



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.

6. ESCULTORS GALLECS DE LA SEGONA
GENERACIÓ QUE TREBALLEN AMB
TRONC O AMB BIGA.

1. IGNACIO BASALLO.

El presente informe tiene por objeto informar a la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional sobre el desarrollo de las actividades realizadas durante el periodo comprendido entre el 1 de mayo y el 31 de mayo de 1968.

En el mes de mayo se realizaron varias actividades de investigacion y de contacto con la comunidad, en las que se participo activamente el personal de la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional.

Las actividades realizadas durante el mes de mayo se dividieron en tres grandes areas: investigacion, contacto con la comunidad y actividades administrativas. En el area de investigacion se realizaron varias actividades de investigacion de campo y de laboratorio, en las que se participo activamente el personal de la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional.

En el area de contacto con la comunidad se realizaron varias actividades de contacto con la comunidad, en las que se participo activamente el personal de la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional.

En el area de actividades administrativas se realizaron varias actividades de actividades administrativas, en las que se participo activamente el personal de la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional.

En el mes de mayo se realizaron varias actividades de investigacion y de contacto con la comunidad, en las que se participo activamente el personal de la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional.

En el mes de mayo se realizaron varias actividades de investigacion y de contacto con la comunidad, en las que se participo activamente el personal de la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional.

En el mes de mayo se realizaron varias actividades de investigacion y de contacto con la comunidad, en las que se participo activamente el personal de la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional.

En el mes de mayo se realizaron varias actividades de investigacion y de contacto con la comunidad, en las que se participo activamente el personal de la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional.

En el mes de mayo se realizaron varias actividades de investigacion y de contacto con la comunidad, en las que se participo activamente el personal de la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional.

En el mes de mayo se realizaron varias actividades de investigacion y de contacto con la comunidad, en las que se participo activamente el personal de la Comision de Investigaciones y Encuentros de la Policia Nacional.

1. IGNACIO BASALLO.

1. CONTEXT HISTÒRIC I GEOGRÀFIC EN QUÈ S'HA DESENVOLUPAT L'ESCLTURA D'IGNACIO BASALLO.

Ignacio Basallo (Ourense, 1962) ha mantingut una relació quotidiana amb la fusta.

La seva infància ha transcorregut a la casa dels seus pares, que està situada al damunt d'una fàbrica on es manufacturava la fusta. Aquest va ser el primer taller i, probablement, també la primera motivació (1).

Els seus estudis els va fer entre l' "Escuela de Artes y Oficios" d'Ourense i l'Escola Massana de Barcelona. Abans d'haver estudiat a la Massana assistí a les classes de dibuix en el Museu de Reproduccions(•). A l'"Escuela de Bellas Artes"(*) descobrí les possibilitats del gravat, però va ser a Ourense primer, i a la Massana després, on s'interessà per l'escultura.

De la seva estada a Barcelona comenta:

"Conseguí una beca para la matrícula, y fui buscando trabajos, como hemos hecho todos para poder ir viviendo y estudiando. Vivía en un piso con otros de Orense. Iba tres horas a clase por la tarde, y el resto del día lo tenía que dedicar a buscarme la vida, así que no podía hacer escultura, que era para lo que había ido a Barcelona; por tanto decidí venirme a casa." (2).

La preocupació per l'escultura el motivà en la recerca d'informació sobre els escultors del segle XX, en concret sobre les avantguardes. Descobrí progressivament tota una sèrie d'artistes que, més tard, incidiren en la seva evolució escultòrica; s'inicià amb Henry Moore i continuà amb Julio González, Calder, Ferran, Brancusi, etc.

Bàsicament, aquests corrents avantguardistes són els que incitaren Ignacio, més que la pròpia tradició escultòrica gallega. En l'actualitat, les seves referències també són exteriors, **parla d'altres escultors actuals, com per exemple el valencià Miquel Navarro.**

S'ha considerat de gran importància la relació del seu treball amb l'entorn rural o mariner, per l'interès que han generat diversos instruments artesanals de fusta. Però la visió de Basallo, en aquest cas, també té un contingut general que no es concreta pròpiament en la seva terra.

1 - Vegeu VALLE, Joan: "Respostes d'Ignacio Basallo a un qüestionari previ" inclòs en aquest treball.

• - Museo de Reproducciones de Madrid.

* - Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

2 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo" inclosa en aquest treball.

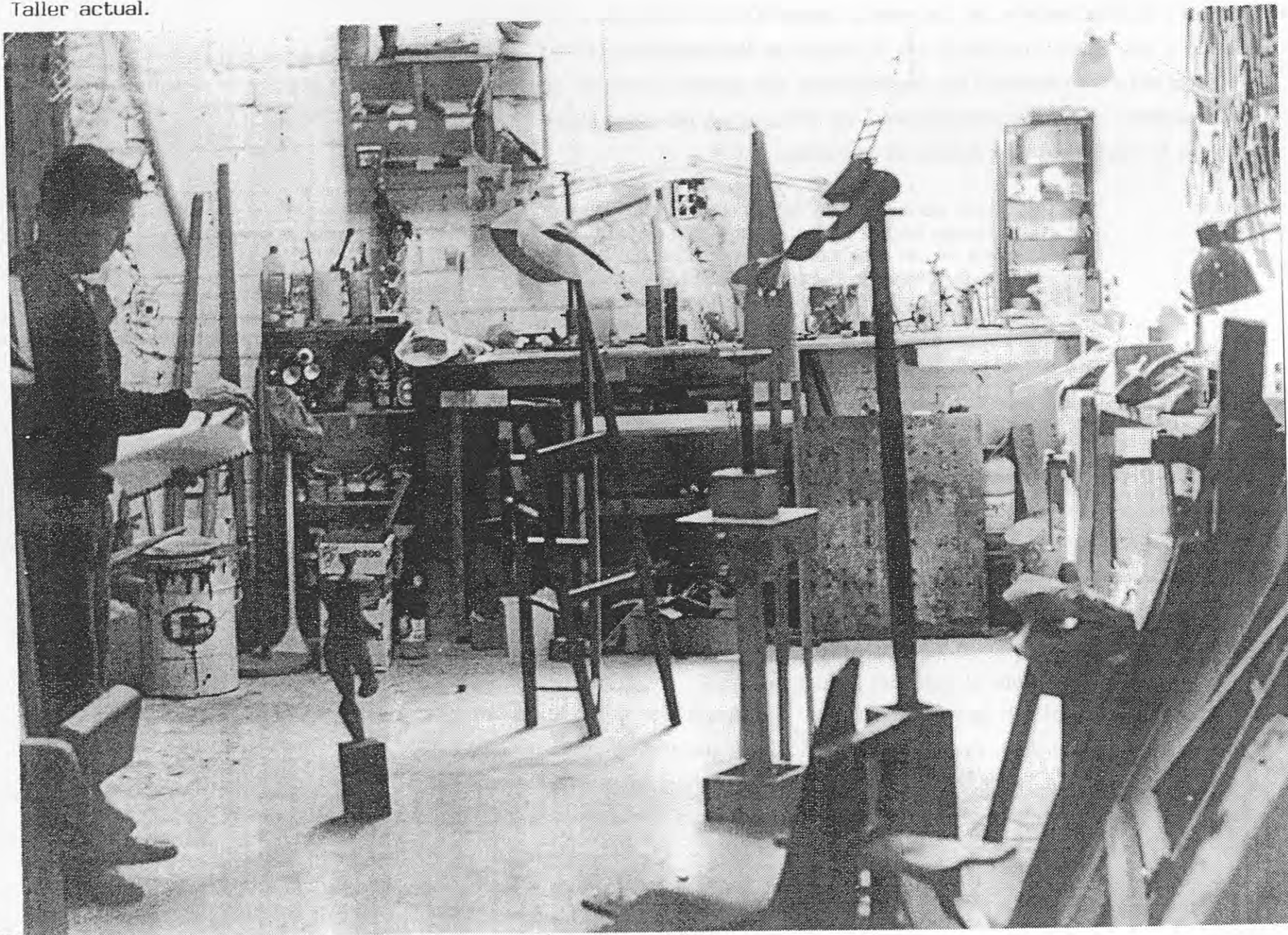
Fernando Huici comenta sobre aquest escultor:

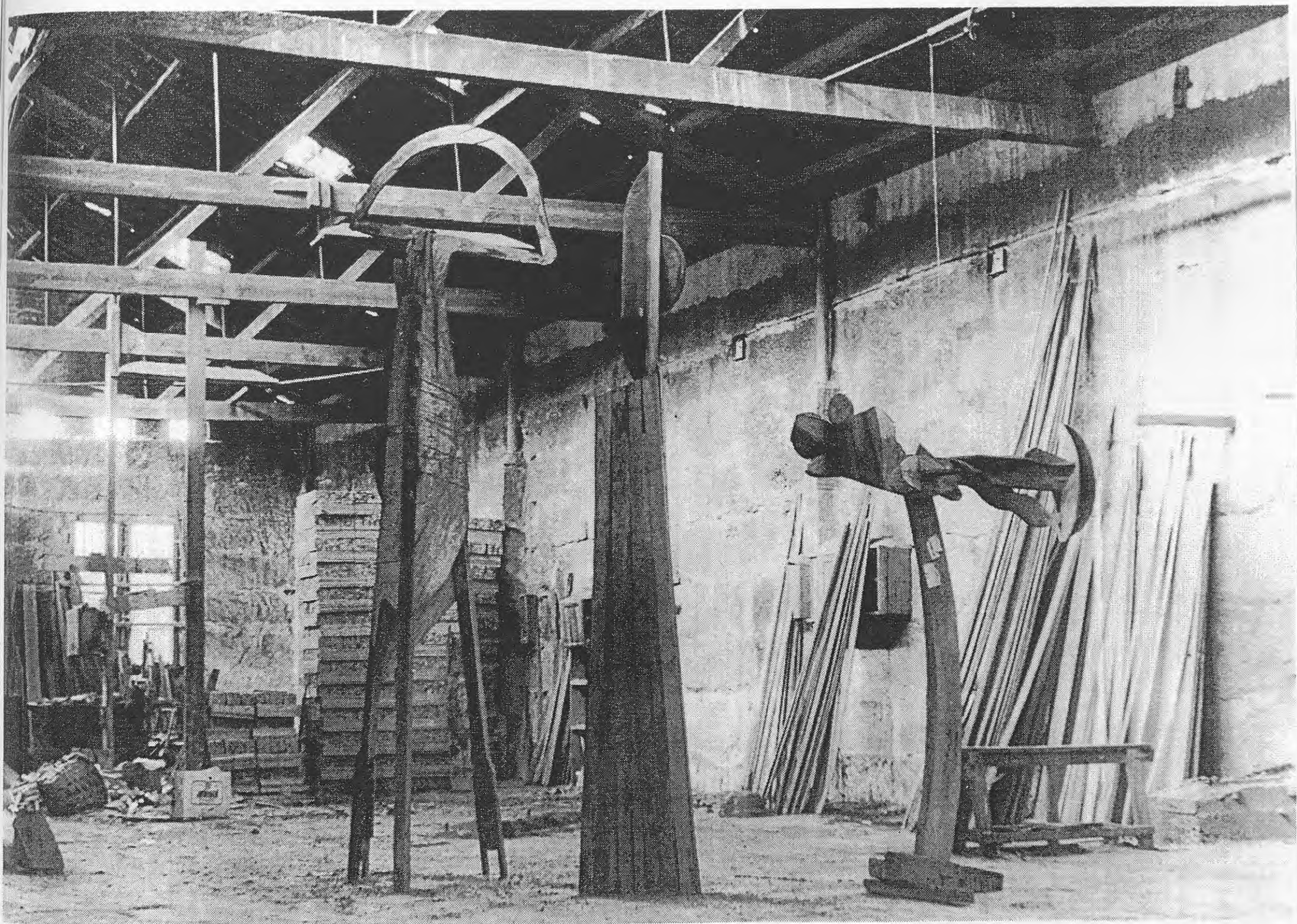
"En cierto modo, Basallo enlaza, en la distancia, con una cierta memoria de la vanguardia histórica de la escultura española, en una línea próxima a la herencia surreal de Ferrant y Alberto. Pero hay un carácter más preciso en el orden de evocaciones formales sobre las que Basallo construye su propio lenguaje. (...)

Basallo es una de las figuras más definidas dentro de la escultura en esa joven generación plástica gallega, que se ha impuesto en la presente década." (3).

3 - HUICI, Fernando: "Modos de la escultura". EL PAÍS.
30 de maig del 1986.

Taller actual.





1r. taller d'Orense.



"S.T.", 1974, noguera, 54x13x14 cm.

2. EVOLUCIÓ DE L'ESCULTURA D'I. BASALLO.

Les paraules de Basallo, en la introducció de "Respostes a un qüestionari previ", clarifiquen la seva postura respecte a la fusta i al tronc, i ens permeten situar-nos en la seva evolució:

"En principio, quiero puntualizarte que yo trabajo fundamentalmente la madera, nunca me he planteado mi trabajo en función del tronco. No creo que sea necesario aclararte que he partido en ocasiones de un tronco..." (4).

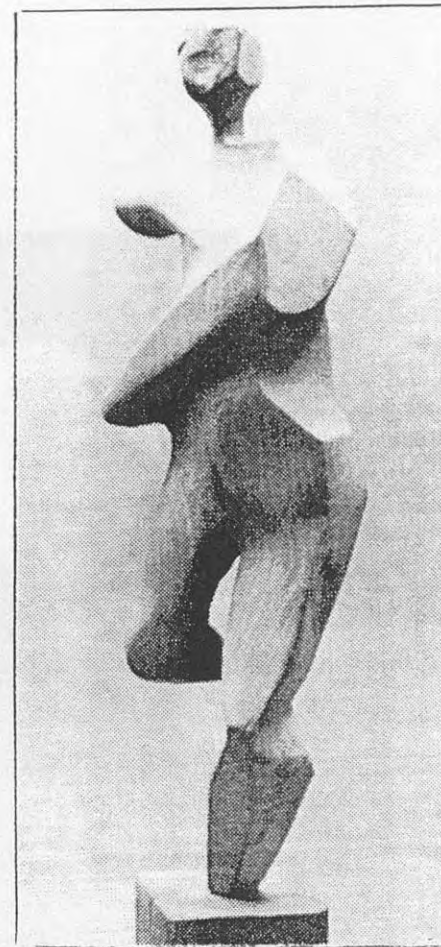
En un començament partí de la fusta, dels tacs, encara que també utilitzà altres materials. La primera referència que tenim del seu treball data del 1972, i en ella es veu la referència figurativa clarament definida. És el que Basallo denomina "escultura-tòtem", per la verticalitat volumètrica adaptada al tac, i per les referències primitives, resultat de l'observació dels mestres de l'escultura (Henry Moore).

Les primeres escultures-tòtem van ser d'unes dimensions reduïdes, d'uns cinquanta centímetres d'alçada. La preocupació per la densitat de la matèria s'evidencià en l'escultura de l'any 1972 (S.T., 47x15x8 cm.), en què el cos queda diluït, es modela amb cavitats successives.

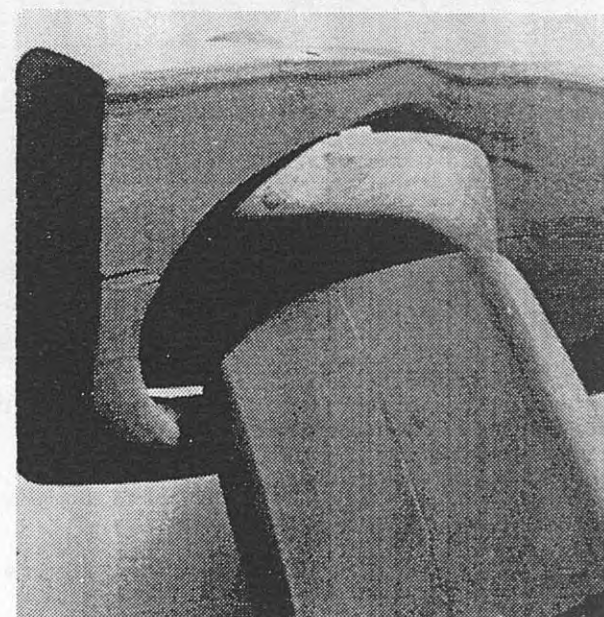
En els treballs posteriors s'aprecien les directrius fonamentals del que serà el seu treball amb tronc, és a dir, l'interès pel que és constructiu i orgànic, i la preocupació per l'equilibri, prèvia a la desaparició de la peanya.

En l'any 1976 ja aparegueren formes extretes integrament a partir del tronc, arribant a fer el suport (peanya), i el que podríem considerar part superior de l'escultura d'una sola unitat. Aquest va ser el cas de l'escultura propietat del Concello de Ourense, realitzada al 1977 amb fusta de castanyer.

Altres escultures del mateix any van ser realitzades amb diferents peces que s'intercalaven generant una mena d'articulació o nus. El tronc també feu acte de presència, encara que no amb totes les seves possibili-



"S.T.", 1972, noguera, 47x15x8 cm.



"S.T.", 1976-77, plataner, 60x50x45 cm.

tats. El tronc o la fusta els utilitzà indistintament, tenint en compte solament el gruix del bloc.

Entre aquestes escultures podem citar la que és propietat de Xaime Quessada. Les dimensions oscil·len entre els quaranta i els cinquanta centímetres. Ha estat a partir dels anys vuitanta quan Basallo ha començat a augmentar la mida de les seves escultures, amb formes visiblement rodundes.

Des de l'any 1980 fins al 1984 hi ha una sèrie de factors que han impulsat l'escultor a realitzar escultures amb més massa, més grans que les anteriors, i fetes majoritàriament a partir de bigues i troncs.

A partir de l'any 1984 fins ara Basallo ha continuat treballant amb la fusta i de forma molt estructural, preocupat per temes de tradició gallega, com és el cas dels "Mayos" (5). Ha incorporat color i ha jugat amb dimensions molt superiors a les desenvolupades en les escultures precedents. L'estabilitat l'ha resolt, en aquests casos, amb tres potes; aquesta solució s'ha convertit en una mena de constant heretada de la seva preocupació per l'equilibri.

Les darreres feines estan conduint Basallo a la utilització d'altres materials com el zinc o el ferro, a incorporar-los a l'estructura de la fusta o a compondre'ls lliurement i autònoms, sense mantenir cap dependència d'aquesta.

"En este momento estoy muy preocupado en articular la madera con otros materiales metálicos, hierro, plomo, cinc, hoja de lata; no puedo darte muchos detalles, ya que estoy en el proceso previo de desarrollo, al mismo tiempo también estoy retomando un nuevo trabajo con troncos, de un modo distinto a como lo he hecho hasta ahora." (6).

Sobre l'aprenentatge de noves tècniques, Basallo ens comenta:

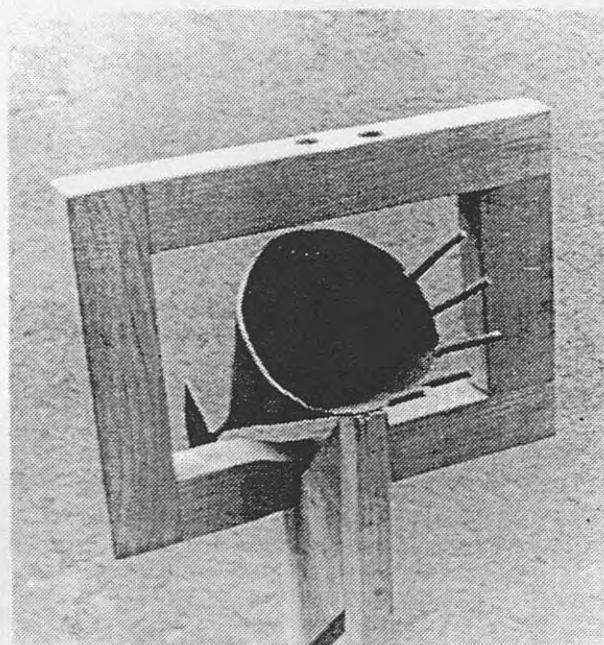
"Estas soldaduras son muy chapuzas, porque lo que le pasa al escultor es que es aprendiz de todo, es decir, a lo mejor sabes un poco de madera, un poco de piedra, quizás soldar, pero al final todo lo sabes a medias." (7).

