me because I don't want to be always doing the same thing. Picasso said, "Copying others is necessary in order to learn, but copying oneself is tragic." This is what interests me, investigating with stone.

BIOGRAPHY

EMMA RODRÍGUEZ

Alberto Bañuelos was born in Burgos in 1949. Since he came from a family of doctors, it seemed that his destiny was ordained, but as a child he was attracted by paintbrushes and showed a special gift for drawing, qualities which, together with

his independent, restless spirit, made him a worthy candidate to be an artist. He recalls that at a very early age he "ascended the Cathedral towers and drew, fascinated by its stone embroidery", and with the perspective of time he recognizes that those visits, and also the art of significant places in his native land such as the Carthusian monastery, had their influence on his training and his subsequent sculptural vocation. Stone was already there in his origins, but it did not become present until much later.

1972

At the age of 22 he moved to Madrid and matriculated at the Faculty of Political Science and Sociology in the Universidad Complutense, probably to please his father, for deep down he knew that that was not to be his path either. He refers to those five years of study as a very happy period of training in his career. On the campus he met Esther Buenaventura, with whom he shared courses and tastes from the outset and who was to become his inseparable companion, the mother of his two children and, undoubtedly, the necessary impulse and support to carry on.

He combined his classes with five hours of drawing in private schools where he learned classical techniques. He took the entrance examination for the Academy of Fine Arts but did not pass. "It was a hard blow then, but with time I have come to the conclusion that it helped me to become a self-taught artist, it gave me greater freedom to think," he confesses.

By 1978 he had his own studio, at number 8 in Calle Tirso de Molina. A space with large windows and very high ceilings where he pursued his intellectual progress for three years, advancing from figuration to the most absolute abstraction. During that period the Madrid landscape was complemented by the scenery of La Alpujarra, an area that fascinated him and that he often visited accompanied by his wife. He spent a year painting practically all the people in the area in a particular series of portraits.

1982

His first sculpture was produced at quite a late date, when he was 35. It was a torso made from a block of alabaster that he had been given and in it there is the undeniable and always admitted influence of Henry Moore. Torsos are present throughout Bañuelos's career, appearing whenever he comes to the end of one stage and starts on another, as a kind of marker on a path that tends to fork again and again.

Quite soon he also produced sculpture tables, works in which the glass support rests on motifs such as a couple making love. At first he made them for his own use, but the success they had among his friends and acquaintances led him to make more on request. For a year there was a combination of figuration and

abstraction until the latter definitively imposed its dominion, as had previously occurred in his painting phase. "Really, as happened with Julio González, I need to set out from the figurative to evolve gradually towards the abstract."

Since that first torso Bañuelos has not taken up the paintbrush again, "though the easel is always ready, perhaps – who knows? – in case my strength fails me at some point and I have to go back to it". The artist made this reflection in his home near Madrid where he has lived and worked since 1982. There he has sufficient free space to turn his dreams into reality and there his stone sculptures look like ships stranded in the landscape, some recently arrived from exhibitions, others about to set out. In the house, the studio-workshop, the visitor cannot help being impressed by the curious tiny plaster maquettes that he makes before executing his sculptures. "When you work with stone there is no going back. Every hammer stroke is a step forward with no possible turning back, and the maquettes help me to think about how to play it." With that first, tardy sculpture of a torso he realized that this was his medium of expression. "I felt more at ease, I suffered less than with painting, perhaps because it allowed me a slower way of proceeding and helped me to work off my aggression."

1983

Between 1983 and 1985 he made repeated journeys to Carrara, which he had first visited in 1978. In those legendary and very beautiful quarries, marble was the air he breathed, the craft he learned and the food that nourished him. His long visits to Italy were complemented by journeys to other parts of the world which became sources of inspiration, such as Brazil, where the vast, lush spaces motivated him greatly, or Washington, where he discovered Lucian Freud. "I thought he was incredible. As if Bacon and Solana had had a son." A similar impact was made on him by Rothko, Moore and Noguchi, whom he was able to meet in his studio in New York two months before he died. Among his influences, the artist also mentions Richard Serra and the enigmatic Medardo Rosso. "He is an artist who enthralled me. Rodin chased him out of Paris, probably because of envy, and he seems to me much more tender and profound than him. He worked with wax and the Nazis destroyed many of his works in order to use them for candles." Bañuelos has derived nourishment from the work of all these artists and he devotes himself to reading authors who, he says, form part of the basis of his work, such as Proust or Cervantes. The former taught him to measure the time of childhood, the rhythm of recollections in their purest state; the latter strengthened his conviction that it is only possible to mark out a great work retrospectively, having accumulated lived experience, and he has applied this to his own path, to his desire to experiment constant-

ly, to accomplish series and stages that have led him to increasingly essential work.

1984

His first exhibition was presented at Galería 24 – now no longer in existence – in Madrid, where he showed his paintings of La Alpujarra and a series of gouaches of bullfighters, together with his first figurative sculptures, women lying in erotic postures. A quick survey of his oeuvre would lead to the viewer to dwell on works of 1987 such as *Fuente* (Fountain), an intermingling of arms, one of his recurrent motifs, or the group of assorted torsos in which he mixed marble from different countries and of different colours (black, red, pink and white), revealing his origins as a painter. His *Paisajes* (Landscapes) of stone and wood appeared in 1988, in combination with one of his best-known and most original series, *Quillas* (Keels), in which “geometry opens up a furrow, just as the keel does in the sea’s skin, in shapeless matter”, as the critic Fernando Huici wrote in an essay published in the catalogue that accompanied a travelling exhibition in Mexico, organized by the Council of Castile and León with the general title of *Entre la Tierra y el Cielo* (Between Earth and Heaven).

