



ALBERTO BAÑUELOS

la liturgia de las piedras

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA
José Ángel Córdova Villalobos
Secretario

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Consuelo Sáizar
Presidenta

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Alfonso de María y Campos
Director General

Miguel Ángel Echegaray
Secretario Técnico

Eugenio Reza Sosa
Secretario Administrativo

COORDINACIÓN NACIONAL DE MUSEOS Y EXPOSICIONES

Arturo Cortés
Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones

Miriam Kaiser
Directora de Exposiciones

Cora Falero Ruiz
Directora Técnica, Encargada del Despacho

Miguel Vázquez
Director de Museos

Leticia Pérez
Subdirectora de Exposiciones Internacionales

Ileana Peña
Jesús Rivera
Enlaces Jurídicos

COORDINACIÓN NACIONAL DE DIFUSIÓN

Benito Taibo
Coordinador Nacional de Difusión

Héctor Toledano
Director de Publicaciones

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA

Diana Magaloni Kerpel
Directora

Martha Carmona Macías
Subdirectora de Arqueología

Rafael Valverde
Subdirector de Museografía

© De la presente edición: Junta de Castilla y León

© De los textos: sus autores

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN

(Patrocinador principal)

Excmo. Sr. D. Juan Vicente Herrera Campo
Presidente de la Junta de Castilla y León

Exma. Sra. Dña. Alicia García Rodríguez
Consejera de Cultura y Turismo

Ilmo. Sr. D. José Rodríguez Sanz Pastor
Secretario General de la Consejería de Cultura y Turismo

Ilmo. Sr. D. José Ramón Alonso Peña
Director General de Políticas Culturales

EXPOSICIÓN

Diana Magaloni, Rafael Sierra
Comisarios

Rafael Balverde
Diseño museográfico

Adriana Sosa Herrera
Diseño gráfico

Diego Sapién
Coordinador de Proyecto

CATÁLOGO

Manuel Granell
Diseño

Viky Menor
Coordinación técnica

Fotografías México

Proyecto de digitalización de las colecciones arqueológicas del Museo Nacional de Antropología, CONACULTA-INAH-CANON.

Fotógrafos

Luis Martín Martínez García, Jesús Valdovinos Alquicira, Jessica Herrera Piñera, Sergio Ortiz Suárez, Alfredo Alvarado Herrera y Héctor Adrián Guerrero Moreno, Juan García Rosell, Alex Rio (pp. 2-3 y 144), Alberto Bañuelos (pp. 6, 8, 26, 47, 48, 64, 72 y 76-77) y Joaquín Cortés (pp. 78-142).

Edición fotográfica

César García Aguilar, Esperanza Andrea Mardones Astete, Alfredo Alvarado Herrera, Sergio Ortiz Suárez.

ISBN: 978-607-484-349-1

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier método o procedimiento, comprendida la reprografía, y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los titulares de los derechos de esta edición.

Impreso en México

7 **PRESENTACIONES**

11 **EL SILENCIO MINERAL INTERRUMPIDO**

Alberto Bañuelos y la estética mesoamericana

Diana Magaloni Kerpel

13 **LA ETERNA LITURGIA DE LAS PIEDRAS**

Rafael Sierra

23 **LA ESCULTURA COMO LENGUAJE UNIVERSAL**

Barbara Rose

35 **PIEDRA SOBRE PIEDRA**

Francisco J. R. Chaparro

47 **SALMODIA ANTE LAS ESCULTURAS DE BAÑUELOS**

Carlos Marzal

63 **DESAFÍO AL TIEMPO**

Arturo Arnalte

73 **CATÁLOGO**

141 **BIOGRAFÍA**

Emma Rodríguez



Es un enorme placer para nosotros abrir las salas del Museo Nacional de Antropología a la obra del escultor burgalés Alberto Bañuelos. Su exposición, *La liturgia de las piedras*, es la primera de un artista europeo en presentarse en este recinto, acontecimiento que llega a feliz culminación gracias al estrecho trabajo de colaboración entre el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Valenciano de Arte Moderno.

La liturgia de las piedras está conformada por más de 140 esculturas y alrededor de 800 pequeñas maquetas que en conjunto transmiten profundidad y poesía. Piedra, mármol, granito y alabastro procedentes de diferentes puntos del planeta que han sido el medio de expresión de Alberto Bañuelos durante más de 30 años. La selección que presentamos ahora viene a sumarse a un esfuerzo iniciado en años recientes para llevar a cabo en el museo más visitado del país exposiciones de artistas contemporáneos, con la idea de que el arte actual dialogue con las colecciones arqueológicas y etnográficas del museo y ese diálogo enriquezca la perspectiva del público en ambas direcciones. Tal iniciativa retoma el espíritu original con el que se fundó el museo, cuyas salas fueron enriquecidas desde el principio con murales de los artistas más destacados de la época.

La obra excepcional de Alberto Bañuelos resulta idónea para poner en marcha esta suerte de potenciación. La originalidad

de las piezas, su claridad de propósito, el amor por la materia y la atención al detalle trazan un arco a través del tiempo que une lo antiguo con lo moderno a pesar de la distancia evidente. El compromiso del artista con las exigencias de su oficio nos recuerda que el arte como cifra de la espiritualidad humana es una constante a través de las eras y que en ese sentido la situación del hombre sigue siendo la misma, a pesar de la distancia geográfica y de la evolución tecnológica. *La liturgia de las piedras* ratifica la vocación cosmopolita del Museo Nacional de Antropología, un espacio que custodia las más refinadas expresiones de nuestros pueblos originarios sin cerrarle la puerta a la realidad del presente. Resulta por demás gratificante que lo que cruza ese umbral en esta ocasión sea la obra de uno de los artistas contemporáneos más relevantes de una nación con la que nos une un pasado compartido y los lazos de amistad más estrechos.

Alfonso de María y Campos

Director General

Instituto Nacional de Antropología e Historia

El patrimonio histórico y artístico de Castilla y León está unido de forma especial a un universo pétreo que se identifica con la majestuosidad de los monumentos civiles y religiosos que se levantan con serena contundencia en las diferentes provincias que conforman nuestro territorio.

Esta sintaxis urbana asociada a la piedra ha ejercido una fuerte atracción en muchos artistas que se han sentido subyugados por este material con vocación de eternidad y lo han incorporado a su lenguaje y a una estética contemporánea hasta convertirlo en elemento protagonista en sus obras.

El burgalés Alberto Bañuelos, Premio Castilla y León de las Artes 2011, responde claramente a esta vocación artística ya que desde sus inicios ha incorporado la piedra en su discurso creativo tal como podemos advertir en esta exposición que nace con el apoyo decidido de la Junta de Castilla y León.

Sus sólidas esculturas mantienen una constante vinculación con la historia clásica de la que es heredero, pero también con un universo ancestral y megalítico para, a partir de ahí, explorar nuevas posibilidades que marcan un camino en la abstracción y lo convierten en un artista con una voz personal y exclusiva que desea perpetuar la memoria de aquello en lo que cree firmemente.

En ese sentido, Alberto Bañuelos, como decía el poeta Antonio Machado, desde sus inicios “soñaba el alma de piedra”. Claro ejemplo de esa sensación poética es ese recio itinerario

escultórico que va dejando tras de sí y que acompaña de una investigación metafísica que, como espectadores, nos transporta a una realidad idealizada. Y esto es así porque su obra va dirigida hacia el silencio, hacia la purificación del propio código lingüístico y artístico.

De esta forma, podemos asegurar que el resultado de tal experiencia es un lenguaje cruzado entre lo místico y lo contemporáneo que proporciona esculturas que se erigen como complejas albaceas de secretos. A tenor de estos planteamientos, Bañuelos construye y deconstruye la materia pétreo en un ejercicio artesanal a partir del cual concibe objetos creativos que se pueden entender como una reconstrucción de las ideas y una reformulación de lo conocido.

Para concluir, diremos que estas hondas razones son garantía de que esta exposición no va a defraudar al público. Desde la Junta de Castilla y León, confiamos que la disfruten y valoren la delicadeza que se esconde detrás de tanta consistencia creada por un creador de quien nos sentimos orgullosos puesto que garantiza la cuota de excelencia artística que desde siglos singulariza a nuestra Comunidad.

Juan Vicente Herrera Campo

Presidente de la Junta

de Castilla y León



ALBERTO BAÑUELOS. Deconstrucción n° 272 y su maqueta en escayola, 2011. Canto rodado, 43 x 30 x 27 cm

Diana Magaloni Kerpel

EL SILENCIO MINERAL INTERRUMPIDO Alberto Bañuelos y la estética mesoamericana

Un elemento fundamental de la relación del artista con la escultura en piedra es la naturaleza misma de los minerales, su lugar de obtención y la capacidad de los talleres para extraerlos de la tierra, transportarlos y por último ensayar en ellos una nueva creación, casi tan sólida y pertinaz como su condición original.