Aquest és un fet que, segons l'escultor, ens diferencia dels professionals.

De les escultures de tipus estructural, en què predominen les fustes,

4 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Respostes d'Ignacio Basallo a un qüestionari previ". op. cit.

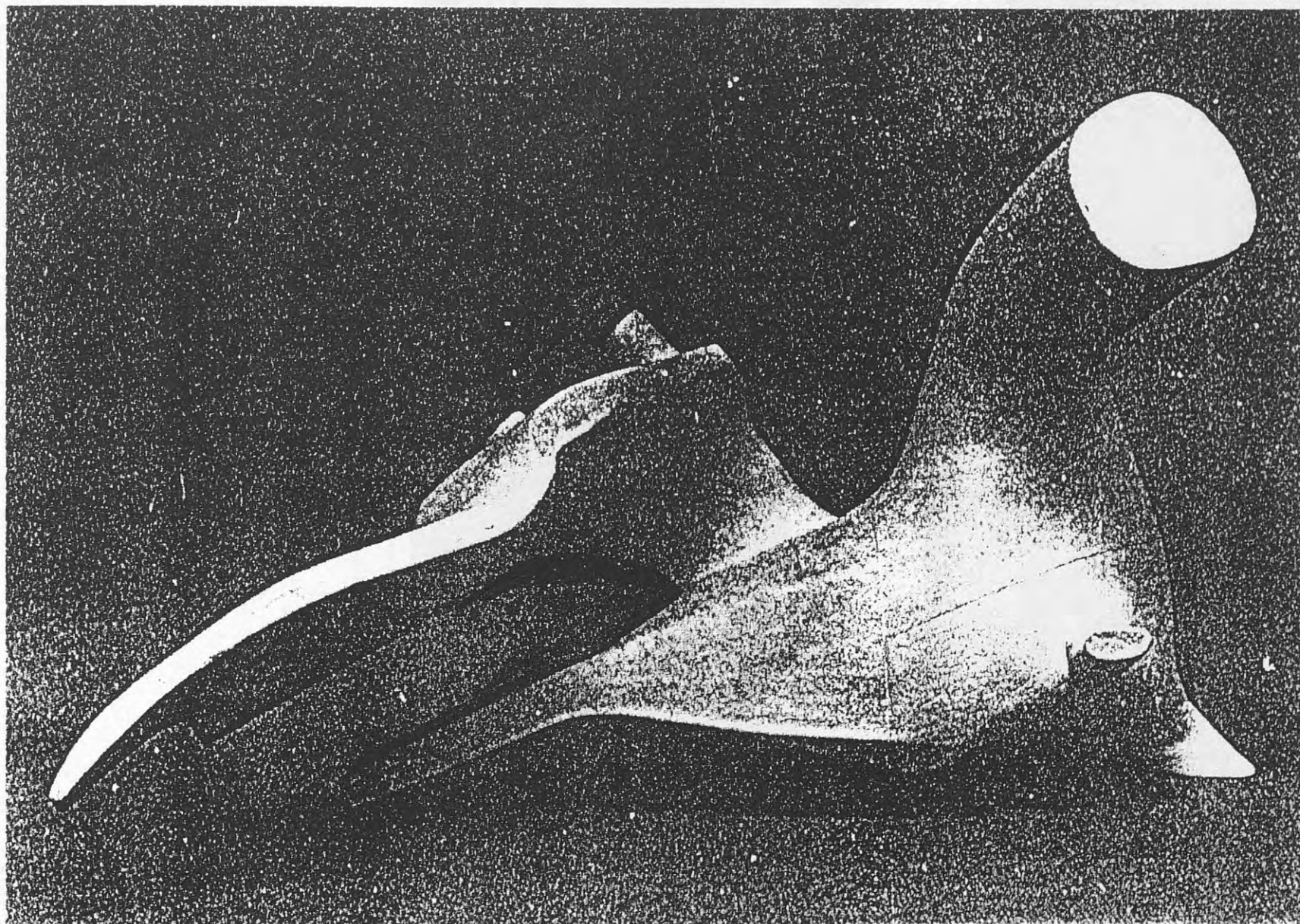
5 - Vegeu VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.



"S.T.", 1988.

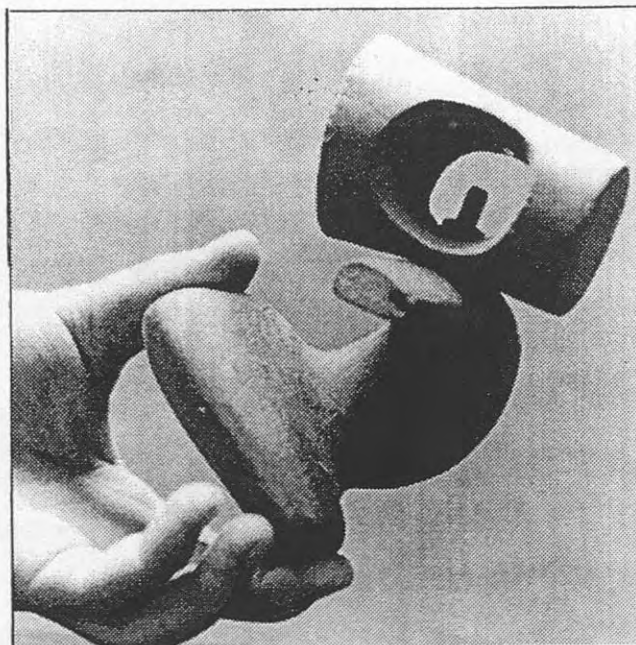
6 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.

7 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.

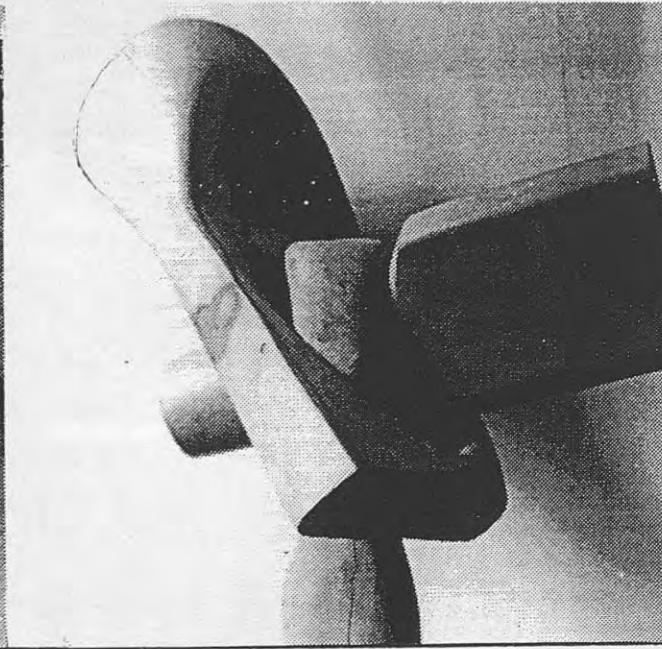
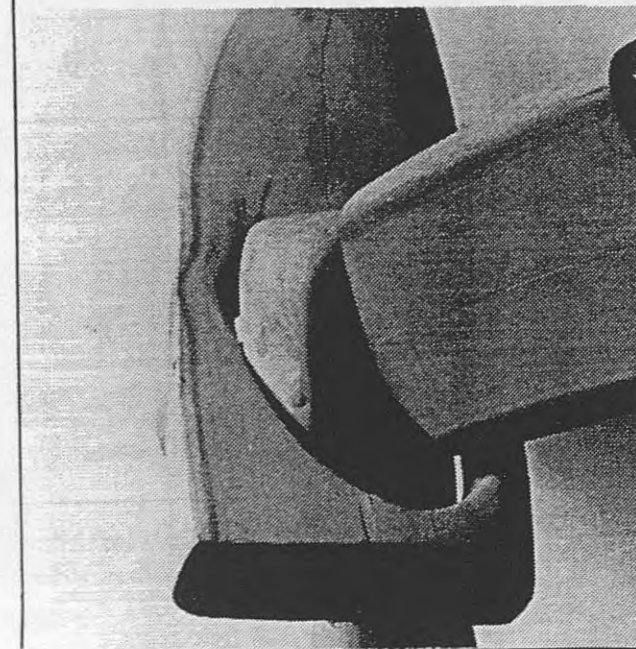
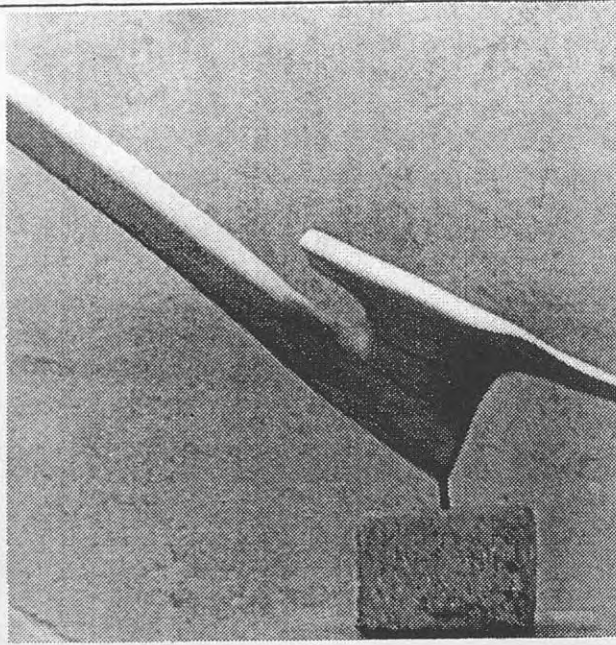


"S.T.", 1973, fusta pintada de color blanc.

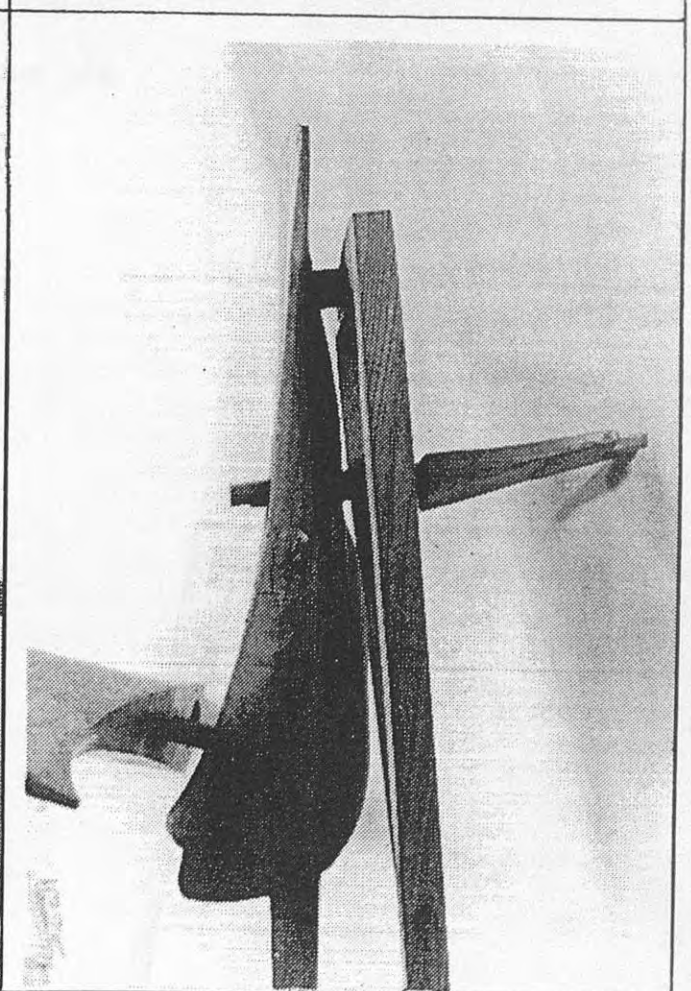
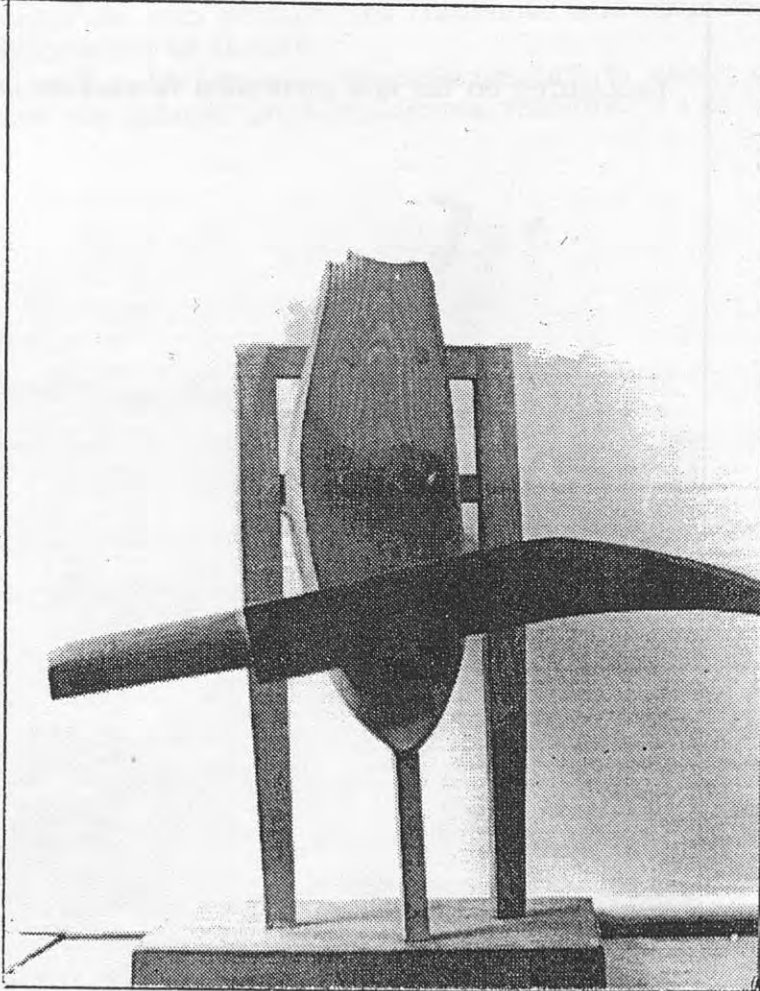
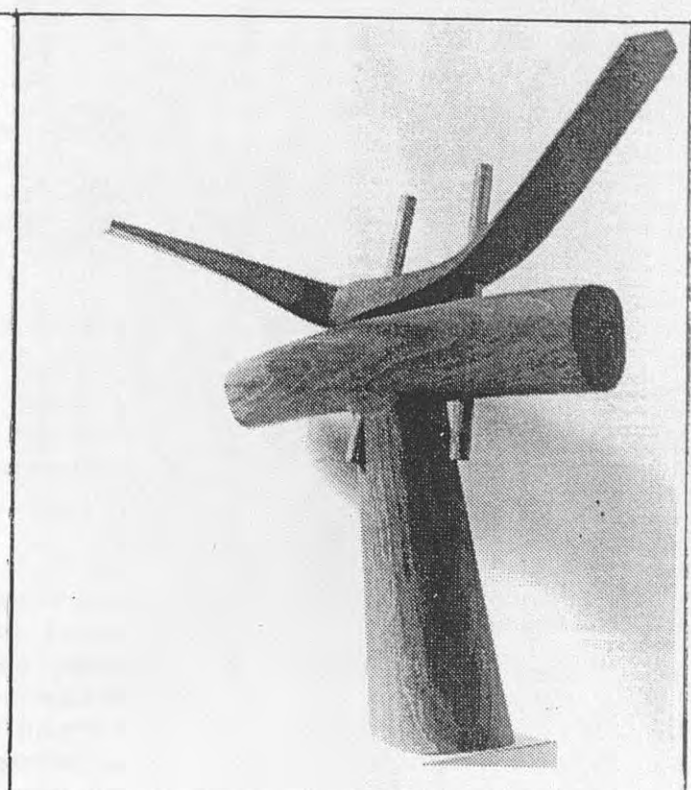
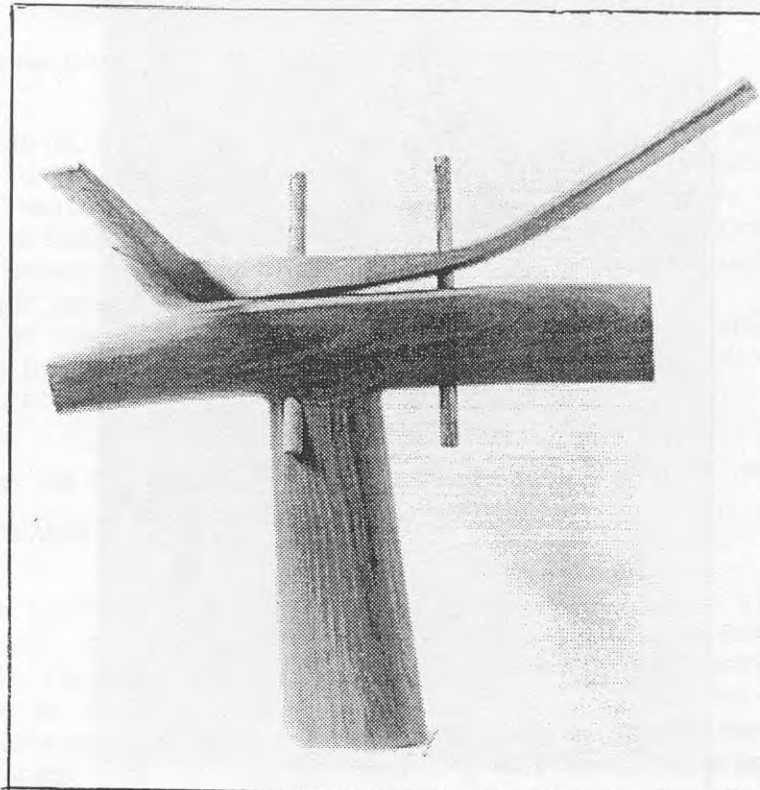
"S.T.", 1983.

