



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El comportament de la fusta i de l'arbre com a paradigma escultòric: estudi d'una mostra dels escultors que treballen amb tronc o amb biga a l'Estat espanyol (1959-1987)

Juan Antonio Valle Martí

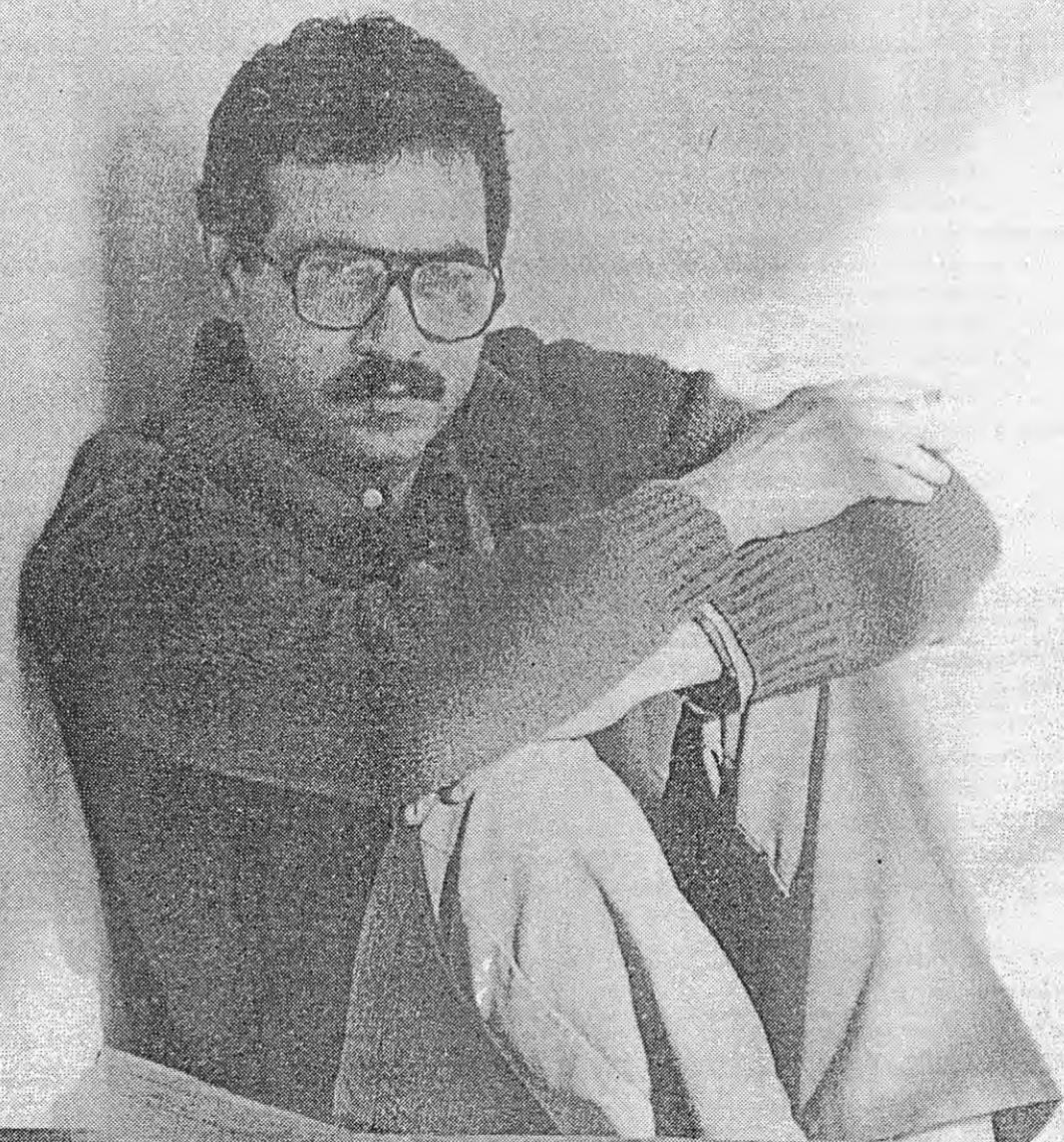
ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

11. ESCULTORS ANDALUSOS DE
LA SEGONA GENERACIÓ QUE
TREBALLEN AMB TRONC.

1. ANTONIO GOSA.



1. ANTONIO SOSA.

1. CURRÍCULUM D'ANTONIO SOSA.

Coria del Río (Sevilla), 1952.