La escultura en piedra narra en cierto modo una batalla épica. Las rocas talladas y esculpidas, con sus múltiples formas, colores, texturas y durezas, relatan para la eternidad la gesta humana, llena de contradicciones, de dominio y sumisión frente a la naturaleza y ante ella. Las piedras transformadas en tallas traicionan su propio destino mineral al dejar que su espíritu pétreo asuma formas y conceptos del ámbito humano. Esta tensa y creativa relación produce hitos, marcas humanas en la tierra, que intentan dejar su huella para siempre.

En el México antiguo, la temprana cultura olmeca, de hacia el año 1500 antes de nuestra era, dejó su memoria inscrita en extraordinarios monumentos de piedra. Una de sus principales contribuciones al arte universal es la creación de imponentes cabezas colosales. Las cabezas, colocadas en series significativas en las amplias explanadas de

las antiguas ciudades, ejemplifican el dominio sobre el material y la capacidad humana para crear dioses. Los olmecas habitaron los territorios llanos y húmedos cercanos a la costa del actual Golfo de México; las cabezas colosales se hicieron con basalto que extrajeron mediante enormes cortes de las montañas del complejo volcánico de los Tuxtlas, en el interior, y que posteriormente transportaron hacia la costa. Los bloques macizos fueron conducidos desde las cimas de las montañas, con el esfuerzo de muchos trabajadores, rodando sobre troncos, y luego por ríos hasta su emplazamiento final. Los lapidarios cortaron y pulieron la piedra con otras piedras y polvos abrasivos. Así, los rostros de individuos que vivieron hace al menos mil años en la isla de La Venta o en San Lorenzo nos siguen mirando y en silencio comunican su poder: son trozos vivientes del gran volcán de los Tuxtlas ahora transformados en individuos que sin duda tuvieron un nombre y una historia. Estas gigantes cabezas son como montañas vivientes, que surgen de la tierra plana para simbolizar el espacio; las fronteras entre realidad e intención, entre posibilidad y deseo, siguen siendo borrosas cuando nos hallamos frente a ellas; los



olmecas viven en el basalto y su historia, hecha cristales, es un hermético andamiaje de piedra gris. Sabemos cómo eran, ya que sus caras son retratos; sabemos también que usaron el basalto para intentar ser eternos, pero ignoramos por qué quisieron permanecer entre nosotros.

Hoy, en pleno siglo XXI, Alberto Bañuelos utiliza caliza negra de Calatorao, un tipo de mármol de dureza cristalina y capacidad de lustre, para crear valles y montañas vistas desde lo alto. Estas obras nos muestran una operación conceptual similar a la que realizaron los artistas olmecas: Bañuelos humaniza la extensión sin límite del horizonte y la transforma en piedra; los olmecas transforman la montaña en un rostro humano. Bañuelos toma las líneas horizontales, en sinuoso y suave movimiento, y crea así un paisaje marino y un valle de colinas leves. El contraste de texturas rugosas y pulimentadas en la piedra negra, le sirve para trazar el paisaje. Los olmecas aprovechan la superficie áspera del basalto para transformar a un individuo, con todos sus particulares rasgos y gestos, en la encarnación del monte.

Ahora bien, la dureza cristalina que permite el pulimento en este mármol negro para crear un paisaje le permite a Bañuelos transformar otro mármol de color blanco, en piel de mujer. Durante horas y valiéndose de su conocimiento, su técnica y una paciencia infinita, Bañuelos derrite el mármol yugoslavo con las manos y las lijas y saca de su superficie rugosa una epidermis suave. El círculo perfecto con su hendidura pivotal, se convierte en un vientre femenino. La magia que ejerce Bañuelos para transformar los macizos pétreos en entidades materiales tan opuestas a lo mineral, como en este caso al hacer que la piedra se convierta en la piel suave de una mujer, es también un recurso plástico-conceptual y técnico-estético del arte mesoamericano de la piedra.

Para los artistas del México antiguo, el concepto de “lo precioso” está ligado a una piedra verde, dura y

ALBERTO BAÑUELOS. **Serie Abrir-cerrar (A-5)**, 2002
Granito de Zimbabwe, 225.5 x 25 x 25 cm

resistente, con capacidad de lustre y brillo. El jade, como comúnmente se denomina a las piedras verdes en la arqueología mesoamericana y llamado en náhuatl chalchihuitl, representa por una parte el aliento de la vida, su emanación, y por otra el agua petrificada. Aliento y agua son los elementos esenciales de la vida: el aliento es la respiración que sostiene a los seres; el agua es el líquido fresco que alimenta la tierra. Ambos principios inmateriales adquieren forma y definición en el color, la dureza y la textura del jade. Así como Bañuelos derrite la solidez del mármol blanco al pulirlo a mano durante días, los artistas olmecas, usando las mismas técnicas con abrasivos y piedras, lograron convertir una de las piedras más duras de la naturaleza, en aliento y movimiento petrificado. El jade olmeca está tallado y pulido de manera magistral. Como en el caso del vientre de mujer de Alberto Bañuelos, esta transfiguración se construye mediante una relación material y artística con el mineral mismo

Las piedras verdes se consideraron preciosas por sus características físicas: su gran dureza y resistencia mecánica sugerían la posibilidad de perdurar en el tiempo

y resistir los embates de la vida; su capacidad de lustre, que posibilita obtener reflejos centellantes, hace que las formas talladas parezcan tener luz propia. Por último, la gama de tonos verdes azulados, con vetas oscuras y claras, hizo posible relacionar el jade con los ciclos agrícolas, principalmente el del maíz, y con las corrientes de agua cristalina. En su ciclo, los granos de maíz, que se equiparan a los huesos de los antepasados, vuelven a la vida desde el interior de la tierra, el lugar de la muerte, y la vencen animados por este tono luminoso y tierno de verde. Igualmente, si vemos correr el agua, su brillo, su color, sus vetas cambiantes por el movimiento, podrían ser representados perfectamente por la coloración azul verde, con diversas vetas oscuras o claras, de las piedras verdes bien talladas. Los olmecas tallaron y pulieron jades en forma de celtas, instrumentos de trabajo con los que cortan la maleza selvática para preparar sus campos. En estas celtas parece haberse petrificado el agua pura y cristalina de un estanque. El color, el material y muy probablemente el lugar del que se obtiene, la ribera del río Motagua en Guatemala, contribuyeron a que el jade diera forma a un

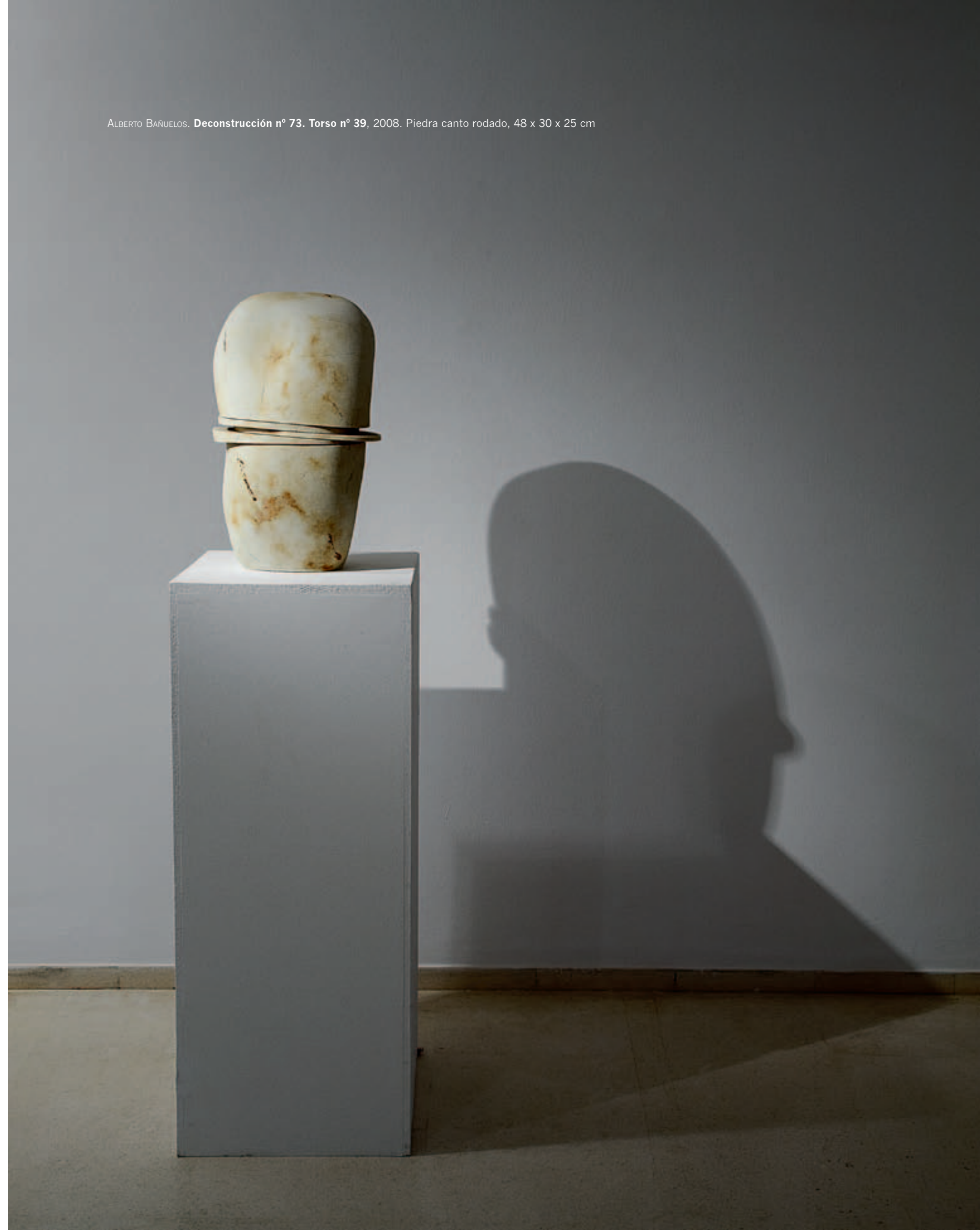
ALBERTO BAÑUELOS. **Torso n° 34**, 2001. Granito de Zimbabwe, 15 x 73 x 37 cm