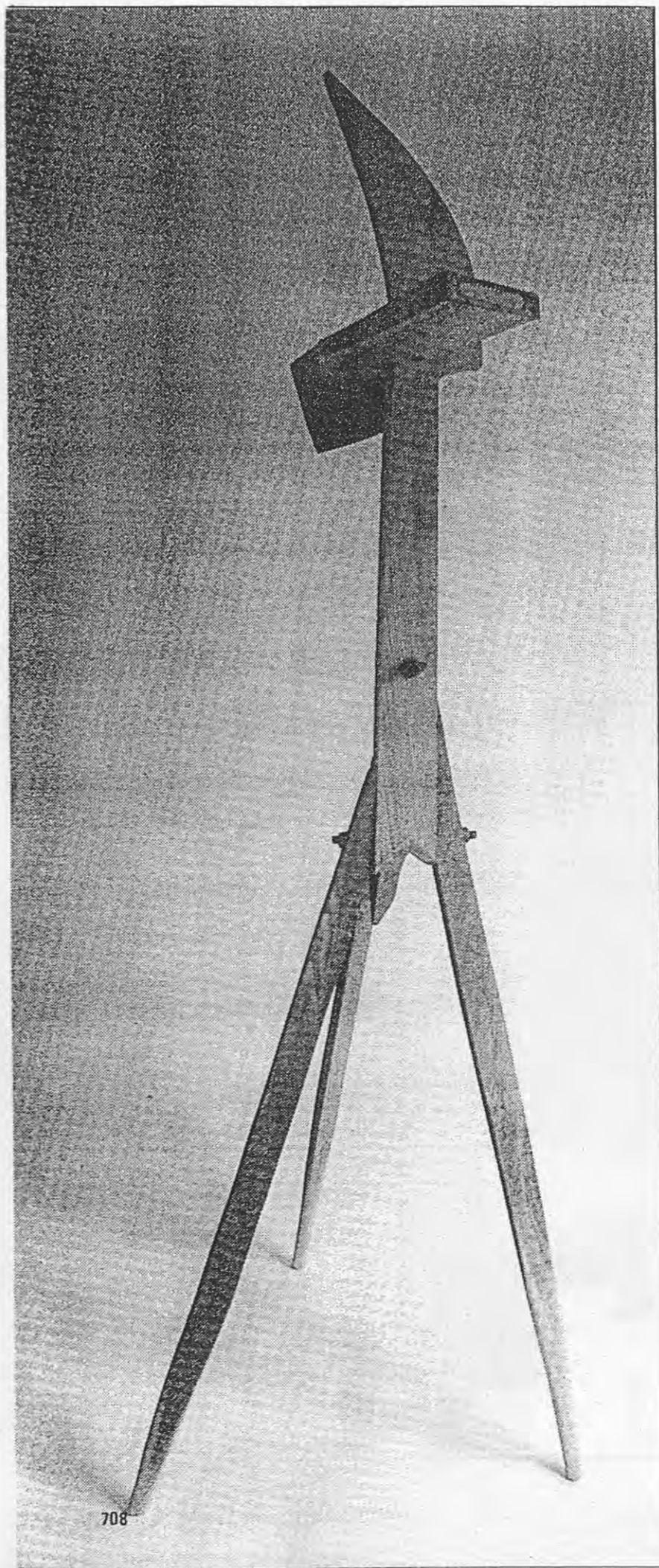


"S.T.", 1977, abet, 57x75x17 cm.

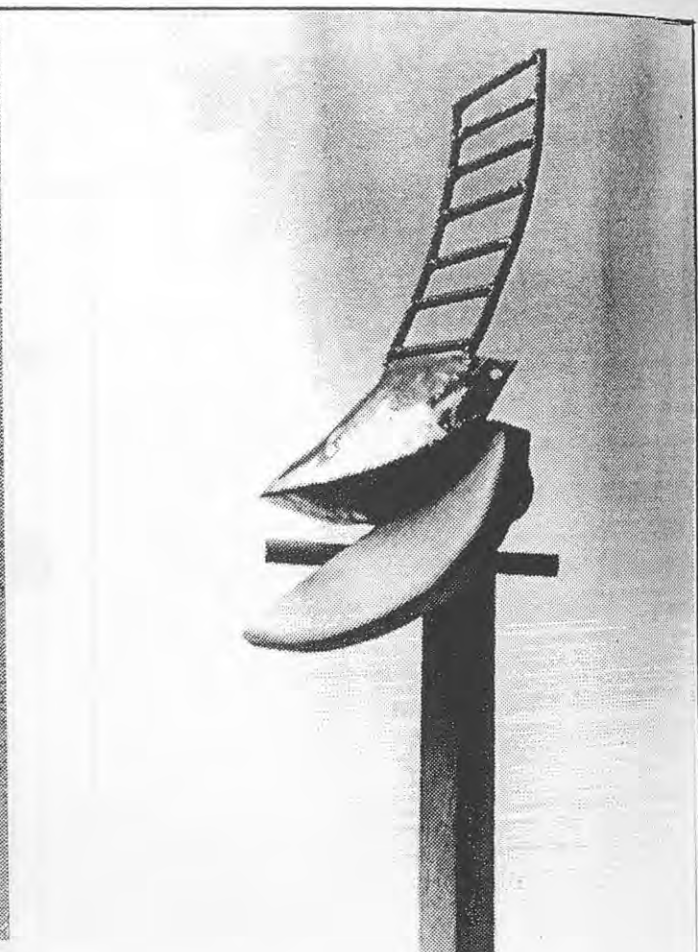
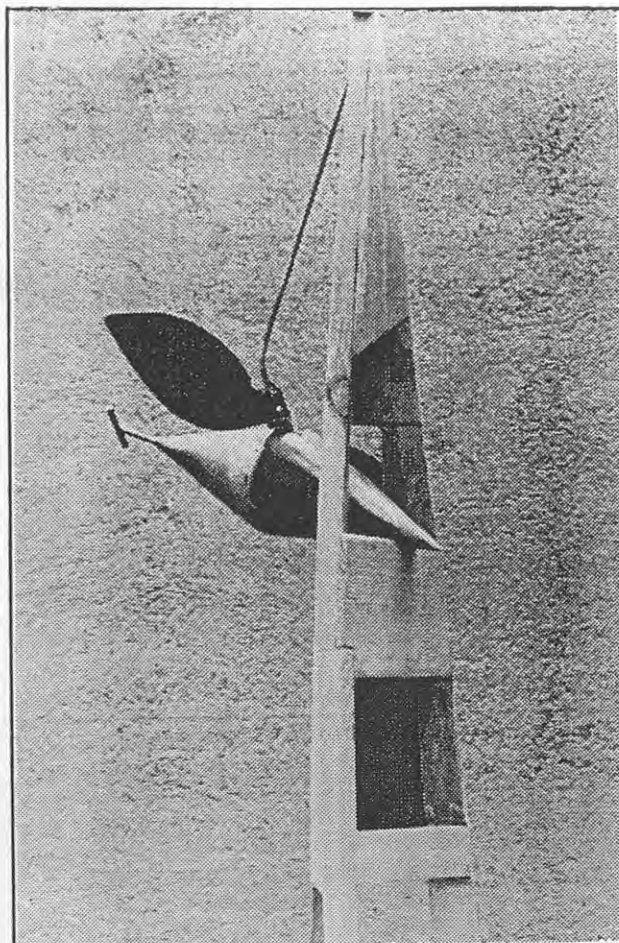


"S.T.", 1976-77, plataner, 60x50x45 cm.

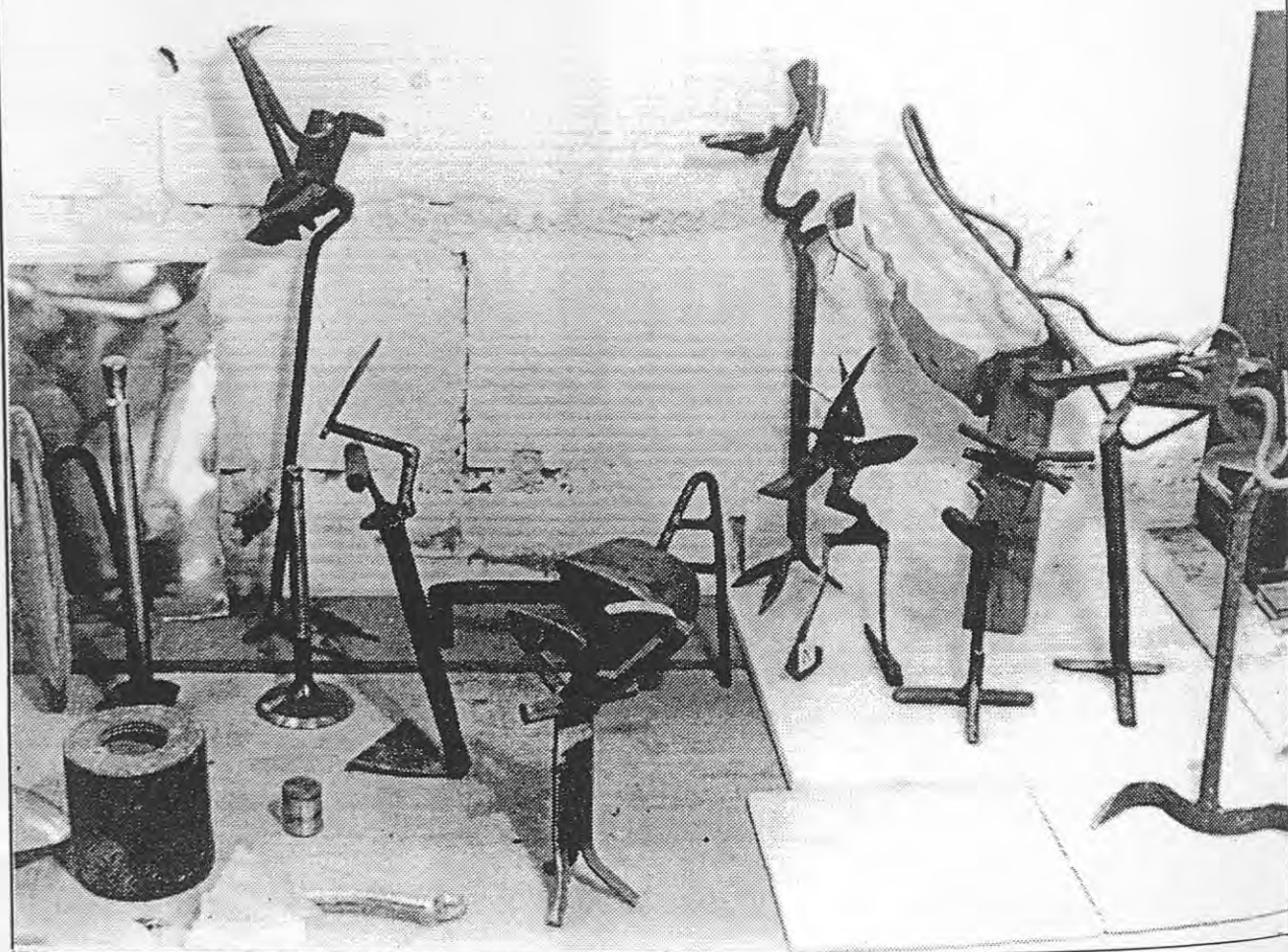




708



Escultures en les que incorpora ferro i estudis de ferro, 1988.



els llistons, les formes retallades i construïdes, en què s'acumulen en el vèrtex d'una mena de trípode, Miguel Logroño ens explica:

"Pájaros, herramientas, hombres..., ¿qué son y qué significan las criaturas, objetos de Ignacio Basallo? La belleza en su oscilante representación, en su capacidad para afirmar un artístico contenido. Un rumor de cosas, un sonido que aproxima lo 'irreal' de su semblante a la realidad de su mejor apreciación (...). Seres como pertenecientes a lo fantástico o lo imaginario son los que Basallo construye, crea, con formas que participan por si mismas de tal condición." (8).

En el conjunt de la seva escultura s'aprecia una evolució ordenada, que l'escultor justifica amb el propi caràcter reflexiu:

"Me considero un individuo racional, en ocasiones excesivamente racional, lo cual me lleva a reflexionar casi todo, esto hace que en mi obra no existan grandes saltos, sino que mi trabajo es lento y el proceso evolutivo se produce paralelamente. Mi trabajo personal es muy amplio, me interesa casi todo lo que no domino y por ende experimentarlo, a pesar de esto procuro ser coherente a la hora de mostrar públicamente mi trabajo. Una nueva herramienta desconocida por la razón que sea, puede ser determinante en algunos trabajos." (9).

8 - LOGROÑO, Miguel: "Ignacio Basallo (Galería Arte en Europa)". DIARIO 16. Madrid 17 de maig del 1986.

9 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.

3. L'ESCULTURA REALITZADA A PARTIR DEL TRONC.

La dedicació de Basallo al treball del tronc s'ha centrat en el període de 1980-1983; durant aquests anys ha estat preocupat pel fenomen de l'estabilitat de les escultures autònomes, a les quals els manca qualsevol tipus de suport que no estigui integrat en la mateixa escultura:

"Empecé a romper con las peanas porque me daban mucho trabajo y, además, me parecían absurdas; a fin de cuentas no solucionan nada. Lo que hay que hacer es tratar de que las piezas tengan su propio equilibrio." (10).

10 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.

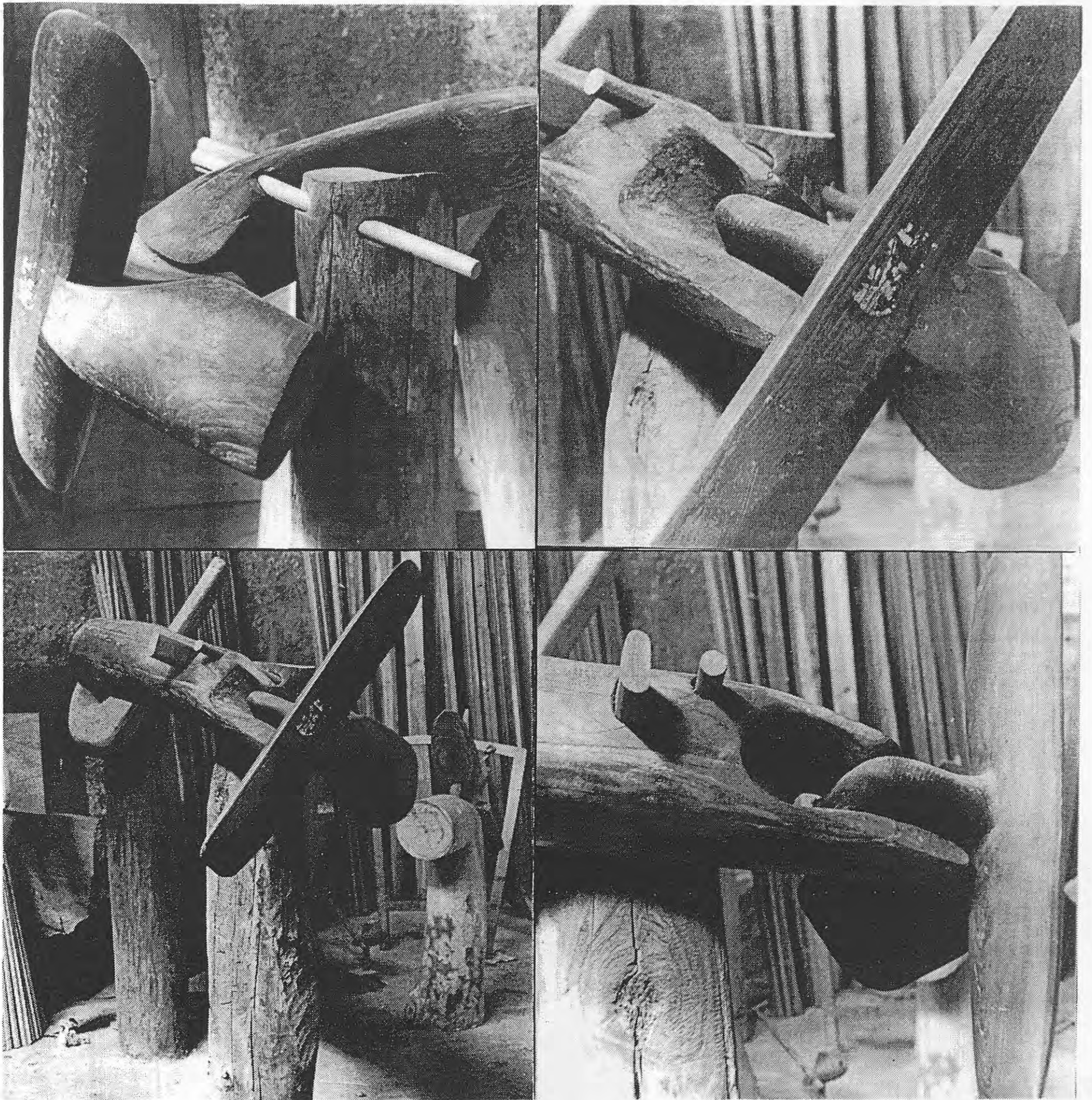
L'equilibri de les masses és, generalment, la solució, basada amb la típica balança romana, de la qual aprén la dinàmica del pes i contrapès.

Les dues primeres escultures van ser conseqüència d'esdeveniments paral·lels: l'obtenció d'una beca concedida pel Ministeri de Cultura i la proposta de participació a "Atlántica 80", una exposició realitzada a Baiona, amb una intenció aglutinadora i diferencial del fet gallec.

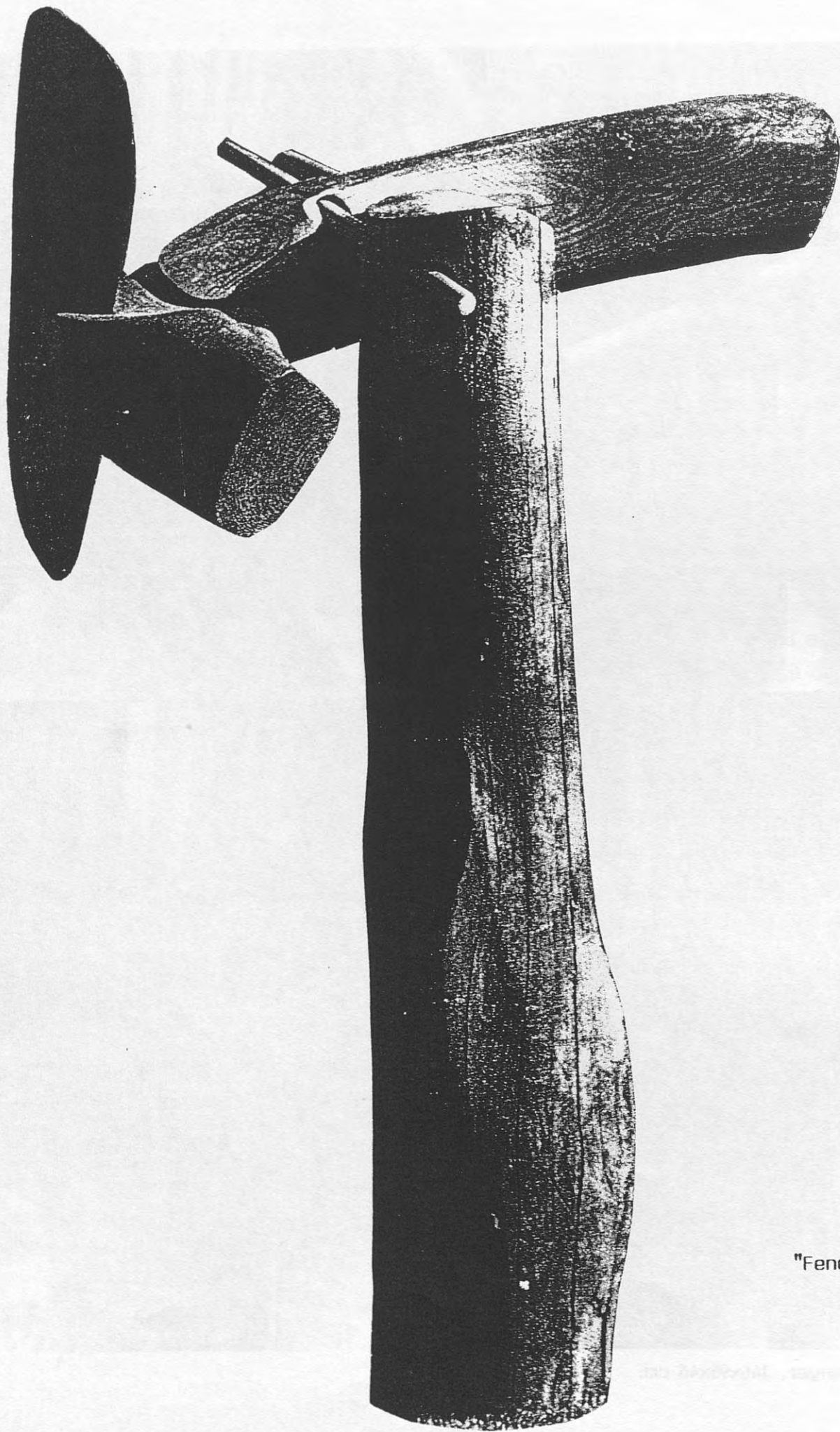
Aquestes escultures, contràriament al que és habitual, són titulades: "Fenda Zoupada" i "Gastallao". Es pot observar una estructura en forma de T que mantindrà, amb variacions, en gran part de les escultures realitzades amb troncs. En la carta explicativa que ens adjuntà al "Qüestionari previ" Basallo ens comenta que aquestes escultures van ser l'inici de les peces amb dimensions superiors al metre d'alçada. En 1982 realitzà la més gran d'aquestes escultures, amb molta massa, amb fusta de castanyer. Actualment aquesta escultura és propietat de la Xunta de Galicia.