Beca del Ministeri de Cultura "Artistas jóvenes 1983".

EXPOSICIONS INDIVIDUALS:

1980 Galeria "Imagen Múltiple", Sevilla.

1981 Galeria Melchor, Sevilla.

1983 Concurs "Joven Creación Plástica", Caixa d'Estalvis San Fernando de Sevilla.

1986 Galeria "La Máquina Española", Sevilla.

EXPOSICIONS COLLECTIVES:

1981 "Pintores y Escultores Sevillanos en el homenaje al XXXI Congreso Mundial de las Juventudes Musicales", Sevilla. "III Certamen Nacional de Pintura Daniel Vázquez Díaz", Nerva (Huelva).

1982 "I Festival de la Pintura en Sevilla". Invitat com a escultor. Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat, Sevilla. "Escultores Andaluces Contemporáneos", itinerant organitzada per la Junta de Andalucía.

1983 "Dibujos de pintores sevillanos", Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat, Sevilla. "Premio de Escultura de Valladolid", Caixa d'Estalvis de Valladolid. Concurs "Joven Creación Plástica", Caixa d'Estalvis San Fernando de Sevilla.

1984 "Joven Pintura Sevillana", Excmo. Ayuntamiento de Córdoba. "Pintores Sevillanos", cita a Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

1985 "Colectiva de la Galería", galeria "La Máquina Española", Sevilla. "Arco 85", stand galeria "La Máquina Española", Madrid. "La Pintura Joven en Papel", galeria María Genis, Sevilla. "La Postal del Verano", galeria Rafael Ortiz, Sevilla. "Un palacio dentro de otro", Museo Municipal de Bellas Artes, Santander. "Andalucía Pinturas", Amberes (Bèlgica). "Andalucía Puerta de Europa", Palacio de Exposiciones IFEMA, Madrid. "Eklectikos", Museo de Artes y Costumbres, Sevilla.

PRINCIPALS COLECCIONS PÚBLIQUES:

Museo de Arte Contemporáneo. Sevilla.

Excma. Diputación Provincial de Sevilla.

El segundo día de abril de 1891, a las 9,45 de la mañana, Max Ernst tuvo su primer contacto con el mundo sensible cuando salió del huevo que su madre había puesto en un nido de águila y que el pájaro había incubado durante siete años.

Primera frase de la Autobiografía de ERNST.

Es evidente que la obra de Sosa puede analizarse de muchas maneras: relacionándola con un cierto simbolismo religioso sugerido por sus referencias a la corona de espinas o a la serpiente, a las imágenes de Cristo o de San Sebastián, etc.; relacionándola con el arraigo emotivo de su Tierra, evidenciado, quizás, en la elección de materiales locales "pobres" -cantos de río, cuerda, madera de olivo-, o por las posibles afinidades entre su obra y las formas y estructuras que descubre en los cascós de los "chinchorros" que han sido arrastrados fuera del río y quedan abandonados en la orilla, cerca de su casa; o en relación con el expresionismo contemporáneo. De todos modos, en esta ocasión quiero centrarme en su manifiesta relación con lo primitivo, intentando sugerir algunas razones de esta llamada de interés. La "búsqueda de lo primitivo" ha acompañado la historia de la Modernidad y casi parece haber sido una de sus grandes invenciones, íntimamente ligada a la irrupción de los estudios antropológicos acaecida al final del siglo XIX, y al establecimiento del Museo del Hombre, en París, en 1878. Si pensamos en la obra de Gauguin, Kirchner, Nolde, Brancusi, Picasso, Miró, Lipschitz, Modigliani, Ernst, Moore, Rothko o Pollock, apreciamos de inmediato la profundidad con que se ha incorporado esta pasión. El siglo XX ha mirado hacia atrás en busca de un pasado más hondo en el cual ha podido imaginar, ha podido ver el comienzo de la civilización. Ello supone el reconocimiento de que en algún lugar, en la base de nuestro ser, necesitamos una relación con el mundo que nos rodea más plena, más orgánica, más misteriosa, más temerosa, y una expresión más oscura de los miedos que de ello se derivan. En el caso de Sosa, este regreso se dirige hacia la inmediatez del hacer, hacia una actividad física intensa: acuchilla directamente la materia con su sierra; se sitúa, no como observador del mundo, sino como actor inmerso en él.