Pendiente antropomorfo
Cultura Olmeca. Costa del Golfo de México
Piedra verde, 7.3 x 4.1 x 4.4 cm
Sala Costa del Golfo
Museo Nacional de Antropología

ALBERTO BAÑUELOS. **Deconstrucción n° 73. Torso n° 39**, 2008. Piedra canto rodado, 48 x 30 x 25 cm



ALBERTO BAÑUELOS. **Sin título n° 37**, 1998. Mármol yugoslavo, 93 x 93 x 15 cm

ALBERTO BAÑUELOS. **Torso n° 31**, 1997. Mármol de Carrara, 20 x 80 x 70 cm



concepto fundamental de la vida del pasado americano, desde el remoto pueblo olmeca, que vivió desde los años 1500-400 antes de nuestra era hasta las postrimerías del imperio azteca en el siglo XVI. La piedra verde sirvió para la talla de variadísimas formas y conceptos que al ser representados en jade se transforman en joyas, en objetos valiosos y bellos, que brillan con luz propia y emanan frescor. Alberto Bañuelos es también un escultor que talla joyas: el torso humano en negro brillante y otro en mármol de Carrara, así como los delgados monolitos en granito de Zimbabwe, que parecen contener el agua del deshielo que se desliza por las paredes de una montaña, transforman a la piedra en sustancias delicadas: la piel, el músculo, la estructura del cuerpo, el agua.

Otro ejemplo magnífico es el de la humanización de instrumentos como el yugo del juego de pelota en piedra verde perteneciente a las culturas del clásico (500-700 de nuestra era) en Veracruz. Este yugo es la representación de un instrumento usado en el juego de pelota, que originalmente se fabricaba en cuero. Los yugos tenían la función de proteger las caderas de los jugadores al

golpear la dura pelota de hule. En algunas versiones del juego, los contrincantes utilizan solamente el movimiento de su cadera para lanzar la pelota y hacerla cruzar por un marcador que se encuentra en lo alto de las paredes laterales de la cancha; es decir, el yugo es un elemento fundamental para los jugadores e influye en la posibilidad de ganar. En esta representación, el yugo se transforma en un objeto sagrado, la piedra verde lo simboliza así. A la vez, la forma misma está compuesta por un personaje agazapado en forma en "u". La talla en tres dimensiones permite a varias realidades unirse en un todo coherente. El yugo es a la vez piedra y cuero imaginado; es el recuerdo de un instrumento al mismo tiempo que un ser mágico que juega a la pelota y que posee un rostro, manos y piernas. Esta capacidad del arte escultórico para crear realidades y materializar conceptos y darles una especie de carne con vida propia la muestran también los torsos en mármol negro de Bañuelos. Son piedras lisas y pulimentadas, de contornos redondos y finos que por unos segundos nos parecen trozos de cuerpos humanos. La transfiguración del recuerdo en escultura define a

ALBERTO BAÑUELOS. **Torso n° 27**, 1996. Mármol yugoslavo, 16 x 58 x 64 cm





Yugo. Cultura Totonaca. Costa del Golfo de México. Piedra verde, 11.5 x 33.7 x 40 x 8.7 cm. Museo Nacional de Antropología
Cabeza colosal 4. Procedente de San Lorenzo. Cultura Olmeca. Preclásico 1800–400 A.C. Basalto. Museo Nacional de Antropología
ALBERTO BAÑUELOS **Opus 550. Torso n° 38 (Deconstrucción n° 36),** 2007. Canto rodado, 68 x 50 x 36 cm



Hacha de piedra verde. Museo Nacional de Antropología



ALBERTO BAÑUELOS. **Serie Silente,** 2004. Granito de Cadalso de los Vidrios, 80 x 205 x 100 cm



ambas piezas a pesar de su distancia en tiempo, geografía y cultura. El yugo es el instrumento que lanza y golpea la pelota; su presencia recuerda la exactitud y la dureza de la partida y la sacralidad misma del juego; los torsos negros de Bañuelos parecen, como el vientre de mujer en mármol blanco, el recuerdo de la caricia que trastoca la forma y la recrea.

La vida lenta, consolidada, estable y brillante de las piedras es el tema principal de esta exposición. Los minerales, compuestos por un sinnúmero de pequeños cristales ordenados formando imponentes estructuras sólidas, parecen comunicar silenciosamente que incluso en nuestra esencia material, tan frágil, hay un ingrediente de eternidad. Pero para los antiguos artistas de México la piedra, como mineral, provenía del ámbito oscuro y eterno

de la muerte, en el interior de la tierra. Como escultura, la muerte en Mesoamérica se muestra tal cual, sin sublimar su acción destructora de la carne, sin imaginarla más allá de la pura y llana concreción de los huesos descarnados. La paradoja es, sin embargo, que siendo la muerte el fin de la vida, es también su origen. En su lugar, dentro de la tierra, de donde provienen los minerales, transcurre el tiempo alterno de los antepasados y los dioses; allí todo sigue siendo posible. Es en este mundo oscuro, donde el caos se ordena y se genera la vida, donde surge la acción creativa, la escultura que interrumpe el silencio mineral de las piedras. Las huellas de este proceso quedan entre nosotros, borran el tiempo y permiten este encuentro entre los artistas mesoamericanos y el escultor Alberto Bañuelos.

Ofrenda nº 4. Procedente La Venta, Tabasco. Cultura Olmeca. Temporalidad Preclásica 1800-400 A.C. Jadeíta



Maquetas en escayola y madera de Alberto Bañuelos





ALBERTO BAÑUELOS. Cabeza (Deconstrucción nº 320), 2012. Canto rodado

Rafael Sierra

LA ETERNA LITURGIA DE LAS PIEDRAS

Aunque la 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 crómlech 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 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.

Perspectiva de la instalación **Homenaje a Robert Smithson** en el IVAM, 2009



Más aún, la *Silla del Diablo* es uno de los pocos megalitos que se conservan en Avebury porque en el siglo XVII este crómlech 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 ídólatras, 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 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 a.C. 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 97 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 frente 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 en 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 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

Zimbabwe, 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-

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



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.

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 herida* (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



ALBERTO BAÑUELOS. *Deconstrucción nº 138. Sin título*, 2009. Piedra canto rodado, 24 x 42 x 38 cm

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 crómlech, 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

desmantelarla 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 aguijoneaban 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 pos 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 inmaculada 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 *Especios* (1996-97) y algunas *Estelas*. En efecto, su



ALBERTO BAÑUELOS. **Torso de mujer (Deconstrucción nº 134)**, 2009. Canto rodado, 25 x 42 x 31 cm. IVAM Institut Valencià d'Art Modern, Generalitat
ALBERTO BAÑUELOS. **Balón IV (Deconstrucción nº 64)**, 2008. Canto rodado, 21 x 25 x 33 cm

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 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 crómlech. 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.

ALBERTO BAÑUELOS. Serie Abrir y Cerrar. Llaves en granito de Zimbabwe



Barbara Rose

LA ESCULTURA COMO LENGUAJE UNIVERSAL

La simplicidad es la complejidad resuelta
CONSTANTINE BRANCUSI

El terreno que rodea el estudio del escultor Alberto Bañuelos es tan grande como un campo de fútbol. Está cubierto por montones de piedras de todas las formas, tamaños y colores, naturaleza que aguarda ser transformada en arte. Como un yacimiento arqueológico, que es a lo que se parece, habla de lechos erosionados de ríos, de un pasado remoto en el que estos fragmentos se desprendieron de formaciones geológicas más extensas por toda la Tierra. Mi observación sobre la semejanza entre este campo pedregoso y una ruina antigua parece complacer al escultor, que hace de guía en mi visita. Al examinar las infinitas diferencias de tamaño entre estas piedras –algunas son enormes– imaginamos en qué podrían convertirse en las manos de este artista, que siente veneración por su historia, su individualidad y sus propiedades específicas.