En 1983, després d'haver trencat amb el sistema emprat en la construcció de les escultures en forma de T, en introduir tres potes, realitzà el que va ser el precedent de les escultures posteriors, a partir del 1984. És una escultura en què la massa de l'eix transversal ha estat substituïda per un conjunt de fustes amb una tendència estructural. L'eix vertical també es transformà, i assumeix la secció quadrada en lloc de la circular, pròpia del tronc. Aquesta manera de treballar li permet augmentar les dimensions considerablement i disminuir el pes.

Sobre aquesta evolució comenta Fernández Cid:



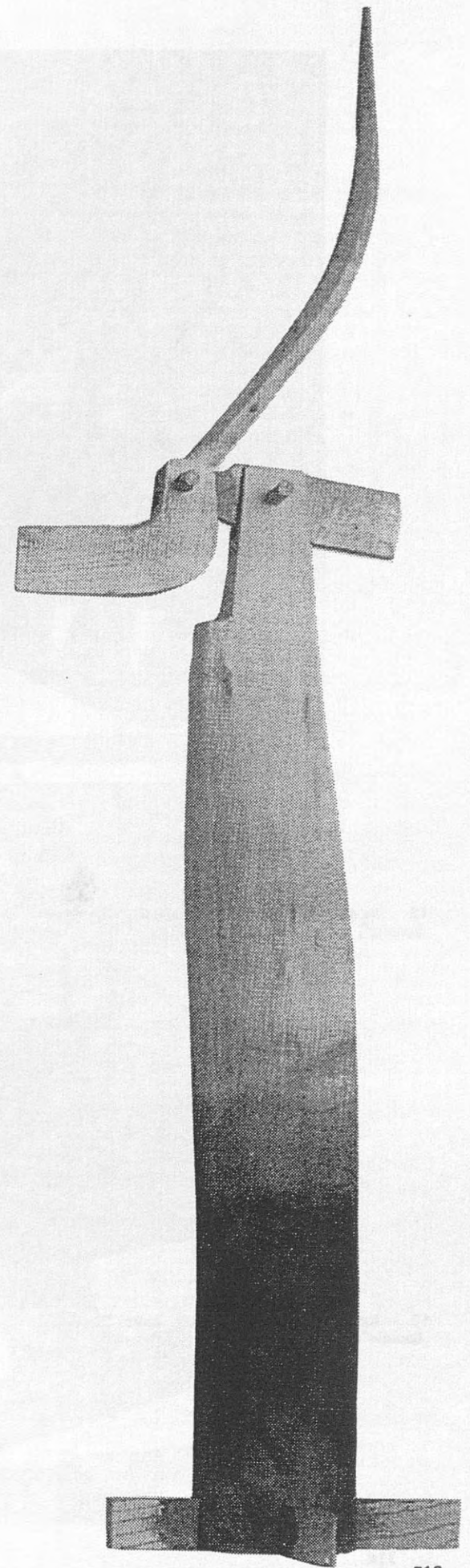
"Fenda Zoupada", 1980, castanyer, 146x95x46 cm.



"Fenda Zoupada", 1980.

"Viendo su producción de los últimos años, nos damos cuenta cómo de una preocupación inicial por el volumen (que necesariamente recalca en lo vertical, el elemento de afirmación) ha ido girando hacia propuestas más aéreas, en un gusto por lo lineal que en ocasiones le lleva hacia los móviles, no en vano de cada vez mayor trascendencia a remates curvos que 'vuelan' y se mantienen en el espacio. Paralelamente ha ido introduciendo color, pero un color mínimo, en zonas muy concretas. No se trata de recubrir la madera sino de reforzar una sensación de movimiento o de crear nuevas texturas, en lo que podría ser un paso previo hacia la introducción de otros materiales." (11).

11 - FERNÁNDEZ CID, M.: "1986, escultura española actual".
CATÁLEG VII BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE. pàg. 131-132.
Pontevedra 1986.



4. ELS TEMES EN L'ESCUPTURA DEL TRONC I DE LA BIGA.

Hi ha hagut dues preocupacions o temes clars en l'escultura de Basallo, que ens situen davant de la seva concepció escultòrica. La primera preocupació, que ja hem comentat, ha estat la de l'estructura estable, resolta a partir de la relació arquitectònica sustentador-sostingut, que Basallo formula a partir de variacions diverses de l'estructura T. La segona ha estat la preocupació formal que assumeixen els troncs en una clara referència als objectes comuns del món rural o marítim.

Basallo mateix ens situa davant el primer tema:

"Me interesa (...) sobre todo dos principios básicos (...) uno de estos principios es la simetría y el otro el equilibrio (...).

El equilibrio es una constante en mi escultura porque me di cuenta de que si haces las esculturas simétricas, es un problema. Fue con la balanza romana cuando vi que según el peso que colocas en un extremo, cambia la estructura general. Tengo un trabajo, hecho con fotografías, sobre la balanza romana, para una beca del Ministerio de Cultura, en el año 80, además me sirvió como dossier sobre mi trabajo.

Luego empecé a estudiar los desequilibrios; al poner una pieza inclinada se obtiene mayor dinamismo, incluso te provoca, ya que se sale de las estructuras generales en las que todos nos movemos." (12).

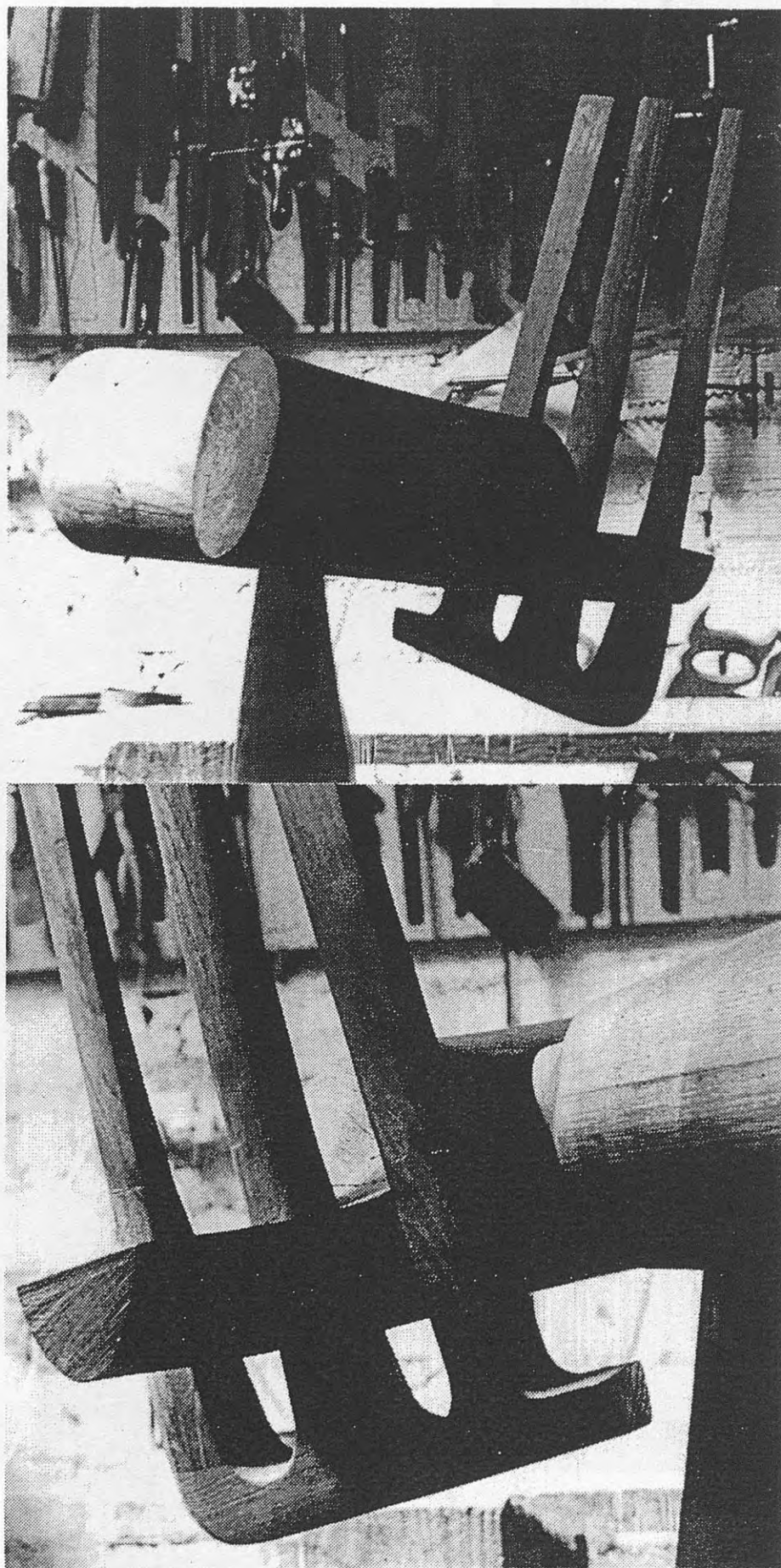
La preocupació per l'equilibri conduí Basallo davant de la dinàmica dels mòbils, i això es reflectí plenament en algunes de les escultures realitzades amb troncs. Les peces que componen l'escultura es poden desplaçar sobre determinats eixos, permeten equilibrar i desequilibrar l'escultura a voluntat.

"En otro trabajo desarrollé las posibilidades móviles de la escultura, como en un trombón de varas. Esta pieza, según como la colocaba, cambiaba su estabilidad, como el trombón de varas que se estira y se encoge." (13).

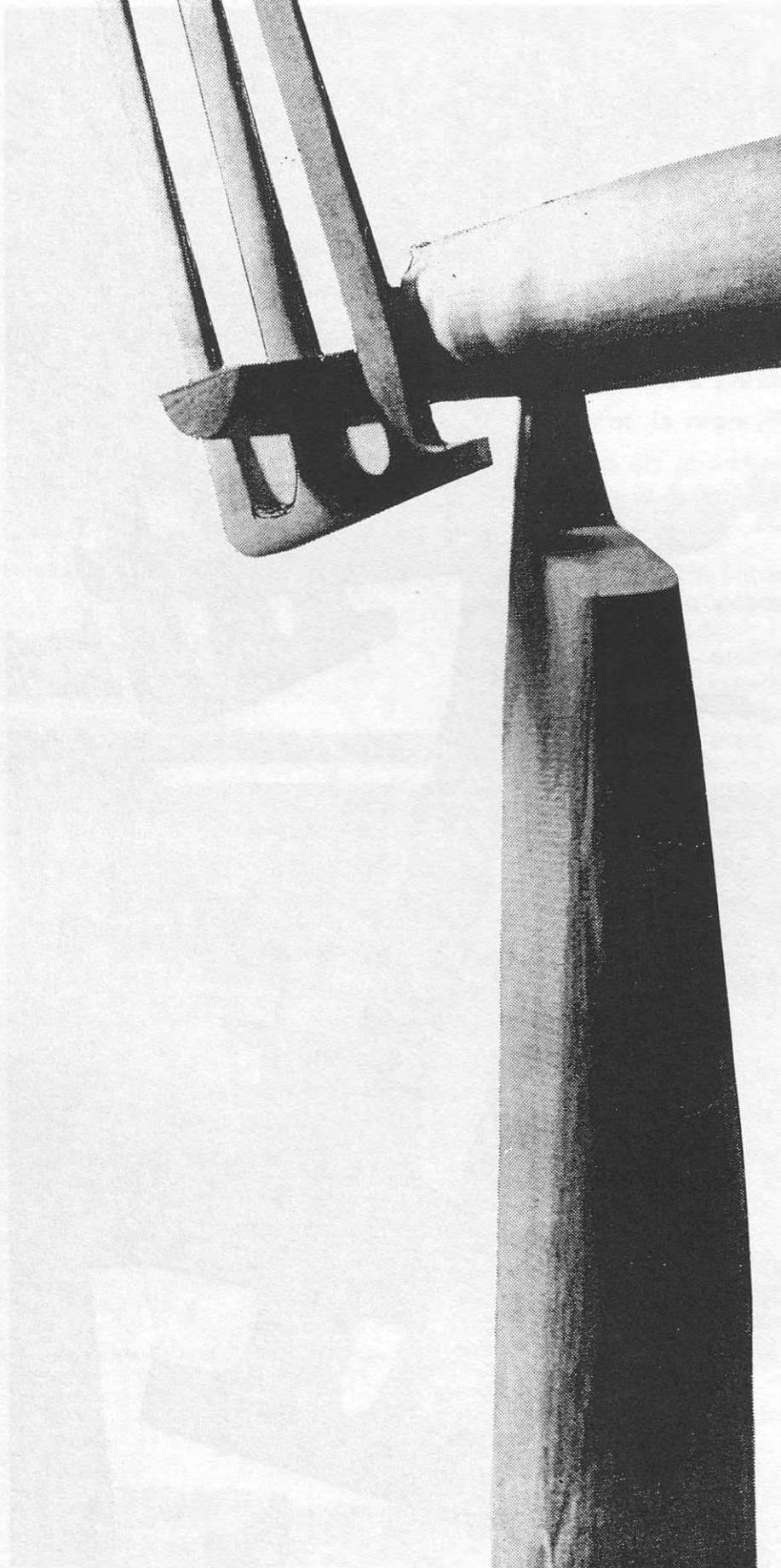
Aquesta concepció de l'escultura com a un objecte obert ("Obra abierta" d'Umberto Eco), en què la participació de l'espectador defineix la

12 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.

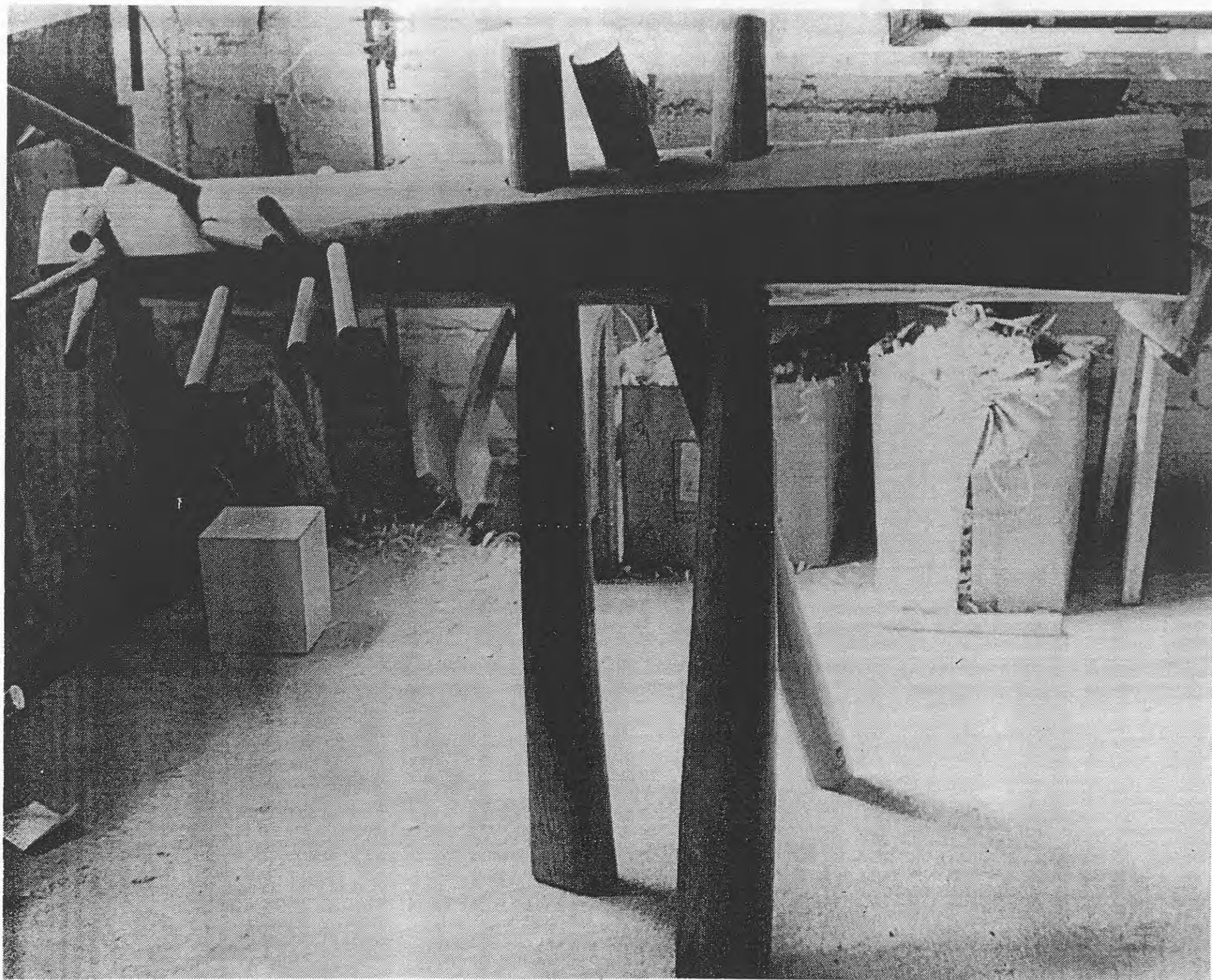
13 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.



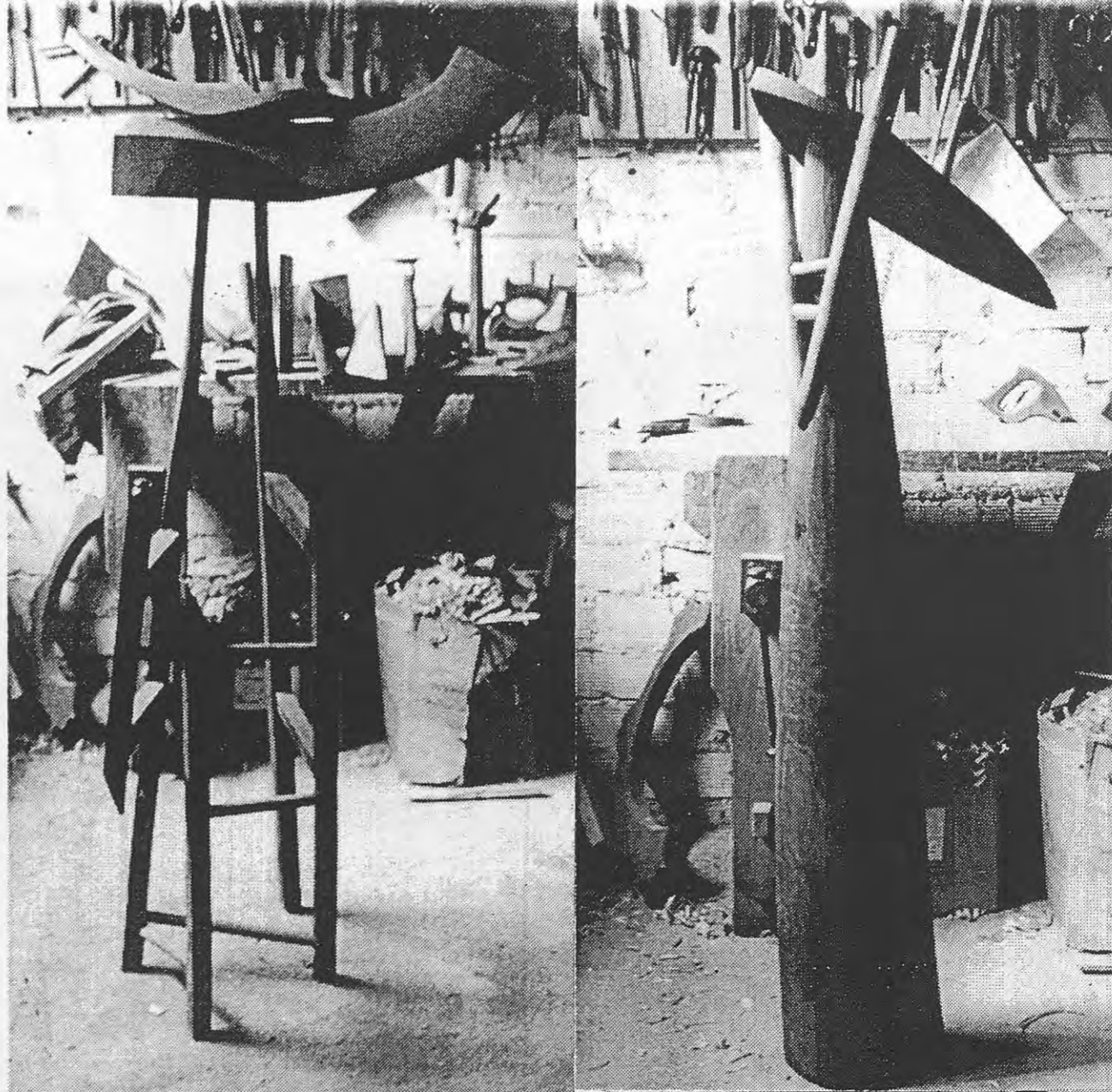
"Aixolada com berbios", 1981, castanyer, 142x52x44 cm.