The *Quillas* followed in succession, many of them embedded in a wall. It was a productive year inhabited by abyssal fish and other elements risen from the depths of the sea. In “a desire”, as Huici explained, “which pursues an increasing sensual stylization to attain an aura of metaphysical essentiality”. It is certainly curious that the sea is a constant feature in a man from an inland region who sets out in search of different courses, playing with the contrast between polished and rough and between civilized and savage by mixing different languages and materials.

1990

Bañuelos’s work took up the whole stand of Galería Aldaba (Madrid) at ARCO. It was an opportunity to make himself known, though in fact the artist kept his distance from the general public but was always encouraged by the stimulus of private collectors, many from outside Spain, who had followed and purchased his work. “I have certainly been a somewhat hidden artist who needed silence and absolute solitude to create, a kind of monk of art,” is his own definition. And he continues, “I am always working, and when I am sleeping I am dreaming of the sculptures that I am going to make.” His *Maternidades* (Motherhoods) belong to the 1990s, coinciding with the birth of his first child, as also does the series of *Máscaras* (Masks).

He investigated and experimented with iron, but in the end he concentrated on stone, which is more complicated. “There is a desire for eternity in it and at the same time there is a primitivism that fascinates me,” he acknowledges, going on to enumerate

the instruments with which he works: bell-headed quarry hammers, stonecutter’s chisels and so on. “They are exactly the same as the ones the Egyptians used,” he says. “The process of creation with stone produces a very special tension. There is no room for mistakes and it is very hard to decide when the work is finished. Each stroke of the hammer is definitive.” In the early 1990s he made significant works such as *Opus CLXXIX. Paisaje nº 10* (Opus CLXXIX. Landscape No. 10), a dark but suggestive geography of Calatorao stone in which Bañuelos plays at making the surface undulate gently in a sinuous swerve.

1996

He produced the stimulating series *Lunas* (Moons). Moons beginning to emerge from the earth or moons representing emptiness. New moons. *Luna gótica* (Gothic Moon), resembling the spire of Burgos Cathedral. “Moons that wax and wane,” as Fernando Huici says, until they lead to “the self-absorbed emptiness of the black moon, a docile support, the guardian of the boundary.” After the moons he made the series *Abrir - Cerrar* (Open – Close), in 2000. It consists of stylized vertical sculptures in which the artist plays with the contrast between what remains inside and what can be seen. During this period Bañuelos experimented with the motifs of keys and signs, with coded messages appearing on pieces of alabaster that seek to speak to the viewer of secrets, of the great power of the word, of communication. This phase lasted barely a year, and a torso – always a torso – marked a change of course towards another direction.

2003

The largest of the sculptures that Bañuelos has made so far was produced in this year. It is a piece weighing 400 tons and nearly 11 metres high, and it is installed in the Galician town of Muxía, by the sea. A block split in two, a wound, a cut lit from below, which will always remind the viewer of the great catastrophe of the *Prestige* in Galician waters. In its conception, this is a sister-work to an earlier sculpture, *Monumento funerario* (Funerary Monument), in which the artist had already used a cross-shaped vertical cut which split the granite into two, like an open wound confronting the grief produced by emptiness, disappearance and death.

But 2003 was also an important date because it marked the beginning of the new period that had been heralded in the artist’s career, the period of deconstruction. It was then, when he was studying angles, that Bañuelos became aware of the new language that emerged when he made cuts in stones. He used weathered stones and then split, tilted, shifted or remade them. “It is like reinventing life again and again. Jacques Derrida talked about it. I unmake stones and make something different with them. That is life, establishing a new way of looking at

something that already exists," the artist has said, and he continues to reflect on what changes or is transformed or flows. There is an element of Oriental philosophy in his words. His technique is like cutting a fruit into pieces or like opening a door and letting the soul appear. It is the same as what happens when stones that have been shut up for thousands of years are cut and other forms and colours appear beneath them. "The element of surprise is fundamental, and I admit that I have always enjoyed playing. The artist never forsakes childhood."

The beginning of the new millennium brought exhibitions in Spanish galleries such as Raquel Ponce (Madrid) and in institutions such as the Museo de Arte Contemporáneo Ateneo in Yucatán and the Spanish Embassy in Mexico.

2009

The IVAM presents the most important exhibition so far of the artist's work. To some extent it is a retrospective, giving the visitor the opportunity to see all the maquettes that he has made as a prior step to making his sculptures. The installation gives the

impression that the artist's studio has been transferred to the exhibition space. The IVAM will undoubtedly bring to an end the anonymity of this extensive, multifaceted oeuvre in relation to the general public, paying special attention to the discoveries of deconstruction which are Alberto Bañuelos's current concern.

"Now I am searching for the void, which is rather disquieting, because inevitably you realize that, in one way or another, the search must lead to a clear appreciation of the fact that life is very short and almost half of it takes place at night, and that death is very close. Rothko committed suicide, searching for the void; Oteiza chose to stop and devote himself to philosophy ..." For Bañuelos, space is what remains inside sculpture or what there is around him, but it is also silence or what he seeks to capture. "There is a touch of spirituality in my work. Deep down, it is an attempt to reach the soul," he confesses. And he goes on to ask, "Is my search for perfection in sculpture, my preciseness, my obsession ... something aesthetic or a moral category?" A question that says a great deal about his way of approaching his work.