Sosa abraza la imaginación "primitiva" como una manera de mirar el mundo que preserva su misterio esencial. Recupera el cuerpo humano como un informador de reconocimiento y parece responder a la institución arcaica de que el hombre, en su cuerpo, es el más complejo producto de la coherencia terrenal mientras que el pensamiento es una energía de división. Sus totems, fetiches, objetos votivos misteriosos, todos parecen signos de reconocimiento de una sabiduría más arcaica. La investigación del inconsciente, implícita en su obra, se convierte en raíz de nuestra fascinación asida a la idea de un signo universal, y en sustancia de vínculo entre el profundo pasado irracional del hombre y su presente de cultura dominada por la ciencia. Sosa busca expansionar y ahondar su contacto con lo remoto y distinto a nosotros, para utilizarlo como medio de atemorizar y de retar constante, como reforma de su sentido del ser. Establece un diálogo de autoproyección, descubrimiento y autocrítica. Inventa sus propios ritos e intenta arraigarlos en su propia experiencia en busca de una seguridad psicológica.

Cassirer ve la observación científica y mítica del mundo como antitéticas: definiciones opuestas. Sosa insiste diciendo que no quiere perder ese sentido de miedo e interrogación frente a un mundo que nunca podemos asir y opta por la recuperación de esos modelos que empujan al hombre hacia el acto ritual, la plegaria y la creación de sus dioses. También busca en lo oculto, en esa fuerza restauradora que D. N. Lawrence encontró en la sangre y en los genitales, o en el viaje nocturno que Conrad describe en "El Corazón de las Tinieblas" como un descenso a la psique que desvela que "la mente del hombre es capaz de todo porque todo está en ella, todo el pasado y todo el futuro". Algunas de estas figuras totémicas tienen, por ejemplo, la dentadura castradora de las diosas oscuras o están traspasadas por formas fálicas. Estas imágenes pueden, hoy, entenderse como signos de ansiedad sexual, sin embargo su énfasis originario descansa en la identificación sexual y en la fertilidad.

Sosa reconoce la necesidad de lo sacro y posiblemente incluso, anhela ese sentido de unidad que rodea a la obra primitiva, ese sentido de concepto de una realidad que actúa como cimentación. Sin embargo, reconoce igualmente que esos vínculos se han roto y que la crisis contemporánea actual atenta contra cualquier concepto de continuidad. El poder de estas imágenes depende, quizá de su poder de evocación de un consenso social, de su capacidad de representar, ante nosotros, la imagen de los sueños, de los miedos o de los misterios sagrados que perviven en los remansos de la vida diaria. En otras palabras, nos tiene que convencer (y este parece ser el riesgo mayor que corre al enfrentar su obra) que su relación con estas imágenes es visceral, vital y no puramente estética. No sugiero que tenga que convertirse en shaman, sino simplemente que debe permanecer en constante alerta: el sentido que confiere el arte primitivo a sus artefactos, no está en función del arte, sino de la religión, no en función de la forma, sino de su contenido. Que Baudelaire, Rimbaud, Picasso o Matisse, por ejemplo,

sintieran la fascinación del contenido parece indudable; ejerció sobre ellos una atracción el reconocimiento abierto del estatus natural de muerte y sexo en estas culturas. Permítaseme ilustrar lo dicho. Los Dogon, uno de los pueblos primitivos más arcaicos, superviviente hasta nuestros días, cuando construyen sus santuarios en el Alto Volta, decoran la fachada con un gran rectángulo pintado a la derecha de la puerta. Rellenan este rectángulo con rombos con puntos en el centro. Los intérpretes del mundo de la estética contemporánea nos dicen que es una manera rítmica de llenar el espacio y parecen más que satisfechos con la explicación, mientras que los estudios del Instituto de Etnología de París llevan ya publicados quince volúmenes para analizar su sentido simbólico. Vivimos en un mundo frívolamente decorado y sería craso error de interpretación ver los modelos Dogon como cosas pinturrajeadas por espíritus sencillos (hemos sido capaces de creer que los hombres de las cavernas gruñan cuando, en el año 18.000 a. d. C. ya remendaban sus ropas con aguja de enhebrar). Precisamente se trata de mantener esta riqueza referencial, este entramado de complejidad. Sosa intenta definir los significados que él mismo acarrea. El espléndido brazo en alto sobresaliendo de un torso roto, acumula asociaciones: -las mutiladas rendiciones del poder, la fuerza fálica, la musculatura del brazo surgiendo del torso, la serpiente que se enrosca hacia el fruto, los símbolos de fertilidad o de castración sexual. Sosa, en estas esculturas parece que busca los medios de transformación de los complejos simbólicos culturalmente arraigados en la mitología contemporánea. Y lo lleva a cabo ante la mirada de una sociedad escéptica.