"Aixolada com berbios", 1981.



"S.T.", 1983, castanyer, 119x80x95 cm.



realitat de l'escultura, és un dels components que ha interessat a l'escultor, i especialment si observem el component lúdic que han adquirit les darreres escultures. Calder és un model reivindicat per Basallo, no tant pels resultats, sinó per la perspectiva lúdica que posa en joc.

La referència de l'escultura de Basallo al món dels objectes d'ús, manuals, en què el component línic és predominant, ha estat un dels aspectes més documentats per la crítica, com podem veure:

"Ignacio Basallo recupera la memoria del mundo rural, la de los aperos más extraños y diversos, imaginando otros a partir de su peculiar sentido poético y de una sutileza y refinamiento de la que jamás disfrutaron esos objetos de labor." (14).

"Para nosotros la sorpresa, por su sencillez y calidad, es Basallo, cuyas obras en madera tienen un concepto espacial poco común y los elementos integrados están conseguidos a partir de objetos comunes de la vida campesina, hasta el punto que algunos parecen directamente incorporados a este mundo." (15).

"Una obra muy interesante es, la de Ignacio Basallo, en una búsqueda plástica y al mismo tiempo temática, puesto que se encuentra en el camino de hallar la raíz de lo gallego y, por lo tanto, humano y la reminiscencia que provoca la escultura en madera realizada a partir de herramientas de campo con raíces en la tradición." (16).

"La abstracción de Ignacio Basallo pone de relieve el sentido estético de una serie de formas elementales relacionadas con las de los utensilios de labranza, con las piezas que conforman los carros del país o los aperos usados por los campesinos gallegos. Estas piezas en madera parecen también limadas de asperezas y de aristas por un uso que durante siglos, ha ido dando esa forma peculiar a las superficies gastadas al contacto con la mano, la rueda o la tierra, de las piezas ancestrales que Basallo recupera y devuelve actuales y hermosas." (17).

"El trabajo concreto y conceptual de la madera, nos remite aquí a un paisaje instrumental de la tradición gallega. Pero el sentido de estas piezas establece una ruptura hacia lo imaginario en el que el aroma de la evocación se diluye, a un tiempo, en una libertad de raíz más abstracta y en una negación enfática de la idea de función." (18).

14 - CASTRO FERNÁNDEZ, J. A.: EXPRESIÓN ATLÁNTICA. pàg. 115. Ed. Follas Novas. Santiago 1985.

15 - PABLOS, Francisco: "Atlántica crea un gran espectáculo plástico en Bayona". HOJA DEL LUNES. Agost del 1980.

16 - COUSO, Castro: "Galicia en la moda del vestido y del arte". LA VOZ DE GALICIA. La Coruña 18 de desembre del 1985.

17 - DIVERSOS AUTORS: HISTORIA DEL ARTE GALLEGO. Ed.⁵ Alhambra.

18 - HUICI, Fernando: "Modos de la cultura". op. cit.

"O ourensano Basallo nos sorprende pola súa proximidade á terra, á artesanía dos úteis de labranza, a unha interpretación aérea é poética dos retortos arados." (19).

"Cabría asimilarle a una tendencia (Alberto, Ferrant) que trata la madera con visión artesanal y en este sentido no hay duda de que sus esculturas son, ante todo, 'utensilios' útiles de trabajo. Pero aquí interviene la creación del autor: son utensilios inútiles. Escaleras que no llevan a ninguna parte, palas y rastrillos de imposible empleo, horcas, arados y carretillas surrealistas, artilugios de una gran belleza plástica y de una perfecta gratuidad." (20).

L'escultor mateix accepta, aplicat al seu treball, el qualificatiu d'escultura etnogràfica, encara que, creu, és una manera de limitar i encasellar la seva proposta:

"Consciente de este momento, tengo referencias amplias y variadas, aunque en este periodo que comprende 'Atlántica 80' y la exposición que tengo en la actualidad en Santiago de Compostela (abril 1988), han pasado sólo ocho años y aún así he experimentado una evolución y, ateniéndome a opiniones críticas que han relacionado mi obra directamente con la etnografía, aunque no comparto totalmente esta opinión, quizás para calificar mi trabajo sin más profundizaciones, acepto el término escultura etnografica." (21).

Hem de destacar que la preocupació de l'escultor pel component etnogràfic no s'ha limitat exclusivament a l'entorn de la seva Galícia, sinó que s'ha fet extensiu a tot un seguit de materials de documentació que ell ha trobat en la seva recerca. Així, ens parla del Museu de l'Home de París o del llibre de Christopher Williams, ARTESANOS DE LO NECESARIO:

Voldríem afegir, per concloure l'apartat temàtic, un comentari de David de Prado:

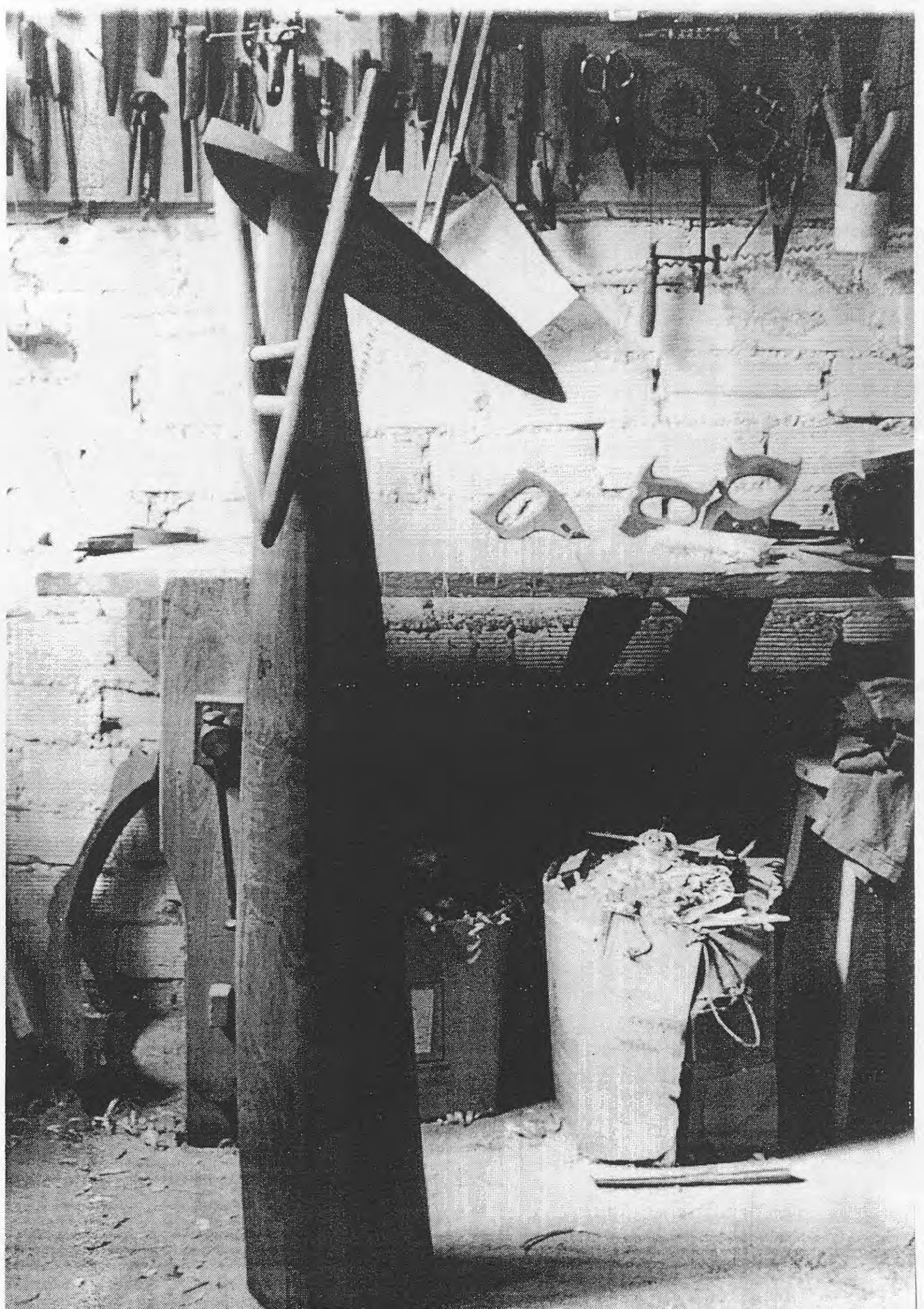
"A suas esculturas (...) algunhas partes poden recordar formas de apeiros de labranza pero a composición final ten moi pouco que ver coa realidade." (22).

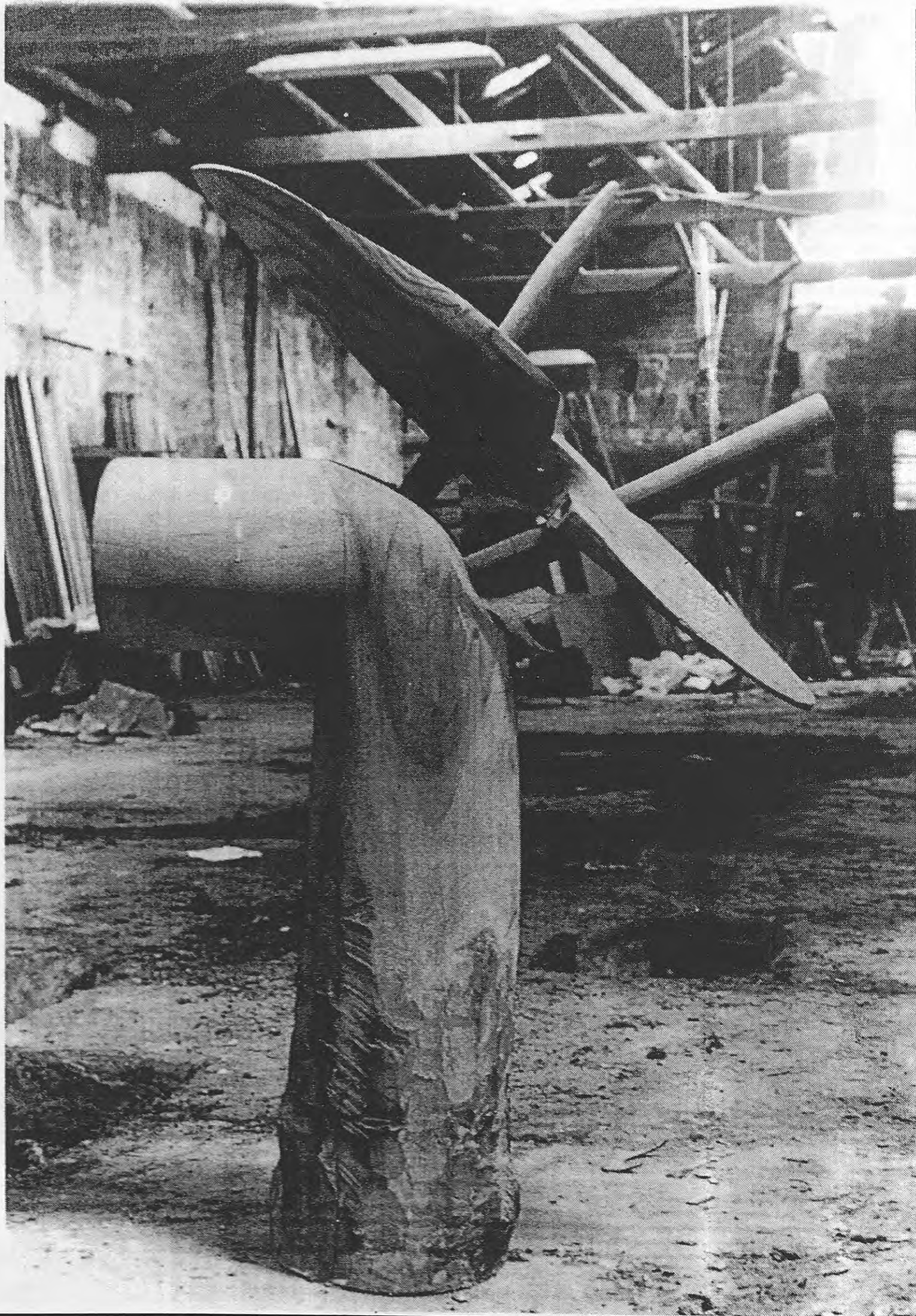
19 - DIVERSOS AUTORS: CATÀLEG ATLÀNTICA 80. Ed. Casa de Cultura. Baiona 1980.

20 - RUBIO, Javier: "Basallo (Galería Arte en Europa)". ABC. Madrid 29 de maig del 1986.

21 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Respostes d'Ignacio Basallo a un qüestionari previ". op. cit.

22 - PRADO IGLESIAS, David de: "A escultura galega hoxe". CATÀLEG ENCONTROS NO ESPACIO. pàg. 15. Ed. Xunta de Galícia. 1984.





5. L'ACTITUD D'IGNACIO BASALLO DAVANT DE L'ESCULTURA.

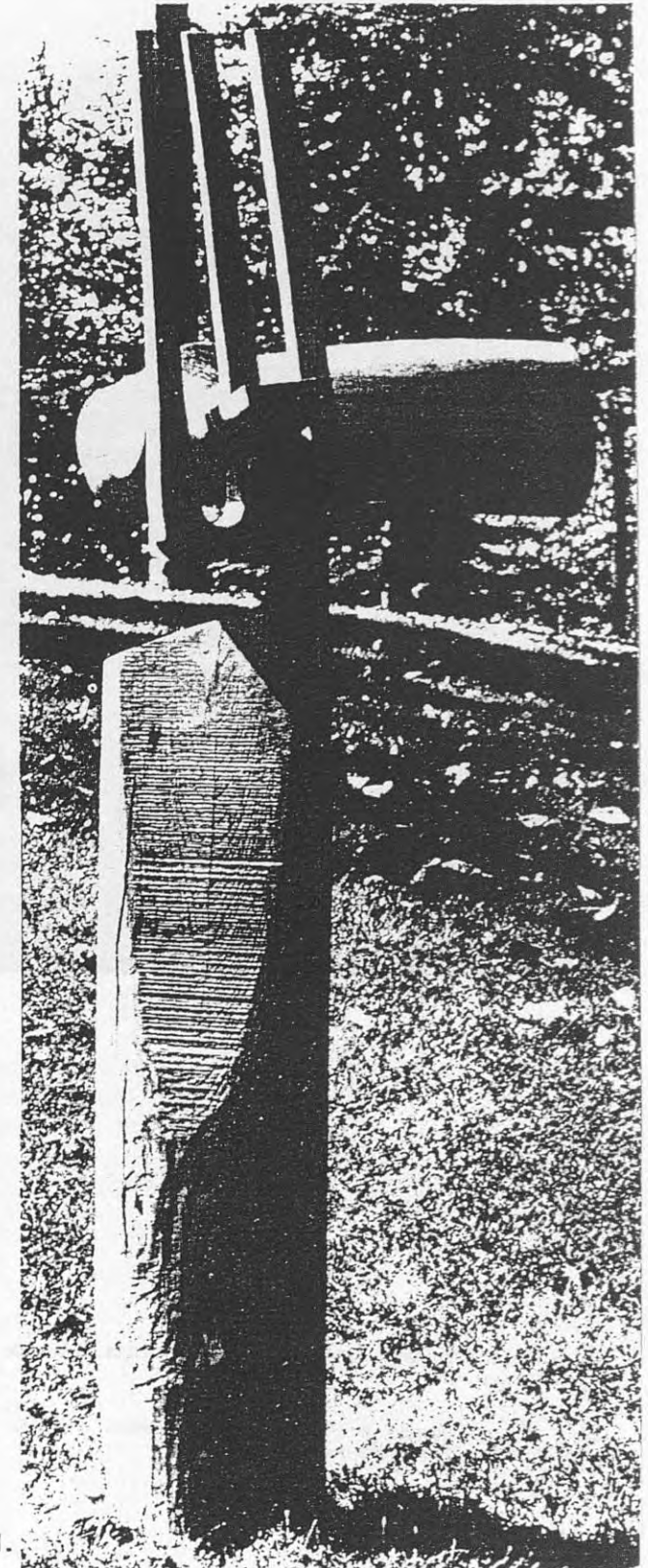
El plantejament escultòric de Basallo respira l'interés despertat per les primeres avantguardes, tant si tenim en compte la primera preocupació pel volum, com si ho fem amb la tendència estructural desenvolupada a partir del 1984. La seva escultura, a pesar d'haver estat realitzada, en gran part, en la darrera dècada, no s'integra plenament dins les coordenades descrites anteriorment. Això no obstant, hi ha una sèrie de components en les últimes escultures que mostren una evolució en què predomina un marcat contingut poètic, propi dels anys 80. El que és evident és l'actitud marcadament independent de Basallo, que ha continuat enfrontant-se a la pròpia evolució des de la reflexió.

En més d'una ocasió ha insistit en la lentitud del seu treball i en el conseqüent pocés reflexiu que s'evidencia a través de la investigació de les possibilitats compositives dels acoblaments.

La construcció és paral·lela a l'organicitat, especialment en el treball del tronc. En les escultures es conjuguen com dos espectes de la mateixa moneda. Construcció i organicitat són dos components dels instruments o dels objectes d'ús quotidià, que Basallo ha observat diàriament. L'actitud reflexiva vers l'escultura està complementada per l'actitud perceptiva vers el món que l'envolta.