Estas piedras, la materia prima de la que el artista arrancará elegantes formas y superficies, nos recuerdan que, en la antigüedad, la piedra era el material de los escultores, que lo utilizaban para tallar imágenes religiosas, frisos

narrativos y sepulcros, para mayor gloria de gobernantes o dioses o como última morada de una persona rica o reverenciada. Se elegía la piedra porque es, por encima de todo, el material de la permanencia, que sobrevivirá al paso del tiempo. Bañuelos, que es un apasionado estudioso del arte de tiempos pasados, no elude sino que estimula esta asociación de la piedra con la eternidad y la antigüedad. Cuando hace buen tiempo, Bañuelos trabaja al aire libre, pero tiene también un estudio cerrado donde ejecuta piezas más pequeñas y pule los acabados hasta que alcanzan la tersa perfección que caracteriza su obra. En un estante de su estudio hay una calavera humana que parece supervisar la producción. “Siempre que me parece que necesito inspiración”, explica Bañuelos, “miro a mi amiga la calavera y la encuentro”. Su constante encararse con la muerte no es morboso en modo alguno; antes bien se diría que es una manera de entrar en contacto con las más profundas experiencias de la mortalidad humana para cantar sus alabanzas en la inmortalidad de la piedra.

Como artista, Bañuelos es un autodidacta, lo cual nos llevaría a pensar que su obra pudiera ser ingenua o no estar moldeada por la historia. Sin embargo, cuando nos damos cuenta de que un artista como Jasper Johns, cuya producción está repleta de referencias literarias y filosóficas, es asimismo un autodidacta, este dato biográfico no resulta relevante. Al igual que Johns, Bañuelos es un intelectual y un constante lector de filosofía, poesía y literatura. Es también un adicto al trabajo; nunca deja de leer o de trabajar. Ha reemplazado las experiencias y reglas de segunda mano de las escuelas de arte por viajes y visitas a emplazamientos históricos y museos de todo el mundo. Si su obra hace pensar en fragmentos arqueológicos es por haber visitado tantas ruinas y templos antiguos.

Bañuelos habla de prisa y de vez en cuando se deja arrastrar por su entusiasmo por textos u obras que le han inspirado. No es de extrañar que su poeta favorito sea el trascendentalista místico portugués Fernando Pessoa, en cuya poesía, soñadoramente evocadora, las palabras familiares proyectan significados múltiples y tratan cuestiones existenciales de la vida, la muerte y las fluctuantes percepciones humanas del mundo visible, así como la capacidad del arte para comunicar la emoción subjetiva. Cuando se le plantea la habitual pregunta periodística de quién le hubiera gustado ser, Bañuelos contesta sin vacilar: Noguchi, porque era ayudante de Brancusi. Tal vez se siente emparentado con las serenas obras de inspiración zen del gran escultor japonés-americano, que aprendió su oficio en París en su juventud, por la sensación de paz y meditación que emanan o quizá por su capacidad para fusionar las tradiciones oriental y occidental de la talla de la piedra. En muchos aspectos, Brancusi, que refinó la piedra hasta la perfección, es maestro de Bañuelos tanto como de Noguchi.

Brancusi trató de crear esculturas que comunicaran la esencia de sus temas, ya fuesen animales, personas u objetos, centrándose en formas muy simplificadas y libres de ornamentación. Muchos consideraron abstracto

su arte, pero Brancusi insistía en la naturaleza figurativa de sus obras, asegurando que descubrían una realidad fundamental, a menudo oculta. La producción de Brancusi se nutrió en buena medida de mitos, folclore y culturas “primitivas”. Estas antiguas y tradicionales fuentes de inspiración contrastan con la estilización de sus formas aerodinámicas, elegante en su distintiva síntesis de modernidad e intemporalidad, que podemos identificar también como el objetivo de Bañuelos.

Su obra en basalto *Del espacio nº 6* es más o menos del mismo tamaño que *El beso* de Brancusi, que con toda seguridad Bañuelos había visto en el Guggenheim de Bilbao. Es evidente la deuda con las abarcadoras formas de Brancusi, por más que las perforaciones triangulares sean una interpretación enteramente original del tema en un lenguaje más abstracto. Con obras como ésta inició Bañuelos su investigación de la perforación del bloque sólido de piedra para que la luz pudiera filtrarse por las aberturas, activando la obra de una manera nueva que aumentaba su vitalidad. Como las aberturas no eran grandes, muchas veces la luz que entraba no daba la impresión de ser un rayo intenso sino una mirilla por la que atisbar la oscuridad. En la serie de relieves en *collage* comenzada en 2012, Bañuelos desarrolla este tema de una penetración en la superficie que revela “materia oscura”, como dirían los astrónomos en referencia a las propiedades del universo descubiertas en época reciente.

Brancusi es, por supuesto, el escultor moderno por antonomasia, más moderno aún por su rememoración de fuentes antiguas como los ídolos cicládicos. La pureza y elegancia de las ininterrumpidas superficies de sus formas “minimalistas”, una reacción contra los excesos barrocos y el vulgar y exagerado patetismo emocional de Rodin. Los materiales utilizados por Brancusi –principalmente mármol, piedra, bronce y madera– determinaron las formas que produjo. Prestaba mucha atención a sus materiales, puliendo meticulosamente las obras durante días para conseguir un brillo que sugiriera una infinita

continuidad en el espacio circundante, “como si salieran de la masa para acceder a una existencia perfecta y completa”. Brancusi esculpió *El beso* directamente de un solo bloque de piedra. Sus formas simples y geométricas marcaron un cambio importante en el estilo del escultor. Se le reconocía ya como uno de los mejores escultores de su tiempo, pero esta obra señala un alejamiento de una aproximación más tradicional y formal. El método de cincelar directamente en la piedra le permitió simplificar su técnica. Explicó que “la simplicidad no es un fin en arte, pero se llega a ella, a pesar de uno mismo, al acercarse al verdadero significado de las cosas”. Esto era un mensaje que tenía mucho sentido para Bañuelos. Brancusi dio a su obra un título que era una referencia consciente a la famosa pareja de *El beso* de Rodin. Pero mientras que la escultura de Rodin, abiertamente erótica, era figurativa, la de Brancusi logra su intensidad mediante la reducción.

A pesar de la notable influencia de Brancusi con su estilo pulido, reduccionista y elegante, cuando se le pregunta cuál es el artista al que más admira, Bañuelos responde que a Oteiza, el gran maestro vasco. Esto resulta sorprendente, ya que Oteiza, aunque ha trabajado en piedra, es más conocido por sus esculturas de metal soldado. Está claro que Bañuelos aprecia la manera en que Oteiza percibe un equilibrio perfecto, su juego de sólidos y vacíos, de interior y exterior, y quizá toda su dimensión metafísica. En 1955, Oteiza empezó a explorar el tratamiento de la luz, creando huecos, orificios y perforaciones –denominados “condensadores de luz” por el artista– primero en relieves y luego en formas de bulto redondo. Estos orificios permitían que la luz llegara al interior de la escultura, un efecto que ha captado de modo creciente la atención de Bañuelos mientras perfeccionaba su técnica y ampliaba su vocabulario de formas.

A pesar de sus conocimientos y de su erudición, Bañuelos es un hombre sencillo y no hace alarde de su saber y su cultura sino que tiene tendencia a ocultarlos; en realidad hacen falta muchas horas de conversación y observación

para entender las estratificadas y complejas fuentes de su pensamiento y el proceso de reducción a lo esencial de sus formas. Su meta es crear unas compactas formas monolíticas que sean polivalentes, que hagan pensar en partes del cuerpo o en cabezas con casco y con los rasgos borrados, en fragmentos arquitectónicos u objetos prehistóricos como las antiguas piezas circulares de jade que los chinos veneran como un talismán por sus misteriosas propiedades espirituales.

Bañuelos recoge un trozo liso de granito y acaricia su superficie. Es evidente que está enamorado de sus piedras, de su impenetrable densidad, de sus específicas cualidades en cuanto a forma, superficie y color, que va desde un austero blanco angelical de alabastro o mármol, pasando por los variados grises del granito, hasta el negro intenso del basalto. En cada uno ve una individualidad que desea realzar en vez de negarla, acentuando su carácter en vez de modificarlo en modo alguno. Por ejemplo, es frecuente que quiera conservar los bordes irregulares, ásperos y rugosos de unas piedras que son fragmentos rotos, similares a los trozos desprendidos de los témpanos de hielo en el Ártico. Las referencias a la naturaleza o al cuerpo humano están presentes siempre de una u otra forma en las esculturas de Bañuelos, las cuales, aun siendo abstractas, nos remiten constantemente a la figura humana o a los procesos naturales que configuraron esas piedras en el transcurso de millones de años.