El piano, observaba Stravinsky, es un instrumento de percusión como un tambor en la jungla. En otras palabras, esta fascinación por lo primitivo permanece en nosotros. La obra de Sosa parece reconocer implícitamente, la riqueza de vivir en un presente mitológico en estrecha relación con la naturaleza y en una disciplina básica de cuerpo y mente que proporciona libertad a la imaginación. ¡Qué extraño resulta, ciertamente, que los pueblos primitivos hayan sido fascinados, repelidos, conquistados, administrados e incluso diezmados por la civilización sin que hayan decidido casi nunca civilizarse ellos mismos!. Cuando Sosa vea su trabajo, simplemente imita lo primitivo, pero cuando acierta, cosa que sucede la mayoría de las veces, recupera terrores primarios, imágenes de nuestro desierto esencial. La imagen de la cara postrada en el suelo, hendida por una estaca brutal, es a un tiempo social y sexual en sus reverberaciones, del mismo modo como la cabeza del toro semeja una imagen ritual de sacrificio, un animal totémico o una metáfora de la humana crueldad o del espíritu reducido a astillas. Esta capacidad de engendrar significados es la que proporciona acceso al mito. Sosa muestra indicios de conducir los miedos fuera de la selva, de nombrar los borrosos límites del sueño y la pesadilla, de dar poder simbólico. Kirchner, igualmente interesado en lo primitivo, argumentaba que el secreto del arte descansaba en "el sueño, la vida, y el discernimiento del amor. El sueño proporciona visión, la visión proporciona experiencia, que se conforma en obra de arte a través de la inteligencia amorosa". Sosa tiene que encontrar -y lo busca claramente- sus propios equivalentes de los "monstruos y dioses" sin los cuales el arte no puede protagonizar nuestro drama, metáforas para el pensamiento o arquetipos primarios que emergen de las profundidades de nuestra consciencia. Su tarea consiste en liberar la forma de espíritu y materia.

Por supuesto, no existe un camino que permita el acceso al significado original de la obra primitiva. Sirve subrayar que estas obras eran vistas invariablemente bajo la influencia del rito en un esfuerzo por mezclar el ser a su identificación comunitaria, que a menudo eran contempladas en movimiento, en espacios cerrados y oscuros, a la luz parpadeante de las antorchas. Sosa no intenta recrear circunstancias sino reafirmar el valor de una visión imaginativa que preserva el misterio del mundo y deja tras de sí artefactos que sirven a modo de metáforas que establecen una rica y compleja relación con el mundo. La obra de Sosa ofrece la evidencia de que la humana consciencia es histórica y que para que podamos entendernos a nosotros mismos, en esta era de horror abstracto, debemos ganar de nuevo el sentido de totalidad e inmediatez de la experiencia humana. En otras palabras, para determinar dónde estamos, debemos averiguar dónde hemos estado. El sentido de la historia, del pasado cultural, es, para una sociedad en crisis, una implacable búsqueda del ser, psicoanalíticamente o de otro modo realizada si de crisis individual se trata, esto es, que puede ser relajante, enriquecedora, catártica y creativa. La historia implica exhortaciones porque es confesión, fracaso y triunfo. Es la medida de nuestra capacidad, el nexo entre el hombre y el hombre, nuestra propia llave.