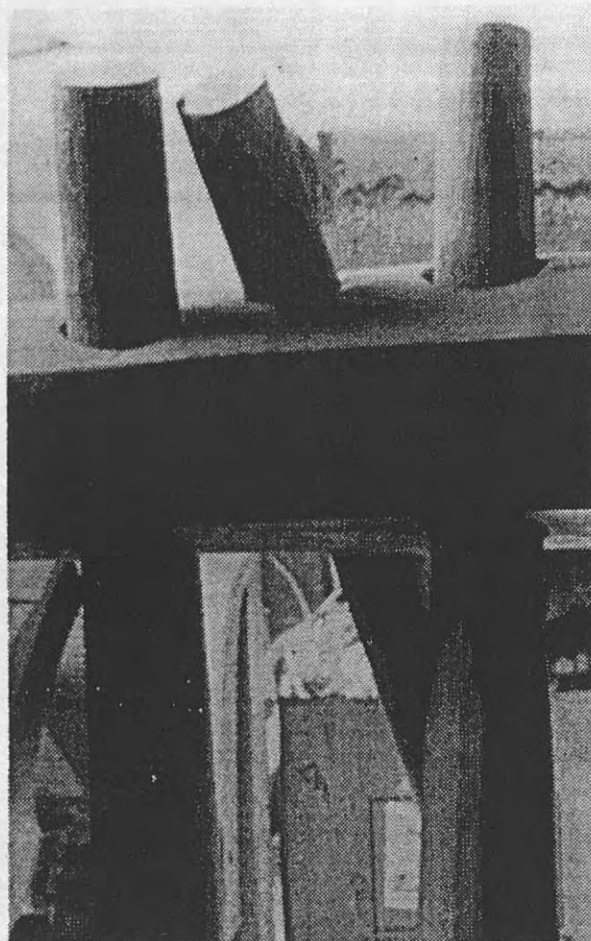
Respecte als materials, Basallo destaca la valoració actual de qualsevol producte, però especialment la revalorització dels denominats materials o matèries clàssiques, com el bronze, el màrmol i també la fusta.

Basallo s'identifica amb la fusta: "A mí la madera me va", però sense pretendre revaloritzar-la, simplement perquè aquesta ha estat un contacte diari al llarg de la seva vida. La seva actitud constructiva i reflexiva respecte a l'escultura l'ha distanciat d'altres maneres d'entendre l'escultura, en què predomina l'acció i on el fet participa en gran mesura de l'impuls personal i corporal. De totes formes, l'actitud constructiva s'aproxima, en gran part, a aquesta marcada tendència de l'escultura europea del "bricolage".



"Aixolada com berbios", 1981.

6. TRACTAMENT DE LA FUSTA,



Tant en l'entrevista, com en el qüestionari, Basallo ens explicà com ha obtingut la fusta. Ha valorat l'aspecte econòmic con una raó fonamental. Li ha preocupat la qualitat del material i ha buscat fusta seca entre els llocs on hi ha enderrocs. No acostuma a utilitzar, per tant, fusta verda o troncs d'arbres que hagi tallat ell mateix, encara que sí enmagatzema troncs dels arbres de ciutat com, per exemple, el plataner, per tal d'aconseguir una pèrdua d'humitat homogènia, tot preveient futures necessitats.

Basallo destaca el problema generat pels xilòfags, que pollen aquestes fustes. Però no ha pres més mesures preventives que l'aplicació de productes químics.

En el seu taller ha concentrat les eines en un tauler situat damunt el banc de fuster, en perfecte ordre; sobre les eines diu:

"Las herramientas que utilizo habitualmente son todas las que sirven para modificar la madera, desde el hacha, la azuela ('aixola'), serruchos, formones de distintos anchos, berbiquí para taladrar la madera (preferiblemente manual), cepillos de madera o hierro, vastren, puede decirse que todos los útiles de carpintero, con el tiempo vas descubriendo alguna herramienta nueva que servirá, a partir de ese momento, para facilitar el trabajo..." (23).

Basallo no utilitza sovint la gúbia, perquè el seu treball és fonamentalment constructiu. Les superfícies de la fusta que presenten una forma arrodonida són generalment les pròpies del tronc, que ha polit, en alguns casos, sense arribar a l'extrem de fer desaparèixer la textura rugosa o fibrosa d'aquest.

"Este tema me ha preocupado, ya que en casi todas las obras de una dimensión no reducida, he conservado partes que estaban en el material, o bien con la corteza o con calidades (...) considero que el material ha de reconocerse en su naturaleza, es decir, no ocultar su autenticidad, tanto interna como externa " (24).

23 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.

24 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Respostes d'Ignacio Basallo a un qüestionari previ". op. cit.

Els troncs de roure o castanyer són les fustes preferides per l'escultor, però ens comenta que també són les més cares, i per això, les ha substituït per altres de més bon preu. Sobre aquestes escultures, especialment les de l'època del tronc (1980-1983), no ha aplicat altres productes que els protectors contra els xilòfags. No obstant això, en les escultures posteriors hi ha aplicat el color sense ocultar la fusta. En 1986 obtingué una beca, concedida per la Xunta de Galicia, sobre l'aplicació del color en la seva escultura. Segons ens comenta, les gammes de color són molt variades, però, en algun cas, fa servir els mateixos que emprava tothom per pintar les cases rurals:

"Hice una, hace dos años, para la Bienal de Pontevedra, con tablas y puntas y, luego, la pinté con cal que iba cayendo; llovió y al mojarse, tomaron una aspecto como de viejas, pero quedaron atractivas." (25).

25 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.



7. EL MÈTODE DE TREBALL.

Basallo ha partit de l'observació d'objectes d'ús, els quals ha incorporat al seu treball, però no com a "objet trouvé", sinó com a font temàtica, ha partir de la qual ha compost, recreant noves formes amb altres materials:

"Lo que yo aprovecho es la enseñanza que extraigo de esa forma." (26).

Ha pretès una integració natural de les formes, en què la lectura no fos condicionada pel mimetisme, per una altra part inexistent en el procés perceptiu, i per tant, ha utilitzat tots els recursos possibles en l'observació de la realitat que l'envolta, fins i tot la fotografia:

"La fotografía también fue muy importante; permite aislar una imagen y elegir detalles. Con las sillas de madera hice un reportaje; tienen formas, intersecciones, uniones... Todas las piezas van introducidas unas dentro de otras." (27).

El context en què treballa també ha estat una font important de recursos visuals, sobretot si pensem que Basallo passa gran part del dia tancat entre les quatre parets:

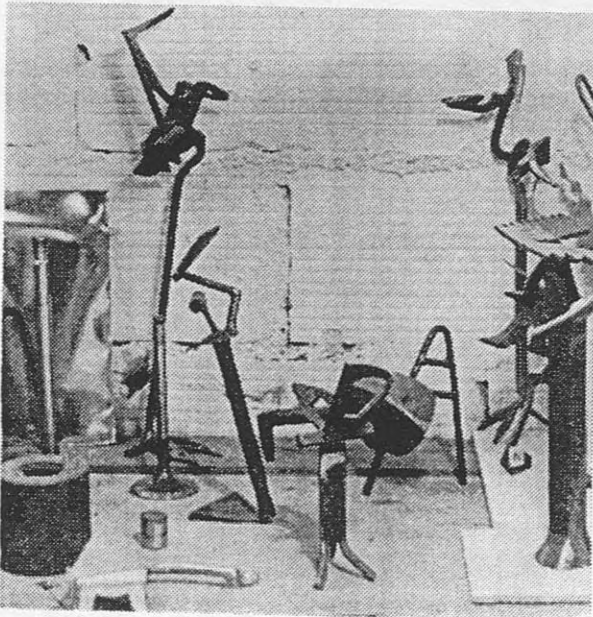
"A mí me condiciona mucho todo lo que vas teniendo en el ambiente. También estás trabajando con mucha porquería, aquí hay tacos, por ejemplo; tiro las cosas cuando a mí me estorban, pero sino lo dejo. Un retal, un buen día lo miras, lo utilizas y resulta." (28).

En el procés de concepció també ha utilitzat el dibuix i, particularment, en els moments en què es relaxa, com, per exemple en determinats viatges.

"También dibujo, hago esquemas, y tanteo formas que me interesan; no hago maquetas que luego reproduzca, pero todas las referencias me sirven." (29).

El procés resolutiu té, com a fonament, el recurs de la composició

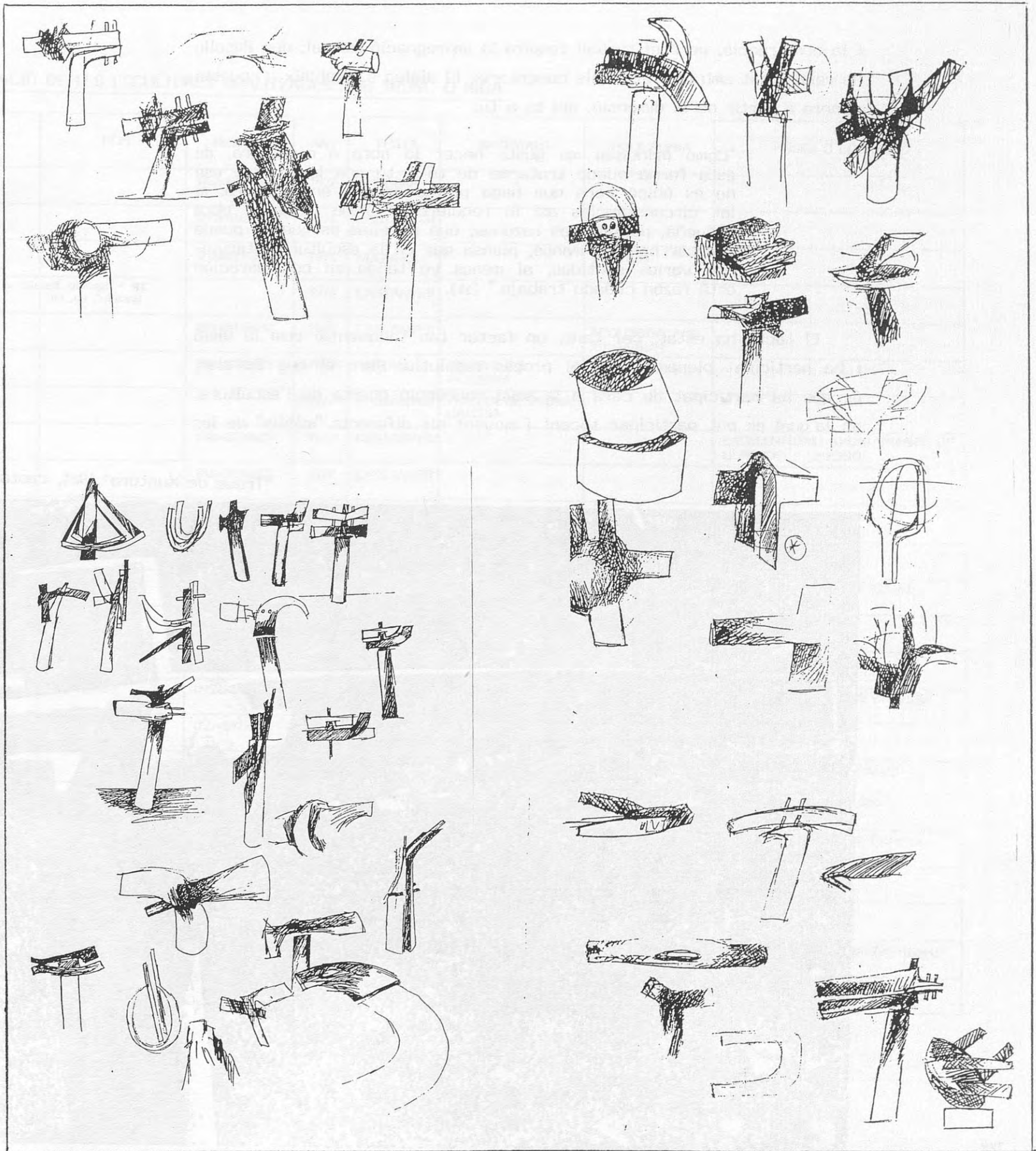
26 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.



27 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.

28 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.

29 - Ignacio Basallo a VALLE, Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.



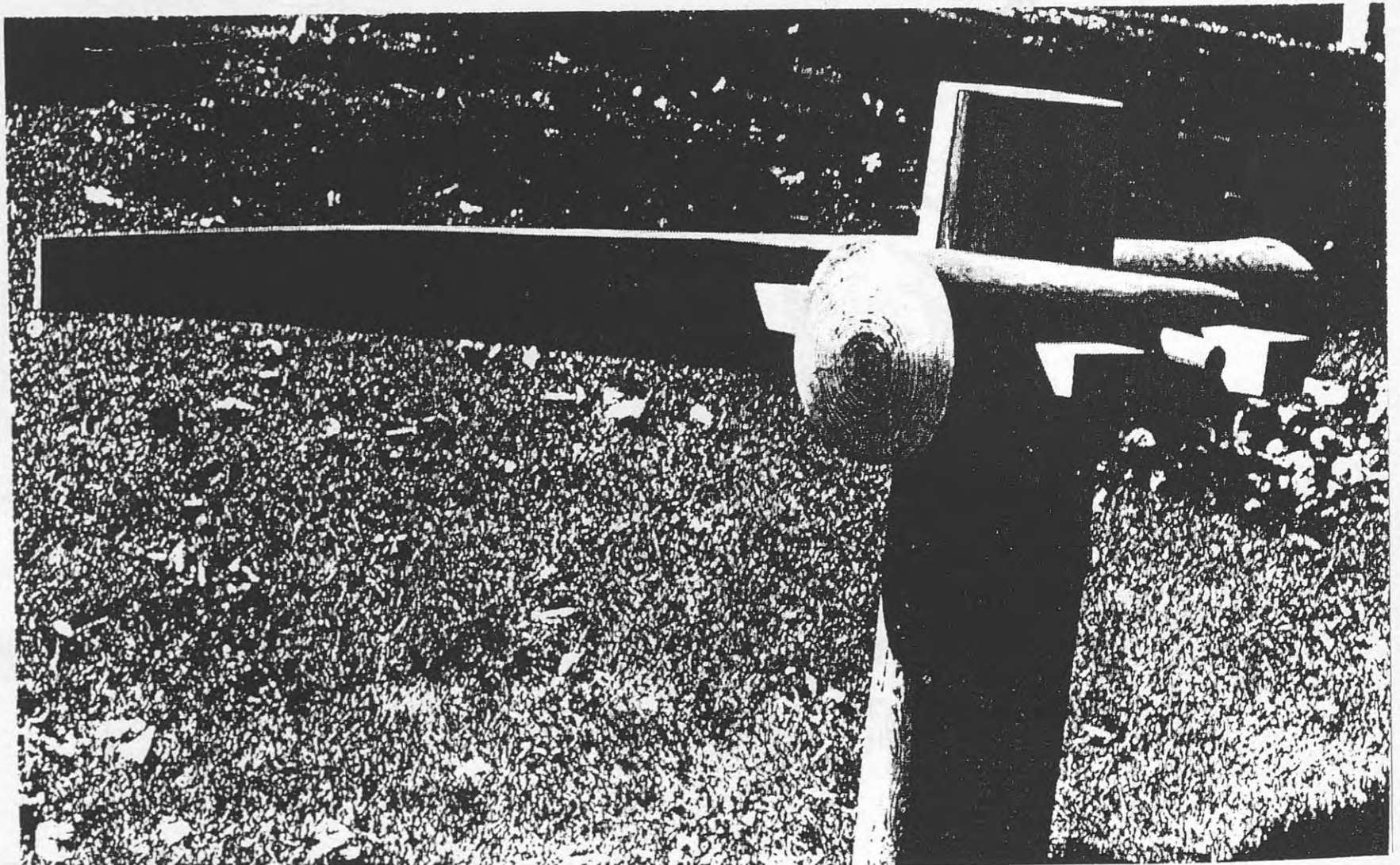
i la construcció, però el treball respira la impregnació manual, que Basallo ha reivindicat amb els fets i els comentaris. El diàleg s'estableix d'aquesta manera a partir de la dimensió, del tu a tu:

"Como principio me gusta hacer la obra a mi altura, de esta forma puedo tratarme de tú a tú con la obra, y eso no es óbice para que haga piezas de más envergadura, si las circunstancias así lo requieren (...) Me gusta la obra pequeña, por muchas razones, una de ellas es que se puede abarcar con las manos, piensa que en la escultura intervienen varios sentidos, al menos yo tengo en consideración esta razón cuando trabajo." (30).

30 - Ignacio Basallo a VALLE. Joan: "Entrevista a Ignacio Basallo". op. cit.

El tacte ha estat, per tant, un factor tan fonamental com la visió i ha participat plenament en el procés resolutiu. Però el que és clar, és que ha participat de cara a la seva concepció oberta de l'escultura, en la qual es pot participar tocant i movent els diferents "mòbils" de les peces.

"Trave de Xuntura", 1981, castanyer, 177x97x82 cm.



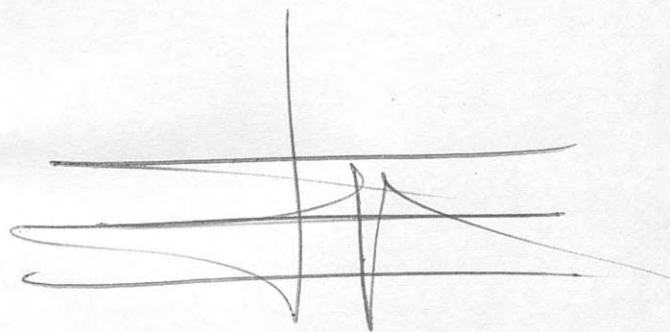
8. CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB TRONC O BIGA.

SÈRIE	NOM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
		047x015x008	1972	NOGUERA			
		055x016x024	1973	CASTANYER			
		054x013x014	1974	NOGUERA		TENYIDA	
			1976	CASTANYER			
		091x033x031	1976	CASTANYER		ACOLORIDA AMB AIGUARRÁS	
		060x050x045	1976/77	PLÀTAN	PEANYA DE PISSARRA		
			1976/77	CASTANYER	PEANYA DE PEDRA CALISSA		
		040x020x025	1977	CASTANYER			EXCELENTÍSIMO AYUNTAMIENTO DE OURENSE
		046x019x025	1977	CASTANYER			
		059x035x017	1977	AVET	PEANYA DE GRANIT		
		054x020x022	1977	CASTANYER			
		040x020x023	1978	PLÀTAN			PROPIETAT DE X. GUESSADO
		068x080x023	1980	CASTANYER			
	FENDA ZOUPADA	146x095x046	1980	CASTANYER			
	GASTALLO	095x084x045	1980	CASTANYER			MUSEO DE CASTRELOS DE VIGO
		055x037x018	1981	CASTANYER			
		100x080x045	1981	PLÀTAN			PROPIETAT DE J. R. CALVO
		140x120x065	1981	CASTANYER			MINISTERIO DE CULTURA
	TRAVE DE XUNTURA	177x097x082	1982	CASTANYER			PROPIEDAD XUNTA DE GALICIA
		139x024x028	1982	CASTANYER			
		062x024x040	1982	CASTANYER			
		252x098x023	1983	CASTANYER			PROPIEDAD PINTOR RAMÓN BILBAO
		119x080x095	1983	CASTANYER			

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).



TESI DOCTORAL REALITZADA PER JUAN ANTONIO VALLE MARTÍ.

DIRIGIDA PEL DOCTOR JOAN MAYNÉ I TORRAS.

DEPARTAMENT D'ESTRUCTURA DE LA IMATGE I L'ENTORN.

FACULTAT DE BELLES ARTS.

UNIVERSITAT DE BARCELONA.

10. CURRÍCULUM D'IGNACIO BASALLO.

Ourense, 1952.

Estudis d'Arts i Oficis a Ourense i a l'Escola Massana de Barcelona.

EXPOSICIONS I PARTICIPACIONS.