Aunque Bañuelos empezó pintando, fue esculpiendo como se encontró a sí mismo como artista. Cuando se pinta, dice, uno puede rectificar y enmendar un fallo, pero con la escultura no se puede cometer ningún error: un error significa que la obra se estropea y hay que desecharla. Es bien visible que le encanta el trabajo físico e incluso la violencia que se requiere a veces para atacar un gran bloque de piedra. Ha trabajado con toda clase de piedras, desde mármol italiano de Carrara hasta granito español, basalto y alabastro, desde cristalinas piedras de Zimbabwe hasta unas enormes piedras planas de China,



que le trajo un amigo al que compra especímenes exóticos importados. Quizá por haber nacido en Burgos se podría establecer una analogía entre la dureza de las piedras que prefiere y el fuerte carácter castellano. Los materiales más duros y densos lo atraen porque trabajar con ellos exige el mayor esfuerzo y energía –una lucha entre el artista y su material– que se experimenta en la obra acabada.

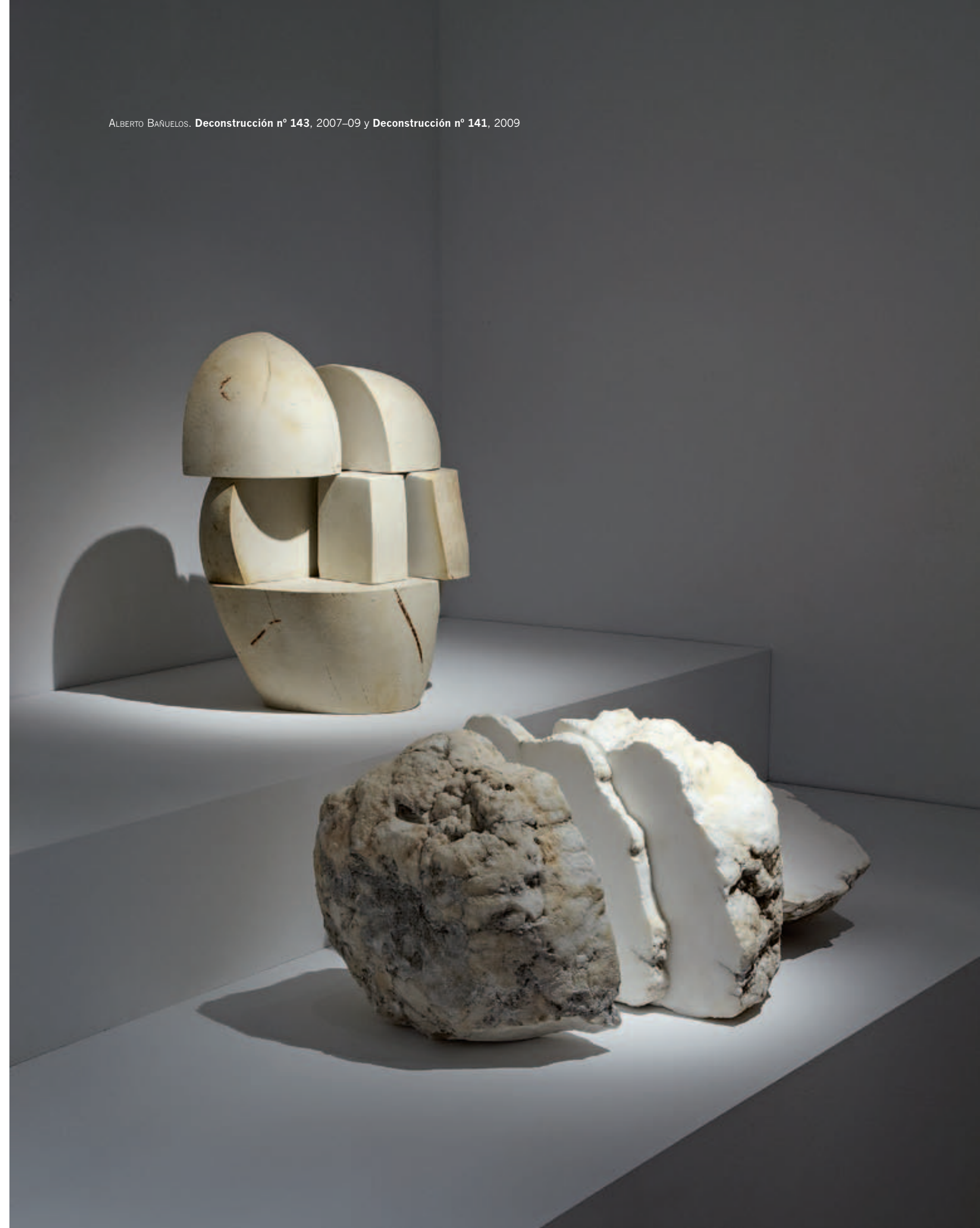
Por supuesto, Bañuelos, como cualquier escultor moderno serio, conoció la producción de Henry Moore, pero lo que le interesó no fue la iconografía figurativa de Moore sino su manera de retorcer las formas en el espacio, un movimiento que Bañuelos trasladó a abstracción pura en obras tempranas en mármol. Comparemos, por ejemplo, la austera cruz geométrica que Bañuelos talló a modo de conmovedora lápida funeraria para su padre, una cruz que es la ausencia negativa de la piedra, con las literales crucifixiones sentimentales de Henry Moore. Bañuelos nunca ilustra emociones ni relaciones, antes bien lidia con metáforas y alusiones existenciales por medio de sutiles variantes de torsos y cabezas, partes del cuerpo, el dolor y el sufrimiento. Henry Moore se convirtió en el paladín del método “directo” de talla propugnado por Brancusi, pero produjo relativamente pocas obras en piedra; en lugar de ello contrató numerosos ayudantes para la producción en masa de múltiples bronce a gran escala que eran cada vez más figurativos y enormemente populares entre el público general, lo que contradecía su anterior compromiso con la pieza única y hecha a mano. Como Moore, Bañuelos trabaja a partir de maquetas, pero realiza él solo la dura labor física de traducirlas a formas monumentales, cada una de las cuales es única. Está orgulloso de usar los mismos instrumentos que los antiguos egipcios, el martillo y el cincel, con los que saca una forma que tiene sentido y cuya existencia percibe dentro de la piedra. No hay duda de que le encanta esta relación con una manera de trabajar que tiene milenios de antigüedad.

En el siglo XIX se desarrollaron métodos mecánicos para hacer un escultura pública a gran escala, lo que permitió

ampliar pequeñas maquetas para pasarlas a proporciones monumentales utilizando nuevas tecnologías. En realidad, la revolución de Rodin consistió en manejar directamente el mármol tallado, como había hecho Miguel Ángel, en vez de depender de la reproducción mecánica de pequeñas maquetas. Hoy en día existen maneras todavía más sofisticadas de usar ordenadores para ampliar diseños producidos en el espacio virtual, que distancia la mano del artista. Como reacción contra lo reproducido mecánicamente, Bañuelos usa conscientemente las mismas herramientas que los antiguos egipcios y los olmecas, un vínculo con los orígenes de la escultura en piedra y una declaración de que la tecnología no actúa como mediador entre su propio esfuerzo físico y la obra que produce.

Si el temperamento de Bañuelos es sanguíneo y nervioso, las formas serenas, estables y eternas que crea sirven como antídoto a esta dolorosa intensidad. Sin embargo, darles vida supone un duro trabajo físico que agota el cuerpo y vacía la mente, devolviendo así al escultor un equilibrio personal que haga posible la experiencia de la vida cotidiana. Pero esas obras no son estáticas ni hieráticas, perfectas ni repetibles ni seriales ni obvias. Cada obra es una presencia individual pese a su relación con otras formas que son parte del vocabulario en continua expansión del escultor.

Bañuelos habla de la inspiración del escritor francés Jacques Derrida, que inventó el método filosófico de la “deconstrucción”. En su serie de *Deconstrucciones*, Bañuelos corta la pulida piedra ovoide en diferentes elementos, que empuja y hace salir de su centro para que puedan cortar el espacio en distintas direcciones. Así es como funcionan a nivel formal. A nivel metafórico, sin embargo, las *Deconstrucciones* pueden resultar muy perturbadoras, al evocar el dolor de unos miembros desarticulados y de amputaciones. Es posible que esta interpretación subliminal no esté en la intención del artista, pero de todos modos está allí y enriquece la lectura puramente formal.