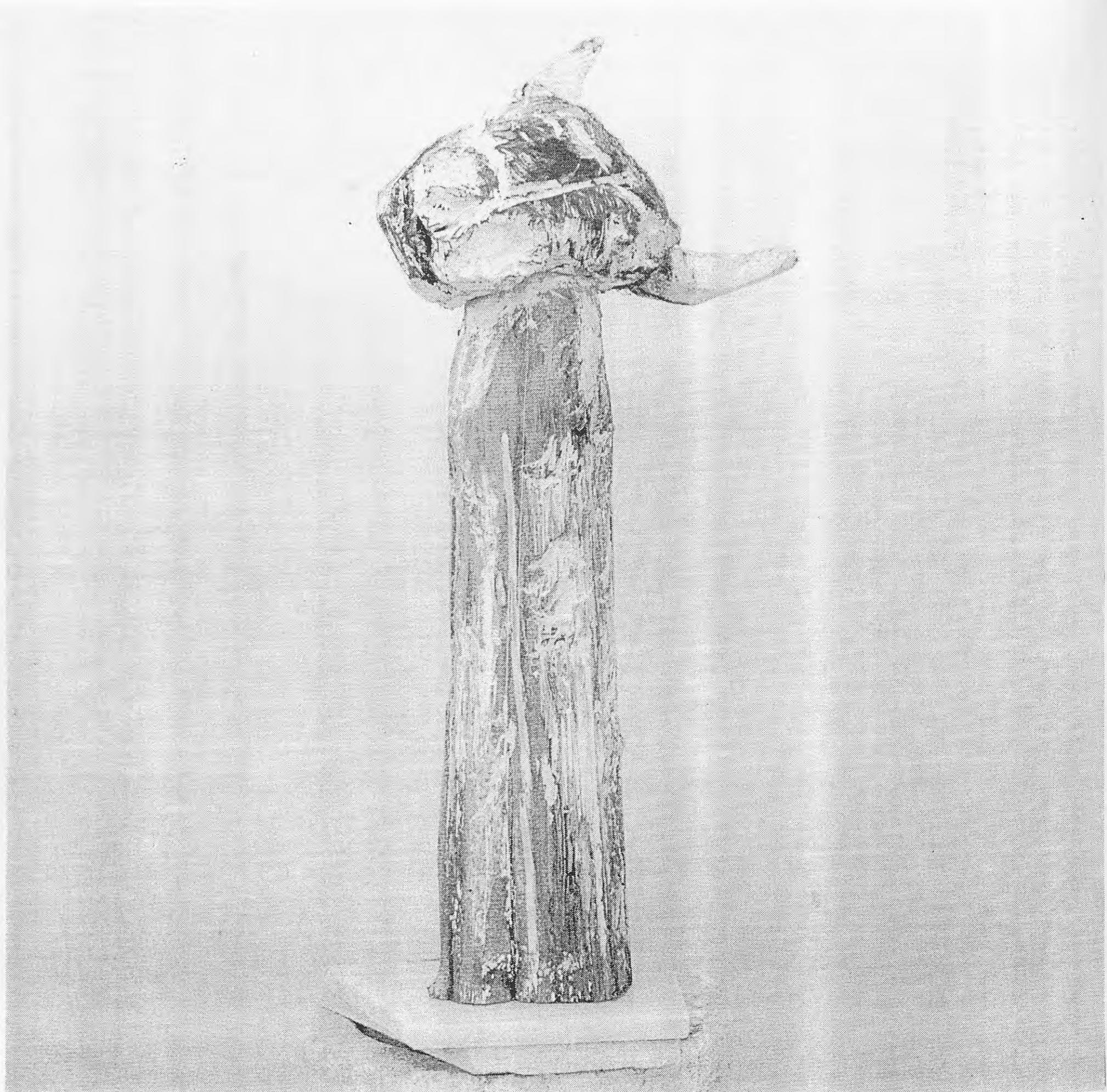
Sin embargo, Sosa, naturalmente, es un artista, no un antropólogo y lo que reconoce es el soportado poder de una fértil relación con los significados del mundo. Levi Strauss en "La Pensée Sauvage" localiza la esencia del argumento. "No se trata de la mente de lo salvaje ni tampoco de la de la humanidad primitiva o arcaica, sino más bien de la mente en su estado, indomado distinguiéndose de la mente cultivada o domesticada que se somete a un retorno". Deberíamos regocijarnos por el hecho de que aún existan zonas en las cuales, el pensamiento salvaje, como las especies salvajes, permanecen relativamente protegidas.



"Ecce homo", 1985, pi policromat, 180x40 cm.



"S.T.", 1985, pi policromat, 130x70x60 cm.



1206

"S.T.", 1985, pi policromat, 125x6020 cm.



"S.T.", 1985, pi policromat, 155x85x30 cm.