- 1971 Ateneo de Ourense. Sala de Cultura, Pontevedra.
- 1974 Bienal de Pontevedra. Ateneo de Ourense.
- 1975 Sala Anue, Santiago de Compostela (La Coruña). Plaza da Princesa, Vigo (Pontevedra). Bienal de Pontevedra. Galería Anfora, Pontevedra.
- 1976 Galería Torques, Santiago de Compostela (La Coruña). Club Náutico, Vigo (Pontevedra).
- 1977 Caja de Ahorros, Valladolid. Villagarcía de Arosa.
- 1978 Museo Provincial, Ourense. Caixa de Aforros, Santiago de Compostela (La Coruña).
- 1979 Ourense. Barco de Valdeorras (Ourense). Santiago de Compostela (La Coruña). Col·labora a la Revista "Soportal".
- 1980 Beca del Ministeri de Cultura. Caixa de Aforros, Vigo (Pontevedra). Liceo Villagarcía de Arosa. "Atlántica 80", Baiona. "Plástica Galega", Vigo (Pontevedra). "Fotografías de formas", Ourense.
- 1981 Caixa de Aforros, Vigo (Pontevedra). Centro Cultural de la Villa, Madrid. "Atlántica". "Pequeña Escultura", Valladolid. "O Feito Plástico", Vigo (Pontevedra). Ateneo de Ourense. Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid. "Feira do viño", Ribadavia (Ourense).
- 1982 Bienal de Pontevedra. Villagarcía de Arosa. Semana de Galicia, Madrid. Concello, Coruña. Sala Luís Seoane, Coruña (fotografies).
- 1983 "Atlántica", Santiago de Compostela (La Coruña). "Preliminar", I Bienal de Arte, Saragossa, Sevilla, Coruña, Santander, Barcelona. Minigrabado, Ateneo de Ourense. Col·labora a la Revista "Escrita". Bienal de Arte, Expo Mail Arte, Pontevedra.
- 1984 Collectiva, Ourense. "Encontros no Espacio", Artistas Gallegos y Catalanes de los ochenta, Plaza da Quintana, Santiago de Compostela (La Coruña). "Fira d'Escultura al Carrer", Tàrrega (Lleida). "Encontros no Espacio", Artistas Gallegos de los ochenta, Lugo. Kiosko Alfonso, La Coruña.
- 1985 Galería Lola Durán, Pontevedra. "A toda tela", Vigo (Pontevedra), Coruña, Ourense, Zamora, Madrid. Beca de la Dirección Xeral do Patrimonio Artístico e Monumental. "Colectiva artistas gallegos", Galería Melchor, Sevilla. "Galicia en el ruedo", Màlaga. "Escultura de hormigón armado", Vista Alegre, Santiago de Compostela (La Coruña) i Louro, Muros (La Coruña). Galería Buades, Madrid. Galería Fúcares, Almagro (Ciudad Real). Bienal de Pontevedra. "V Salón Nacional de Artes Plásticas", Alcobendas (Madrid).
- 1986 "1990. Adquisiciones y Becarios de la Xunta de Galicia", La Coruña, Santiago de Compostela (La Coruña), Ferrol (La Coruña), Vigo (Pontevedra). Galería Arte en Europa, exposició personal, Madrid. "Visión Atlántica", Fundación M. Pelayo, La Coruña. "VII Bienal de Pontevedra", "VIII Bienal de Zamora". "V Bienal Nacional de Arte Ciudad de Oviedo". "II Bienal de Escultura", Alfafar (València).
- 1987 "ARCO'87". Galería Edurne. Sevilla. Galería R. Ortiz. Lisboa. Visão actual da Arte Galega.

11. RESPUESTAS A UN QUESTIONARIO PREVIO.

Ignacio Basallo - En principio, quiero puntualizar que yo, trabajo fundamentalmente la madera, nunca me he planteado mi trabajo en función del tronco. No creo que sea necesario aclararte que he partido en ocasiones de un tronco que luego he elaborado, esto es, he sacado tablas, listones, etc., o también he utilizado el material ya elaborado no por mí.

Te voy a contestar el cuestionario procurando matizar los términos.

Joan Valle - ¿En qué año inicias tu trabajo con el tronco?.

B. - Como necesitarás concisión en los datos, se puede localizar cronológicamente y como punto de partida el año 1979/80 y más concretamente la exposición "Atlántica", en Baiona 1980.

J. - ¿Cuál fue el punto de partida?.

B. - Ya te he explicado en la introducción que comencé utilizando la madera, como material fundamental, y solían ser tacos por imposibilidad económica fundamentalmente; en las primeras épocas llegué a trabajar también otros materiales. Mi padre siempre trabajó en un taller de maderas y este contacto con el material y sus herramientas me fueron familiares antes de dedicarme a la escultura.

J. - ¿Por qué has elegido el tronco como material de trabajo en tu escultura?.

B. - Vuelvo a insistir en que el material me atrae y esto me ha llevado a comprar vigas de derribos, en Ourense suelen ser de castaño o carballo (roble), un buen material para tallar, además están curadas, inconvenientes para la herramienta son los clavos ocultos por haberse roto a causa de la pudrición, las grietas también son un problema en ocasiones. El costo, a pesar de estos inconvenientes, es siempre inferior al material nuevo.

J. - ¿Cómo y dónde obtenías u obtenes los troncos?.

B. - Normalmente las vigas de que te hablo en la respuesta anterior, solían ser de 6 ó 7 metros de longitud, las he cortado en proporción a su espesor, quedando trozos de 110-120 cm. aproximadamente; la aparición de algún nudo rebelde o cualquier otra eventualidad, también condiciona el corte.

La madera de derribo, suele estar cubierta con restos de cal o barro, la antigüedad de esta madera puede rondar, o superar en ocasiones, los cien años. El estado de conservación se encuentra oculto por el humo, esto también es un riesgo a la hora de acertar en la compra, es el pequeño o gran riesgo que tiene este sistema de adquisición, luego vendrá el regateo con el propietario.

J. - ¿Son abundantes en la zona donde vives?, ¿qué tipo de árbol utilizas?.

B. - Creo que en toda la península existía madera de variedades autóctonas, en Galicia aún se pueden encontrar troncos tanto de castaño, como roble, si bien el ritmo de tala es imparable, al mismo tiempo están de moda las maderas de importación: ukola, pino rojo, sapelli, etc.

Yo poseo una buena partida de vigas que compré hace algunos años, las cuales voy reservando para ocasiones especiales. Ahora quiero adquirir unos troncos para un trabajo que tengo en mente, con unas dimensiones mayores de las que ya tengo, y, sinceramente; me decidiré por el tipo de madera que menos cueste, el castaño y el nogal están a precios respetables y sobre todo el nogal está a precios prohibitivos, lo cierto es que escasea.

Me gusta el fresno, he intentado conseguirlo, pero tampoco es fácil. Toda la madera me interesa, y cada una tiene su atractivo, la que utilizo más habitualmente es el castaño, como ya te he dicho.

J. - ¿Los dejas secar durante un periodo de tiempo o los trabajas independientemente de su estado de humedad?.

B. - En el caso de las vigas es innecesario, en otros casos he utilizado el sistema de secarlos con la corteza: en el caso de algunas maderas blancas, como el abeto o el plátano de los parques, le he quitado la corteza y lo he mantenido en un sitio fresco y, la verdad, lleva así unos cuantos años y creo que no se ha conservado excesivamente bien. Un gran problema de la madera son los parásitos y principalmente la polilla, sinceramente, a las pruebas con productos químicos no les veo una eficacia del cien por cien.

Lo mejor es la madera seca, sobre todo ahora que utilizo herramientas a las que el seco le va mejor.

J. - ¿Cómo desarrollas el proceso de trabajo?.

B. - Mis esculturas son el producto del trabajo cotidiano, trabajo habitualmente cada día y es la escultura mi única dedicación, creo haberlo dicho cuando se me pregunta, que mi trabajo es de laboratorio y con la experiencia surgen los resultados. También dibujo, hago esquemas y tanteo formas que me interesan; no hago maquetas que luego reproduzca, pero todas las refe-

rencias me sirven, no tengo otra fórmula.

J. - ¿Te planteas alguna temática?.

B. - Consciente en este momento, tengo referencias amplias y variadas, aunque en este periodo que comprende "Atlántica 80" y la exposición que tengo en la actualidad en Santiago de Compostela (abril pasado), han pasado sólo 8 años y aún así he experimentado una evolución y, ateniéndome a opiniones críticas que han relacionado mi obra directamente con la etnografía y, aunque no comparto totalmente esta opinión, quizás para calificar mi trabajo sin más profundizaciones, acepto el término escultura etnográfica.

Considero que 8 años son pocos para definirme integralmente, siendo en este momento cuando empiezo a tener oportunidades, y digo oportunidades ya que el éxito es algo desconocido aún por mí. Las críticas, lo más positivo.

J. - ¿Realizas dibujos previos?, ¿y maquetas u otros estudios?.

B. - Quizás me repita en algunas respuestas, en la séptima ya mencionaba los dibujos que sirven para iniciar algunas obras, e incluso en ocasiones el comienzo de un esquema desarrollable; también hago obra pequeña, 10 ó 15 cm., incluso libretillas para trabajar bocetos en cualquier lugar, todo vale.

J. - ¿Buscas el tronco en función de un proyecto o idea previa?.

B. - Entiendo que tu trabajo es el tronco y, claro, yo puedo utilizar el tronco en periodos de tiempo más o menos dilatados, desconozco plazos futuros en que mi obra se fundamente exclusivamente en el tronco de madera.

Comprendo que el material no es el más adecuado cuando se trata de hacer una obra para el exterior, pongamos por caso. Si aparecen propuestas de este tipo, la obra, al menos en su apariencia, ha de ser distinta. De lo que casi estoy seguro es de que la madera siempre ha de ser importante en mi trabajo.

J. - ¿Utilizas el aspecto formal del tronco?.

B. - Este tema me ha preocupado, ya que en casi todas las obras de una dimensión no reducida, he conservado partes que estaban en el material, o bien con la corteza o con calidades intermedias, entre el "descascado" y el pulimentado, también quiero matizarte nuevamente que considero que el material ha de reconocerse en su naturaleza, es decir, no ocultar su autenticidad, tanto interna como externa.

J. - ¿Trabajas en una escultura o en varias a la vez?.

B. - Esa puntualización no es cuantificable, ya que el trabajo sale o no, en ocasiones fácilmente y otras con mucho esfuerzo, lo que permite comenzar y rematar, y vuelta a comenzar y a tropezar, entonces tienes la opción de cambiar a otra obra, volviendo ocasionalmente hacia atrás, no tengo un método tan claro como para definirlo.

J. - ¿Abordas el tronco pausadamente o lo atacas con energía o con violencia?.

B. - Según el proceso de trabajo, será necesario trabajar con mayor o menor energía, desde luego no puede desligarse el proceso de la intensidad, evidentemente, no es lo mismo el acabado que la aproximación, ni el mismo comienzo.

J. - ¿La acción consigue deformar la idea o proyecto previo?.

B. - Está claro que en mi trabajo personal, puedo modificarlo aunque prime el esquema previo, cuando el material o la herramienta intervenga de forma fundamental.

J. - ¿Qué determina fundamentalmente las dimensiones de tu escultura?.

B. - Como principio me gusta hacer la obra que esté a mi altura, de esta forma puedo tratarme de tú a tú con la obra, y esto no es óbice para que haga piezas de más envergadura si las circunstancias así lo requieren. Partiendo de la base de que la dimensión no la tengo estandarizada. Me gusta la obra pequeña, por muchas razones, una de ellas es que se puede abarcar con las manos, piensa que en la escultura intervienen varios sentidos, al menos yo tengo en consideración esta razón cuando trabajo.

J. - ¿Qué aspectos materiales del tronco destacas en tu escultura?, (partes del tronco, color, etc.).

B. - En el año 1986, la Xunta de Galicia me otorgó una beca de investigación y el tema escogido por mí era "Aplicación del color a mi escultura en madera", en este trabajo llegué a separar lo que es el color-tinte aplicable sobre la madera, al color propio del material, esto es la cor-

teza, las partes que se encuentran a continuación, incluso las vetas internas, tanto las periféricas como las más próximas al corazón. Todo esto combinado con distintos tipos de maderas. Mi trabajo casi siempre se ha fundamentado en ensamblajes de maderas, siendo esta forma de trabajo un condicionante muy importante en el resultado final.

J. - ¿Qué otros materiales utilizas?, ¿los articulas con la madera?.

B. - En este momento estoy muy preocupado en articular la madera con otros materiales metálicos, hierro, plomo, cinc, hoja de lata; no puedo darte muchos detalles, ya que estoy en el proceso previo de desarrollo, al mismo tiempo también estoy retomando un nuevo trabajo con troncos, de un modo distinto a como lo he hecho hasta ahora.

Estoy haciendo obra pequeña con hierro y soldadura, supongo que tu contacto con la escultura te habrá descubierto sensaciones e imágenes que no poseen otras manifestaciones artísticas. El resultado final de la escultura viene determinado, en buena medida, por la lentitud del trabajo que permite la reflexión durante el proceso.

J. - ¿La introducción de otros materiales determina algún cambio sustancial en el planteamiento de tu escultura o en los resultados?.

B. - Me considero un individuo racional, en ocasiones excesivamente racional, lo cual me lleva a reflexionar casi todo, esto hace que en mi obra no existan grandes saltos, sino que mi trabajo es lento y el proceso evolutivo se produce paralelamente. Mi trabajo personal es muy amplio, me interesa casi todo lo que no domino y por ende experimentarlo, a pesar de esto procuro ser coherente a la hora de mostrar públicamente mi trabajo.

Una nueva herramienta desconocida por la razón que sea, puede ser determinante en algunos trabajos.

J. - ¿Englobas tus esculturas en series?, ¿qué define cada serie?.

B. - Tanto como series no, lo cierto es que las clasificaciones vienen a posteriori, procuro agrupar la obra cuando la enseño, por ejemplo, la beca del 86 de la Xunta de Galicia, me facilita el montaje de mi exposición en Madrid; también la beca del año 80, una beca del Ministerio de Cultura, supuso estar preparado para enseñar una obra coherente en "Atlántica 80". Cuando trabajo no suelo retomar el pasado.

J. - ¿Les pones nombre a las esculturas y a las series?, ¿qué pretendes con ello?.

B. - Me gusta la literatura y he de confesar que cada vez estoy más metido en mi trabajo y leo cada vez menos, esto viene a cuento de que los títulos en ocasiones sirven para llamarlas y reconocerlas cuando te hablan de ellas (las esculturas), pero sinceramente estoy convencido de que mis esculturas son abiertas, no se pueden asimilar con un golpe de vista, precisamente porque a todas les he dedicado mucho tiempo y esto interviene a su favor; últimamente no pongo títulos porque sería ir en contra de las propias esculturas y ponerles un límite, cuando he de ponerles título lo que consigo es confundir, porque no se entienden. No tengo ninguna fórmula matemática para todo, de ser así se trataría de otro y no de mí, mis esculturas son ellas y yo inseparables.

J. - Clasifícame las esculturas hechas con troncos en sus respectivas series.

B. - Aunque sea metódico y racional, no tengo tan cuantificadas mis obras, no puedo responder.

J. - ¿Qué aspectos formales destacan en tus esculturas?.

B. - Me interesa todo, ya lo he dicho, absolutamente todo y mis ojos están abiertos desde que despierto, prestos a recibir. El material condiciona fundamentalmente el trabajo y he aprovechado todas aquellas formas en que la madera es el material fundamental, sobre todo dos principios básicos han dado sus resultados, uno de estos principios es la asimetría y otro el equilibrio, mezclando, combinando y desarrollándolos, estos han generado una buena parte de mi obra.

J. - ¿Consideras el espacio como un aspecto destacable en tu escultura?.

B. - Muchísimo, las esculturas y el equilibrio; también hago de mis esculturas elementos volumétricos totales, que se pueden ver por todas partes.

Aunque no conozco muchas esculturas de Calder en madera, sus conceptos de espacio y tiempo los tengo bien estudiados, si bien no están aplicados en gran medida en mis esculturas, quizás con el tiempo lo haga.

J. - ¿Alguno de estos aspectos participa en tu trabajo: mitología, religión, simbología, prehistoria, etnología, sociología, historia, política, etc.? (si deseas remarcar algún otro aspecto, anótamelo por favor).

B. - Mi escultura no es figurativa, no se corresponde con casi ninguno de estos términos, pero como te había comentado en una de las primeras preguntas, quizás la etnografía esté más próxima a mis referencias.

J. - Háblame de las técnicas que utilizas.

B. - Técnica, te diré que ampliamente se puede decir que trabajo directamente y no digo "talla directa", porque casi he abandonado la utilización de gubias y me voy decantando cada vez más por herramientas más propias de carpinteros y ebanistas.

J. - ¿Dónde las aprendiste?.

B. - No soy autodidacta, y me gusta aprender lo que no sé, ahora bien, soy aprendiz de muchas cosas pero quizás esto me da más amplitud en los temas y el trabajo está cada vez más abierto. La técnica, sí, pero me he hecho yo mi propio trabajo y mis herramientas, aunque estuve a mis 19 años en el estudio de un escultor modelador, mi trabajo actual se distancia bastante del suyo. En Madrid en un espacio corto de tiempo trabajé con un escultor, Manolo Raba, ya fallecido. Estuve un año en la escuela Massana de Barcelona, pero sólo aguanté un curso. En este oficio, tú mismo te haces tu técnica y también la solvencia puede llevar a uno o a otros materiales y también a viajar a otros lugares; lo cierto es que hacer escultura supone un desembolso económico no siempre a mi alcance.

J. - ¿Se aplica alguna técnica artesanal de la madera en la zona donde vives?.

B. - No tengo contacto con artesanos de una forma directa, por supuesto, la artesanía compete desigualmente con la industria, yo mismo estoy apoyado en una mesa de aglomerado de viruta impensable no hace tantos años.

J. - ¿Han influido éstas en tu evolución?.

B. - Para trabajar la madera has de utilizar la herramienta adecuada, lo cual conlleva una cierta especialización, estas herramientas no son válidas para trabajar otros materiales.

J. - Háblame sobre las herramientas que utilizas.

B. - Te he dicho en algún otro apartado que poco a poco he dejado las gubias como herramientas fundamentales. Las herramientas que utilizo habitualmente son todas las que sirven para modificar la madera, desde el hacha, la azuela (aixola en gallego), serruchos, formones de distintos anchos, berbiquí para taladrar la madera, cepillos de madera o hierro, vastren, etc., puede decirse que todos los útiles de carpintero, con el tiempo vas descubriendo alguna herramienta nueva que servirá, a partir de ese momento, para facilitar el trabajo o para condicionarlo nuevamente.

J. - Háblame de tu taller o espacio de trabajo.

B. - Desde hace sólo seis meses dispongo de un nuevo estudio, situado en el bajo de una casa, dispongo casi de cien metros cuadrados de superficie con una altura de cuatro metros, es un estudio añorado durante años. El local me está facilitando el trabajo ya que lo he acondicionado mínimamente, lo cual me permite permanecer largo tiempo en él, redundando en la producción.

El ambiente que se genera al trabajar, con los recortes, materiales distintos, me facilitan la puesta en marcha del trabajo; también tengo una mesa de dibujo en el estudio, con unas dimensiones inimaginables en otra época. Vivo a unos diez minutos de aquí.

J. - ¿Intervienen otras personas en tu trabajo?, (ayudantes, técnicos, etc.).

B. - Hasta el momento no he necesitado ayudantes y no creo que pudiese afrontar este gasto, porque además aún estoy pagando el local y sería difícil tener este tipo de colaboración. Cuando se presente el caso, entonces me lo plantearé. En dos ocasiones se han fundido en hormigón armado dos esculturas mías y en los dos casos los contratistas de las obras (colegios nacionales) se encargaron de rellenar los encofrados realizados por mí en madera.

J. - ¿Utilizas algún procedimiento constructivo: uniones, ensamblajes o encolados?.

B. - Las tres cosas, uniones, ensamblajes y, cuando así lo pide la obra, esas piezas encoladas.

J. - ¿Aplicas alguna protección para aumentar la resistencia o durabilidad de la madera?.

B. - La verdad que no, la madera es un material con una duración variable según el clima, época en que ha sido talada, etc., factores muy determinantes e incontrolables por mí; habría que intervenir en la madera desde su principio y eso es imposible, intervenir sólo parcialmente influirá en la parcialidad del resultado.