Da la sensación de que Bañuelos ha escogido la piedra, el material más difícil y obstinado, porque era lo único que podía absorber su tremenda energía física y su fuerza natural. Nos imaginamos que, si no fuese un tallista de piedra, podría ser perfectamente un atleta olímpico. El proceso de extraer de un bloque inerte de piedra una forma que tenga sentido nos recuerda el trabajo agotador de los humildes canteros a los que Courbet rinde homenaje en su célebre cuadro. Bañuelos explica su preferencia por la piedra como un deseo de comunicar su percepción de la eternidad, de la que la piedra forma parte. Esta búsqueda de esencias eternas, de símbolos universales, expresada por primera vez en la talla prehistórica y en los yacimientos arqueológicos, relaciona a Bañuelos con la indagación de los escultores en piedra latinoamericanos Torres-García y su discípulo uruguayo Gonzalo Fonseca. No obstante, para ellos la metáfora era la arquitectura, mientras que el principal interés de Bañuelos es el cuerpo humano y la mente oculta dentro de sus cabezas a modo de yelmos.

En su juventud, seducido por la piedra como material y por su glorioso papel en la historia de la escultura, Bañuelos se trasladó con Esther, su esposa, a Carrara, donde había trabajado Miguel Ángel. Allí aprendió de primera mano el arte de tallar la piedra. Abandonó sus estudios universitarios de sociología y se entregó por entero a la escultura, la pasión que dominaría su vida. La idea de que lo único que hay que hacer es descubrir y extraer la forma se remonta a la concepción platónica que tenía Miguel Ángel de la escultura. Bañuelos es consciente de su proximidad a las ideas de Miguel Ángel, pero no hay ninguna semejanza entre la vuelta a esta concepción y la función religiosa originaria del arte; aquí el arte no es un elemento del ritual eclesiástico. A los vacíos se les da la misma importancia que a los volúmenes tridimensionales y se visualiza la forma que hay que descubrir dentro de la materia prima de la naturaleza.

También sobre Oteiza ejerció una clara influencia la estética idealista y platónica de Miguel Ángel. Las

radicales “desocupaciones” del espacio de Oteiza eran para él algo parecido a una resacralización o ritualización del arte que llevaría de nuevo a éste a su espiritualidad arcaica. Refiriéndose al artista prehistórico andino, observa Oteiza: “Es el primer escultor de la primera piedra, el escultor de los primeros signos, el primer ingeniero del alma agustiniana”. Oteiza habla de la “necesidad de recrear en nosotros mismos una similar resolución espiritual [...] con igual fe y paralela ambición”. Dice que esta urgente necesidad de ejemplos de autorrenovación tiene su origen en la dimensión heroica de los escultores precolombinos, pues al final “lo que realmente transforma al artista, mientras evoluciona y transforma su lenguaje, es él mismo”. De este modo integra la individualidad del modernismo dentro del sistema de un arcaico lenguaje universal de formas que inspira también a Bañuelos.

En su reinterpretación de la estatuaria precolombina como “objeto metafísico”, Oteiza escribió que el artista ocupa el espacio y pone cosas en él. Pero al final afirma que lo que hace el artista es desocupar el espacio, sacar cosas de él. Como a Oteiza, a Bañuelos le interesa el contenido metafísico del arte. El pintor italiano Giorgio de Chirico definió lo metafísico como una experiencia que evoca una época en la que el hombre todavía no formaba parte de la historia, el enigma y el misterio de un lenguaje que era, por encima de todo, silencioso. Y es precisamente este lenguaje del silencio el que Bañuelos quiere que hablen sus esculturas.

George Kubler, el gran arqueólogo norteamericano, confirmó el contenido estético del arte precolombino en *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Kubler puso en tela de juicio la idea de estilo situando la historia de los objetos y de las imágenes en un continuum más amplio y habló de las familias mentales. Comparó las invenciones de la ciencia con las invenciones del arte y concluyó que aquéllas crean soluciones para resolver problemas físicos, mientras que éstas aspiran a encontrar soluciones espirituales. Veía

artistas entre los cuales se establecía una relación no sincrónica sino diacrónica porque, en diferentes épocas de la historia, buscaban el mismo contenido universal con formas similares. En este sentido, Alberto Bañuelos pertenece claramente a la familia de los artistas creadores de los ídolos cicládicos que inspiraron a Brancusi y de los monumentos precolombinos que inspiraron a Oteiza. Al igual que otros miembros de la “familia mental” a la que pertenece, Bañuelos busca esencias, formas primordiales que remitan a la historia del principio del tiempo.


Ciertas formas elementales parecen pertenecer a toda la conciencia humana, desde la prehistoria hasta el presente. El director de cine Stanley Kubrick rindió homenaje a esta búsqueda de los orígenes y las formas universales en su inolvidable *2001: una odisea del espacio*, que inicia con un gorila lanzando una herramienta al cielo y acaba con la imagen de un gigantesco monolito minimalista.

Kubrick subraya las propiedades metafísicas del monolito, que aparece como una especie de puerta a otro nivel de conciencia.

Las piedras amontonadas en el extenso terreno junto al estudio de Bañuelos aguardan a ser talladas, a que se les dé forma y a ocupar su sitio como parte de este continuum de formas universales que reaparecen a lo largo de la historia. Diríamos que constituyen un acopio infinito, tan abundante que cuesta imaginar que la vida de un solo artista que trabaja en solitario pueda bastar para arrancarlas de su estado natural y redefinirlas como arte. Nos traen a la memoria los millares de páginas manuscritas que Pessoa dejó en estado fragmentario y sin terminar, y que han quedado como testimonio de su prolijidad y de la ferocidad de los demonios que lo empujaron a crear sin pausa ni sosiego.

ALBERTO BAÑUELOS. *Deconstrucción n° 265*, 2004–11. Canto rodado, 28 x 50 x 33 cm





Cantera de donde se nutre Alberto Bañuelos de material para sus obras

Francisco J. R. Chaparro

PIEDRA SOBRE PIEDRA

I

Piedra de Calatorao, sílice, mármol de Carrara, mármol yugoslavo, granito de Zimbabwe, 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 que 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

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

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 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 coetilla *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?

II

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 ésa esencialmente indescribable 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

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.

3. Utilizamos la edición de Heidegger, Martin: *Caminos del bosque* (trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte). Alianza, Madrid 2005.

4. *Ibidem*, p. 35.

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 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: cada detalle en la obra es relevante, destacable e insustituible. De modificarse un mínimo fragmento, sería otra la 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 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 irreplicable, 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 de 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 esperaríamos

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 que se 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. Citado en Read, H.: *La escultura moderna*. Destino, Barcelona 1994.

Maquetas de Alberto Bañuelos expuestas en el IVAM en 2009



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 desbarbolarán 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 irrebalsable 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 intuido, 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, sí 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 movedizo 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

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

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

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 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. ¿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 ése, pero no nos cuesta imaginarnos un correlato. “¡No toquéis mis piedras!”.¹¹

10. Citado en Lorblanchet, M.: “The Origin of Art”, en *Diogenes (International Council for Philosophy and Humanistic Studies)*, vol. 54, nº 2, 2007, 98-109. p. 106.

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.



Maquetas en escayola del artista apiñadas en su estudio de Madrid

Carlos Marzal

SALMODIA ANTE LAS ESCULTURAS DE BAÑUELOS

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 liviandad, 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 extravió, nada que se desorienta, 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 hablasen.

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 tejado, para comprobar que en la tierra todo tejado 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 piritita, 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 custodiarnos.

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



Arturo Arnalte

DESAFÍO AL TIEMPO

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 lijas 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 los 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 mías 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 señal 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, 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 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 mayoría 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 la 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, 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 sólo 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 Zimbabwe, 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 lenguajes. 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 de 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 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.



CATÁLOGO
obras de Alberto Bañuelos

Del Espacio A-Nº 7, 2002
Alabastro, 34 x 55 x 14 cm



Del Espacio A-Nº 11, 2003
Alabastro, 50 x 47 x 14 cm



Del Espacio A-Nº 12, 2003
Alabastro, 53 x 86 x 14 cm



Del Espacio A-Nº 17, 2003
Alabastro, 41 x 60 x 14 cm



Serie Silente, 2004
Granito, 80 x 205 x 100 cm



Serie Silente, 2004
Granito, 75 x 120 x 120 cm



Serie Silente, 2004
Granito, 70 x 180 x 35 cm



Serie Silente, 2004
Granito, 90 x 90 x 90 cm



Serie Silente, 2004
Basalto, 52 x 92 x 25 cm



Serie Silente, 2005
Alabastro, 52 x 48 x 9.5 cm



Serie Silente, 2006
Alabastro, 47 x 64 x 13 cm





Serie Silente, 2004
Alabastro, 46.5 x 50 x 13 cm

Serie Silente, 2004
Alabastro, 47 x 53 x 13 cm



Serie Silente, 2004
Alabastro, 56.5 x 43 x 13 cm

Serie Silente, 2004
Alabastro, 46 x 70 x 13 cm





Cabeza-Yelmo, 2006
Canto rodado, 24 x 45 x 38 cm

Cabeza-Yelmo, 2006
Canto rodado, 23 x 46 x 43 cm



Deconstruccion nº 35 (Ventana), 2007
Canto rodado, 40 x 45 x 33 cm



Deconstruccion nº 39, 2007
Canto rodado, 27 x 37 x 33 cm





Deconstruccion nº 38, 2007
Canto rodado, 27 x 47 x 41 cm

Deconstruccion nº 53, 2007
Canto rodado, 30 x 47 x 35 cm



Deconstruccion nº 40, 2004-07
Canto rodado, 25 x 28 x 21 cm

Deconstruccion nº 56 (Torso nº 38), 2007
Canto rodado, 68 x 50 x 36 cm





Deconstrucción nº 74 (Discóbolo III), 2008
Canto rodado, 15 x 27 x 34 cm

Deconstrucción nº 114 (Corazón), 2008
Canto rodado, 12.5 x 23 x 26 cm

Deconstrucción nº 61, 2008
Canto rodado, 11 x 26 x 21 cm



Deconstrucción nº 129 (H.R. Smithson I), 2009
Canto rodado, 33 x 44 x 50 cm



Deconstruccion nº 138 (Edificio), 2009
Canto rodado, 24 x 42 x 38 cm

Deconstruccion nº 200, 2010
Canto rodado, 15 x 33 x 31 cm

Deconstruccion nº 143, 2007-09
Canto rodado, 40 x 50 x 35 cm





Deconstruccion nº 205 (Flor Nº 3), 2010
Canto rodado negro, 22 x 40 x 43 cm



Deconstruccion nº 239, 2010
Canto rodado, 24 x 48 x 48 cm

Deconstruccion nº 215 (S. Maderno V), 2010
Canto rodado, 24 x 43 x 31 cm

Deconstruccion nº 217 (S. Maderno VI), 2010
Canto rodado, 27 x 40 x 41 cm





Deconstrucción n° 219, 2010
Canto rodado blanco, 27 x 35 x 38 cm

Deconstrucción n° 226, 2010
Canto rodado, 22 x 42 x 40 cm



Deconstrucción n° 228 (H.R. Smithson IV), 2010
Canto rodado, 22 x 52 x 28 cm



Deconstrucción n° 238, 2010
Canto rodado, 26 x 40 x 36 cm

Deconstruccion nº 227 (Cabeza), 2010
Canto rodado, 44 x 34 x 28 cm

Deconstruccion nº 232 (Cabeza), 2010
Canto rodado, 50 x 37 x 31 cm

Deconstruccion nº 230 (Cabeza), 2010
Canto rodado, 54 x 39 x 43 cm





Deconstruccion nº 233 (Cabeza), 2010
Canto rodado, 50 x 40 x 33 cm



Deconstruccion nº 236 (Luz interior), 2005-10
Canto rodado, 42 x 32 x 23 cm





Deconstrucción n° 240, 2010
Canto rodado, 22 x 40 x 43 cm

Deconstrucción n° 241, 2010
Canto rodado, 30 x 50 x 45 cm



Deconstrucción n° 242, 2010
Canto rodado, 25 x 37 x 42 cm



Deconstrucción n° 244 (S. Maderno X), 2010
Canto rodado, 31 x 51 x 41 cm





Deconstruccion nº 266 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 22 x 44 x 30 cm

Deconstruccion nº 267 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 27 x 62 x 26 cm



Deconstruccion nº 269 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 25 x 59 x 41 cm

Deconstruccion nº 270 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 29 x 50 x 40 cm





Deconstrucción nº 271 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 32 x 51 x 30 cm

Deconstrucción nº 280 (Cabeza-Yelmo), 2008-11
Canto rodado base hierro, 41 x 35 x 28 cm



Deconstrucción nº 287 (Torso nº 43), 2010-11
Canto rodado, 80 x 28 x 38 cm



Deconstruccion nº 298 (Corazón II), 2011
Canto rodado (pared), 70 x 25 x 21.5 cm

Deconstruccion nº 279, 2010-11
Canto rodado, 19 x 46 x 22 cm

Deconstruccion nº 297 (La gota), 2011
Canto rodado (pared), 82 x 22 x 26 cm

Deconstruccion nº 298 (La gota II), 2011
Canto rodado (pared), 73 x 30 x 20 cm



Deconstruccion nº 289 (Cabeza), 2010-11
Canto rodado, 60 x 30 x 43 cm



Deconstruccion nº 290 (Cabeza), 2011
Canto rodado base hierro, 50 x 38 x 36 cm



Deconstruccion nº 292 (Oidos sordos), 2011
Canto rodado, 50 x 41 x 31 cm



Deconstruccion nº 296 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 58 x 20 x 32 cm





Deconstruccion nº 295 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 40 x 30 x 42 cm

Deconstruccion nº 301 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 43 x 32 x 24 cm



Deconstruccion nº 300 (Cabeza), 2011
Canto rodado granito, 120 x 110 x 100 cm





Deconstruccion nº 302 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 50 x 39 x 27 cm

Deconstruccion nº 303 (Cabeza), 2011
Canto rodado, 50 x 52 x 41 cm



Deconstruccion nº 308 (Vanitas III), 2011
Bolo de granito, 100 x 60 x 95 cm



Deconstruccion nº 304 (Guerrero caído), 2011
Bolo de granito, 45 x 108 x 68 cm



Deconstruccion nº 305 (Guerrero caído II), 2011
Bolo de granito, 58 x 120 x 110 cm



Deconstrucción nº 306 (Guerrero caído III), 2011
Bolo de granito, 60 x 132 x 100 cm



Deconstrucción nº 312, 2011
Canto rodado, 25.5 x 31 x 37 cm

Deconstrucción nº 313 (Corazón III), 2011
Canto rodado, 34 x 57 x 56 cm





Deconstrucción nº 309 (Torso hombre), 2011
Canto rodado, 50 x 40 x 30 cm

Deconstrucción nº 319 (Vanitas VII), 2012
Canto rodado, 22 x 30 x 37 cm



Deconstrucción nº 317 (Cabeza), 2012
Canto rodado, 35 x 29 x 33 cm

Deconstrucción nº 316 (Cabeza), 2012
Canto rodado, 36 x 20 x 33 cm



Deconstruccion nº 320 (Cabeza), 2012
Canto rodado, 43 x 19 x 23 cm



Deconstruccion nº 321 (Chac-Mool), 2012
Canto rodado, 35 x 60 x 30 cm





Deconstruccion nº 322 (Guerrero caido), 2012
Canto rodado, 31 x 58 x 40 cm



Deconstruccion nº 323, 2012
Canto rodado, 24 x 38 x 36 cm

Deconstruccion nº 324 (Luz interior), 2012
Canto rodado, 26 x 42 x 31 cm



Deconstruccion nº 325, 2012
Canto rodado, 50 x 35 x 25 cm



Deconstruccion nº 327 (Cabeza), 2012
Canto rodado, 16.5 x 21 x 12 cm



Deconstruccion nº 328 (Cabeza), 2012
Canto rodado, 21 x 19 x 12 cm





Deconstrucción nº 329 (Cabeza), 2012
Canto rodado, 19.5 x 13 x 16 cm

Deconstrucción nº 330 (Cabeza), 2012
Canto rodado, 19.5 x 13 x 17.5 cm



Deconstrucción nº 331 (Torso femenino), 2012
Canto rodado, 30 x 25 x 18 cm



Guerreros caídos X, 2012
Técnica mixta, 191 x 95 cm



Guerreros caídos XII, 2012
Técnica mixta, 95 x 191 cm



Vanitas I, 2011
Técnica mixta, 42 x 103 cm

Guerros caídos IV, 2012
Técnica mixta, 103 x 75 cm

Guerros caídos V, 2012
Técnica mixta, 103 x 75 cm

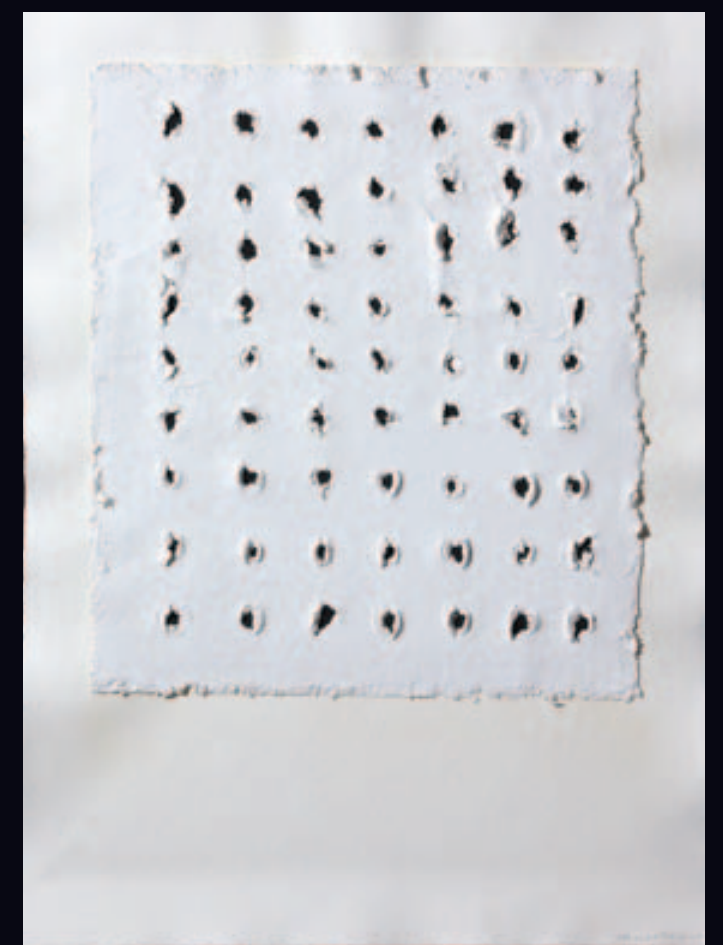


Guerreos caídos VI, 2012
Técnica mixta, 103 x 75 cm

Guerreros caídos VII, 2012
Técnica mixta, 103 x 75 cm

Vanitas II, 2012
Técnica mixta, 103 x 75 cm

Guerreros caídos VIII, 2012
Técnica mixta, 103 x 75 cm



Guerreros caídos IX, 2011
Técnica mixta, 103 x 75 cm



Guerreros caídos II, 2012
Técnica mixta, 75 x 103 cm





Emma Rodríguez

BIOGRAFÍA

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 conclusión 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, 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 1982, donde dispone del espacio suficiente al aire libre 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 destruyeron 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 asegura 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 particulares 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 significativos 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 ensimismado 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, prestando 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.

2010

Prosiguen los proyectos, los interrogantes, las búsquedas, las insatisfacciones que conducen al artista a seguir adelante y también las certezas. Bañuelos dona piezas al IVAM; expone sus trabajos en una muestra que tiene lugar en la ya desaparecida galería madrileña Salvador

Díaz y participa en una colectiva en el Ateneo que reúne a una decena de escultores, pero 2010 se caracteriza por ser un año muy internacional. Su obra llega a ciudades alemanas como Dusseldorf o Múnich; viaja por museos de Brasil como el Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura o el Oscar Niemeyer en la muestra itinerante *De Picasso a Gary Hill*, que se prolonga hasta 2011, y aterriza en la Expo de Shangai.

El artista, de carácter tímido e introvertido, inicia un proceso de apertura y empieza a descubrir su capacidad de comunicarse con los otros, con un público que dialoga con sus piedras, ansioso por encontrar en ellas un poco de luz, de permanencia, de estabilidad, en las arenas movedizas del presente. Los alumnos de Bellas Artes de San Fernando se acercan al proceso creativo, a las motivaciones del escultor, visitan su estudio y le escuchan repetir lo que decía Leonardo da Vinci: “El arte es una cosa mental”. Intenta Bañuelos transmitirles que el oficio es importante, pero que lo que de verdad distingue a un artista, y le hace dueño de un lenguaje propio, es lo que tiene que contar. Les induce, por tanto, a transmitir a la obra lo que leen, lo que viven, lo que ven, lo que sienten... El cada vez lo tiene más claro. Se nutre constantemente de libros, de películas, capaces de estimular su creatividad. “La imaginación”, sostiene, “es como un músculo más y hay que ejercitarlo permanentemente”.

2011

Se le encomienda la realización del stand del periódico *EL MUNDO* para Arco y lo resuelve desplegando nueve esculturas enormes en alabastro que van de los 100 a los 1.000 kilos de peso. Su obsesión por alcanzar las lindes de lo espiritual a través de sus impactantes piezas vuelve a ponerse de manifiesto, pero también se detecta un ansia cada vez mayor por la simplificación y el primitivismo. “Mi arte es cada vez más primitivo”, asegura. Participa en la III Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Fin del Mundo en Ushuaia (Argentina) y a raíz de

ahí sus esculturas visitan otros países como Uruguay, Paraguay y Brasil. Prosigue el proceso de apertura, simbolizado en esos continuos viajes al exterior, pero también en un cambio del estado de ánimo del artista, cada vez más consciente de que su trabajo en silencio y soledad se llena de matices y palabras cuando es recibido por los demás como un oasis de paz, de equilibrio, de serenidad. Bañuelos adquiere perspectiva y reflexiona sobre la importancia del arte como alimento espiritual. En una de sus exposiciones deja que el público toque un torso y observa el proceso, el don de la escultura, de la piedra, del mármol, para conectar. “Es algo vivo, tiene piel y también sonido. La piedra puede sonar cristalina o bronca y apagada según cual sea su estado, dependiendo de si está en perfectas condiciones o de si tiene vetas. Es increíble lo que la gente llega a sentir”, señala Bañuelos. Sentimientos, emociones, percepciones, son palabras que cada vez entran más en su discurso.

2012

Un acontecimiento importante marca el transcurrir de este año, la concesión del Premio de las Artes de Castilla y León. El jurado valora la puesta al día, la actualización que realiza el artista del eterno y ancestral lenguaje de las piedras y él recibe el premio como una alegría, un espaldarazo, la posibilidad de ser reconocido en la tierra de origen, en esa geografía y ese paisaje que tanto ha interiorizado y que están en el comienzo de todo su desarrollo posterior. “Pese a no vivir allí, desde la distancia, la relación de mi obra con las piedras de Castilla-León es muy profunda. La Cartuja, la Catedral de Burgos, la girola que está detrás del Altar Mayor, ese inmenso bordado de piedra realizado con un puntero y un martillo. ¿Cómo fueron capaces de hacer semejante cosa los canteros en la Edad Media?”, se apasiona y se emociona Alberto Bañuelos al hablar de la influencia de todos esos lugares por los que tanto ha paseado y que ya forman parte de su genética creativa.

A la importancia de la herencia hay que añadir los nuevos caminos que se van abriendo y que se ponen de manifiesto en la exposición del Museo Nacional de Antropología de México, DF. Todo un privilegio para un artista que sin buscarlo, de manera intuitiva, inconsciente, ha conectado a través de sus trabajos de deconstrucción con culturas como la maya, la olmeca y la azteca. “Siempre me había atraído el arte primitivo y he viajado mucho a México, pero el intercambio de afinidades no ha sido para nada premeditado. Ha llegado a través de la memoria de las cosas”, declara el escultor. “Siempre me he sentido muy cómodo con las culturas antiguas. En México, en Egipto... Me han proporcionado el regalo de lo simple, lo primitivo, lo esencial”.

El título de la muestra vuelve a ser el mismo que en la retrospectiva del IVAM, *La liturgia de las piedras*. Piezas que se exhibieron allí están presentes de nuevo, pero se añaden, hasta completar un total de 120, más de 80 nuevas, entre las que destacan cabezas de guerreros mayas que, según explica el artista, tienden un puente con el pasado, pero representan sobre todo la lucha del hombre actual frente a las circunstancias adversas de un hoy cargado de sombras. “Son guerreros de la vida, somos todos nosotros enfrentados a una guerra diferente”.

Y junto a los guerreros, dialogando con ellos, están los papeles, la gran novedad de esta exposición. Inmensas esculturas en papel en las que el artista recurre a la pintura y a otros materiales como la escayola. Empezó su andadura como pintor y éste es un punto intermedio, una evolución natural y paralela. Las grandes cabezas de los guerreros le pedían ser acompañadas y se sintió muy a gusto expresándose de esa otra manera, en un lenguaje que nunca le había abandonado, que estaba ahí, esperando la ocasión de renacer. “En mi camino unas cosas me van llevando a otras. Entra en juego una concatenación de circunstancias, de elementos, de conocimientos y matices que me permiten ir cambiando, estar en permanente estado de renovación”.

De nuevo roturas, rasgados, agujeros, grietas, cortes, misteriosas oquedades, abismos, pero esta vez no sobre la piedra sino sobre el papel. “Los papeles hablan de la muerte, pero como algo positivo, presente, inevitable, estimulante incluso. A través de ellos quiero expresar la experiencia del vacío, del desaparecer”, explica Bañuelos, quien invita al público mexicano a compartir su sentido del tiempo –toda su obra está llena de tiempo–, de lo esencial. Esa atemporalidad que roza una y otra vez y que provoca en quien se acerca a su trabajo unas inmensas ganas de detenerse, de callar, de hacer un alto en el trayecto de la vida.

La liturgia de las piedras

Se terminó de imprimir en octubre de 2012
en los talleres gráficos de Impresión y Diseño
Suiza 23-bis, Col. Portales, C.P. 03300