J. - ¿Aplicas algún tipo de policromía?

B. - Sí, y no sólo un procedimiento, he tenido una beca de investigación sobre el tema, como puedes comprender es complicado.

J. - ¿Qué colores utilizas y por qué?

B. - Todos, las circunstancias lo van pidiendo. Porque el color existe y me parece lógico hacer uso de ellos y porque también otros lo han hecho y la experiencia de los demás también la tengo en consideración.

J. - ¿Dónde los aplicas?

B. - El todo y las partes, tendría que analizar escultura por escultura, cada ejemplo es distinto y la necesidad de la pieza también distinta.

J. - ¿Cómo elaboras el producto y cómo los aplicas?

B. - Supongo que te refieres al color. En general utilizo anilinas, también utilizo pinturas acrílicas aplicándolas de distintas formas.

He leído con detenimiento un libro titulado "Escultura del África negra" y de él he sacado anotaciones con respecto al color, si bien no tengo experiencias personales en la actualidad.

J. - ¿Has finalizado tu trabajo con los troncos?, ¿cuándo?, ¿piensas retomarlo?

B. - No tengo fechas ni plazos para mi trabajo, ahora bien, en este momento no estoy haciendo

escultura propiamente con troncos de madera, sino más bien con listones de madera, las piezas son más livianas que las anteriores, ya te comenté que le estoy dando vueltas a unos trabajos con troncos y pequeñas partes metálicas.

J. - ¿Qué determina esta conclusión o este abandono?

B. - Lo necesitaba, estaba demasiado estabilizado en algunas formas y era necesario abrir un poco más las formas, estos cambios surgieron de dibujos realizados en el tren en viajes largos.

J. - ¿Qué escultores te han servido como referencia en algún momento?, ¿qué escultores actuales te interesan?

B. - Escultores fundamentales, y no por el material que utilizaron, sino por su concepto escultórico, Julio González, Brancusi, Alberto, Calder e incluso Ángel Ferrant, también me interesa otro núcleo como Smitt o Antonio Caro; en otro plano determinadas cosas de Miquel Navarro, quizás otros más en candelero no me interesan casi nada. Soy consciente que aún desconozco mucha escultura contemporánea de otros países. La escultura hecha en España empieza a tener una pequeña acogida, menos de lo que se dice.

J. - ¿Qué planteamiento te haces sobre la escultura actual?

B. - La vuelta de los materiales tal cual, huyendo del cartón piedra o de la escayola rococó que oculta más de lo que enseña, desde lo conceptual se han abierto campos más amplios e incluso la propia degradación de la modernidad urbana vuelve a dar la oportunidad a materiales no considerados típicamente escultóricos, llámale clásicos al bronce, mármol... está primando el trabajo directo.

Ignacio ha adquirido un nuevo taller, cerca de su casa. Está satisfecho, aunque, por otra parte, me comenta los problemas que comporta el tener un taller y un oficio de estas características, que en ningún momento se ajustan a las coordenadas de la realidad económica actual.

El espacio se organiza linealmente, material, esculturas, herramientas, etc., se acumulan en torno a las paredes.

Comienza a deshilar el hilo de su historia a través de las distintas esculturas...

Ignacio Basallo - Las primeras esculturas son las más figurativas...

Es una escultura-tótem, hecha a partir de un tronco, lo trabajo por alrededor hasta que se acaba el tronco, es decir, sin añadir nada; la pieza sale del material, por eso les llamo las esculturas-tótem.

Anteriormente hice los estudios típicos: torsos, cabezas, etc.

En Orense estuve en una Escuela de Artes i Oficios, pero no había prácticamente profesorado; por ejemplo, teníamos como profesor un tallista de cajas de muertos. Hacía ese tipo de imaginaria de figuras rechonchas... Por cierto, aquí en Orense hay un escultor que se dedica a estos trabajos, se llama Arturo Baltá.

Al ser un chaval de 18 años, este tipo de trabajo te llama la atención y empiezas por ahí; pero luego tienes ocasión de ver libros, de enterarte más de lo que es el arte...y, hay cosas que no te gustan. No te interesa Chillida, ni los escultores modernos o clásicos, ya que no los conoces y no los analizas.

Descubro a Henry Moore, que es como el puente entre lo clásico y lo moderno, e inicio una etapa en la que está presente.

Cuando fui a Barcelona todavía vivía mucho la influencia de Henry Moore.

Joan Valle - ¿Qué edad tenías?

B. - Tenía 19 años. Primero, en el año 71, estuve en Madrid y marché en el 73. Intenté hacer un examen en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y no aprobé. Luego estuve en Madrid un año e iba a las clases del museo de reproducciones para dibujar, con el fin de poder superar el examen de ingreso; no tenía dinero para hacer otra cosa.

En Madrid me presenté al examen de ingreso, pero descubrí las clases de grabado, y me interesaron; así que aprendí el grabado en lugar de ir al examen. Me animaron a que comprara el material; compré una plancha y los ingredientes del barniz en una droguería, y comencé a hacer grabados.

El examen lo hice, pero desinteresado, y me suspendieron. En este momento decidí irme a la Massana y me marché a la aventura.

Conseguí una beca para la matrícula y fui buscando trabajos, como hemos hecho todos para poder ir viviendo y estudiando. Vivía en un piso con otros de Orense. Iba tres horas a clase por la tarde, y el resto del día lo tenía que dedicar a buscarme la vida, así que no podía hacer escultura, que era para lo que había ido a Barcelona; por tanto decidí venirme a casa. Aquí tenía material para trabajar y podía comer.

Una vez aquí, empecé a hacer estas piezas en madera, que te comentaba antes, las esculturas-tótem. Me interesé por el temple de huevo; le dábamos blanco de España con cola de conejo y el temple era de huevo con alguna tierra. También policromaba la madera. Ésta, en concreto, es madera de castaño. Ahora que lo veo, me recuerda un hueso con restos de carne.

La única que conservo es ésta, ya que se la regalé a mi mujer.

Vendía por 15.000 pts., hace años, pero sólo vendí dos, así que pensé en hacer otro tipo de esculturas. Comencé a hacer estas obras, en las que iba mezclando cosas...

Empecé a romper con las peanas porque me daban mucho trabajo y, además, me parecían absurdas; a fin de cuentas no solucionan nada. Lo que hay que hacer es tratar de que las piezas tengan su propio equilibrio.

Pensé luego: "bueno, la madera tampoco hay por qué taparla", y empecé a combinar, a construir.

J. - O sea, la evolución se dió desde una forma compacta hacia una forma construida.

B. - Sí, efectivamente.

J. - Estas formas recuerdan a los instrumentos de barco.

B. - Eso pasó, la gente relacionó estas esculturas con cosas del campo o con cosas de barcos, según donde te encontrases; mira, por eso te traía antes la "Aixola", para que vieras que ante esta herramienta y esta escultura, se puede establecer cierta relación de tacto, de forma.

El otro día se lo comentaba al arquitecto, cuando estaba colocando la pieza que he puesto en Padrón, y es que la madera se utilizó para todo: se utilizó de material de construcción, se utilizó para herramientas... Claro, un señor que siega con una hoz de hierro, por ejemplo, tiene el mango de madera; en un martillo, la mayor parte es madera; en los carros, las ruedas llevaban en la parte exterior hierro, pero la interior era madera, también su eje es de madera. Además la madera es un material cálido.

Así que vas trabajando con las herramientas, y un día te fijas en la forma: ves una forma anatómica que ya no racionalizas. De ahí fue saliendo todo lo que tengo ahora.

Lo que no hago es coger trozos o piezas y utilizarlas en mi escultura, no recupero cosas; lo que yo aprovecho es la enseñanza que extraigo de esa forma. Tomo referencias y, por eso mis piezas son sugerentes. No son una reproducción, ya que utilizo distintos motivos; la sugerencia personal, por tanto, es distinta también.

Esto es un proceso lento; tú ya lo tienes asimilado a nivel personal, pero no lo explicas. Tú haces una exposición, pones las piezas y se acabó.

J. - Decías que te califican de escultor etnográfico...

B. - Sí, porque todo el mundo encuentra la relación, aunque sea un campesino.

J. - ¿Te molesta?

B. - No, pero es un concepto limitado, porque yo no me considero ni autodidacta, ni aislado de los demás, ya que yo puedo conocer a un Brancusi o a un Julio González, y al conocerlos los llevo dentro y los estoy mezclando con ese otro conocimiento del campesino.

El calificativo de etnográfico lo acepto pero no es totalmente exacto. En París, en el Museo del Hombre, hay de todo; desde Venus pequeñas primitivas, hasta herramientas esquimales. Son referencias que puedes utilizar. Por ejemplo, ahora estoy utilizando el color. Alguna referencia la saqué de la escultura africana, a partir de un libro sobre este tipo de escultura del Fondo de Cultura Económica. Allí explica cómo las colorean, cómo las protegen de la polilla...; estas cosas sí me sirven de referencia.

También tengo otro libro de dos canadienses, de la editorial Blume, que hicieron un recorrido por todo el mundo y de cada zona sacaron lo que más les interesaba; tienen unos astilleros en Túnez, todos los tipos de azadas que tienen en un zoco marroquí o tunecino... Y yo digo: "ni en Galicia, y eso que se trabaja el campo, hay tanta variedad de herramientas para cada terreno".

Todo eso te empieza a provocar un poco, y ves que la madera se utiliza prácticamente para todo.

Luego hay, en aquella otra parte de centro Europa, iglesias, casas, cierras...; entonces piensas: "¿qué es lo que no se hizo con madera?".

Por otra parte, mi padre trabajó siempre en una fábrica de maderas, y yo vivía encima (ese fue mi primer taller, ahora iremos). Todo eso lo vas encontrando. En casa también teníamos serruchos, escofinas, etc. Ahora tengo algunas herramientas más, aunque estoy desechando los taladros eléctricos y utilizo herramientas manuales porque van más despacio y las controlas mejor; las otras, a veces, se te van para un lado y te lo destroran todo.

Empecé con 19 años, ahora tengo 36, por eso toda esa experiencia que llevas te sirve de mucho. Por ejemplo en esta pieza, encontré un trozo de cinc que tenía por ahí, y pensé en soldarlo aquí con estaño. De este modo te van saliendo cosas. Estas soldaduras son muy chapuzas, porque lo que le pasa al escultor es que es aprendiz de todo, es decir, a lo mejor sabes un poco de madera, un poco de piedra, quizás soldar, pero al final todo lo sabes a medias. Claro que si fueses un profesional, ya no serías escultor, porque querías hacer las cosas perfectamente. Así valoras mucho más un error, una equivocación, una calidad casual...

J. - O el proceso constructivo.

B. - Exacto. A mí me condiciona mucho todo lo que vas teniendo en el ambiente. También estoy trabajando con mucha porquería, aquí hay tacos, por ejemplo; tiro las cosas cuando a mí me estorban, pero sino lo deajo. Un retal, un buen día lo miras, lo utilizas y resulta. Y es que trabajar en esto no es una cosa de inspiración momentánea, sino que es un proceso continuo. Si no vengo al taller no hago nada, evidentemente; pero si vengo aquí y me siento, a lo mejor no me sale nada en todo el día, pero, a veces, son las doce de la noche y no te das cuenta. Desde luego, desde que estoy en este taller, cambié una barbaridad todo mi sistema de trabajo: estoy más horas, tengo todo esto más organizado...

Este tornillo de herrero lo compré en la chatarra; es fundamental. Esto, que parece una tontería, abre muchas posibilidades.

Con la madera trabajas con un poco más de precisión porque la controlas más, en cambio el metal es un material que no dominas tanto, aunque ya lo había trabajado antes.

Ahora, todo esto, ya me empieza a resultar frío, frágil; me apetece pasar a los troncos.

J. - O sea, ahora quieres recuperar la masividad.

B. - Sí, pero haciendo un trabajo más sencillo.

J. - ¿En un sentido orgánico?

B. - Bueno, a medias, depende del tipo de madera. Querría hacer cosas en las que las formas estuvieran integradas de forma natural, como lo que te he explicado de las distintas herramien-

tas; pero que se note que no es una integración forzada.

En los estudios que realizo ahora, busco estructuras con equilibrios lo más elementales posibles, es decir, utilizo tres puntos de contacto con el suelo.

J. - La preocupación por el equilibrio, ¿es una constante en tu escultura?

B. - Sí, porque me di cuenta de que si haces las esculturas simétricas, es un problema. Fue con la "Balanza romana" cuando vi que según el peso que le colocas en un extremo, cambia la estructura general. Tengo un trabajo hecho con fotografías, sobre la "Balanza romana", para una beca del Ministerio de Cultura, en el año 80, además me sirvió como dossier sobre mi trabajo.

Luego empecé a estudiar los desequilibrios; al poner una pieza inclinada se obtiene mayor dinamismo, incluso te provoca, ya que se sale de las estructuras generales en las que todos nos movemos.

Por ejemplo, los edificios mantienen unas líneas determinadas, verticales.

Las esculturas rígidas, verticales, no me gustan, me resultan frías.

A mí me apetece hacer piezas que no estén limitadas, sino que tengan un desarrollo, o sea, la posibilidad de ponerlas en una posición o en otra, que sean distintas y que las puedas fotografiar de diez formas diferentes.

Para equilibrarlas en su dinamismo, les voy poniendo cuñas en la base y, con ello, consigo inclinarlas. Sitúo el eje en un lado y el centro de gravedad en otro; eso hace que se salgan de los esquemas habituales.

J. - ¿Utilizas los tres pies en muchas esculturas?

B. - Fue un descubrimiento personal. Aquí en Orense y en Pontevedra, en el mes de mayo, se hacen unas figuras geométricas que se llaman los "Mayos"; son siempre pirámides. Son una exaltación de la primavera (aquí se hace el 3 de mayo y en Pontevedra el 1 de mayo). Es el mes de las flores y se hace una pirámide de base triangular o cuadrangular. Dicen los etnógrafos que representa el monte (Orense está rodeada de picos pequeños); la referencia del monte se traslada a la ciudad.

Es una estructura cerrada con musgo; se le pone una arpillera por debajo y se le cose el musgo; se forra todo, hasta abajo más o menos; de aquí para abajo se le ponen unos arbustos muy finos, que tiene flores amarillas o blancas; en el interior se metía una persona que iba cantando una copla satírica del motivo que fuese: sobre la ciudad, sobre el alcalde, etc.; según las épocas tendrían un contenido más o menos picaresco.

Con el tiempo esto se fue modificando mucho y ahora hay dos apartados de concurso, uno que es el "Mayo" artístico, que consiste en hacer lo que se te ocurra, es decir, una cosa típica: un cabazeiro (que es un hórreo) o un carro del país, en fin, según la imaginación de cada uno, (normalmente son horribles, pesadísimos, no se pueden mover); y luego el tradicional, que es la pirámide. A la pirámide, como se celebra el día 3 de mayo y la Iglesia celebra la Santa Cruz, en la parte de arriba le ponían una cruz, por eso le llaman también, a veces, el "Cruceiro". Tradicionalmente el remate solía ser libre, pero luego, con la cristianización le pusieron la cruz.

Esta estructura suele tener, en las esquinas, unos rosarios hechos con carraboixos, que son unas bolas que nacen en los robles; los produce una mosca, que al pinchar allí, hace que salga un bulto y allí mete la cría.

Ahora debe hacer tres años que no he hecho ninguno, pero los últimos cuatro años, quisimos hacer unos mayos con un grupo de amigos, saliéndonos un poco del concurso oficial, para el cual has de pasar por el Ayuntamiento e inscribirte para que te den un premio; has de escribir las coplas, que siempre pasaban una censura (por si eras demasiado duro); por eso queríamos pasar un poco de todo ese montaje. La idea era hacer tres hojas con mucho texto (porque las que había era casi todo publicidad menos unos versos), sin pasar por la imprenta ni por la censura. Lo que yo traté de hacer, basándome un poco en dibujos tradicionales, son estas pirámides; una vez la hice cónica, otra la hicimos cuadrangular porque era más fácil para transportarla, y también tuvimos la idea de hacerlas altas, de tres metros y pico, meter muchas flores, y en el remate siempre eliminar la cruz. Una vez hicimos una bola, otra vez una especie de triángulo cruzado; de ahí fueron saliendo un poco estas esculturas.

Hice una, hace dos años, para la Bienal de Pontevedra, la hice con tablas y puntas y, luego, la pinté con cal que iba cayendo; llovió y, al mojarse, tomaron un aspecto como de viejas, pero quedaron atractivas. Incluso vino un chico de Lugo, que estudia en Madrid, que las vió y quería hacer un trabajo para la Escuela. A los tradicionales no les gustaba nada, porque les parecía una chapuza, a mí me parecía que era un boceto de una posible escultura. A los pintores les gustó mucho, porque era una pintura sucia, vieja, como recuperada; como esta pintura que está en los botes y no sirve para nada. Llovió bastante, estaba hecha así, en un plan improvisado, y gustó.

Después hice una pieza más resuelta. Tenía este retal de pino rojo, pero no me daba para más, tuve que aprovechar hasta el último trozo.

Lo del color fue por otra beca, así que si no fuera por esas dos becas, habrían cambiado

mucho las cosas; esta vez la conseguí por la Xunta de Galicia, el trabajo era: "Aplicación del color a mi escultura en madera". Partía de la base de que la escultura ya la tenían asimilada, ya sabían de que iba, entonces a esas piezas que no llevaban color (aparentemente, porque algunas llevaban un tono muy suave, llevaban aceite de linaza) empecé a metérselo con anilinas (color que no tapa la madera); para dar más profundidad, metí tonos: rojos, naranjas, algo de verde...

En otro trabajo desarrollé las posibilidades móviles de la escultura, como en un trombón de varas. Esta pieza, según como la colocaba, cambiaba su estabilidad, como el trombón de varas que se estira y se encoge.

Esto de la escultura, al final, resulta ser una entelequia, que la conoces tú porque estás todos los días con ellas; y ¿cómo llegas a ella?, pues a base de estar todos los días trabajando, viendo cosas, fijándote en todas las cosas que ves, tomando referencias...

La fotografía también fue muy importante; permite aislar una imagen y elegir detalles. Con las sillas de madera hice un "reportaje"; tienen formas, intersecciones, uniones... Todas las piezas van introducidas unas dentro de otras.

Más tarde seguía viendo las fotografías y volvía a descubrir cosas: hay piezas que ya no las tienes y que, con el tiempo, les vuelves a encontrar un sentido.

"A mí la madera me va" (me dice mientras me muestra una habitación donde almacena maderas).

Esto, por ejemplo, es madera vieja que estaba preparada para trabajar en carpintería, está ya curada y seca.

Después tengo esto que son molduras, machiembrado, aunque, a veces, con tablillas también hago cosas: esto, por ejemplo, es de eucalipto.

Esto también condiciona porque, si utilizas palitos, te salen esculturas con palitos, y si utilizas tronco, te va a salir otra cosa. Ahora, por ejemplo, aparece, después de muchos años esta tabla de pino.

Esto también es muy importante para mí.

J. - ¿Máscaras?

B. - Sí, máscaras modeladas a partir de cartones. Para modelarlas cojo un cartón, lo corto por la mitad, lo aprieto hacia el centro, lo doblo y así van saliendo los volúmenes.

Esto es otro tipo de trabajo que quiero hacer con el cinc, es decir, que el trabajo con las máscaras me sirvió de experiencia; les iba haciendo cortes y me iba encontrando con referencias.

J. - ¿Las vendías?

B. - Las vendí en otro momento, pero ahora las tengo medio almacenadas. Fueron utilizadas para una obra de teatro, pero al ser en cartón, del sudor se estropeaban, por eso les hice unas aberturas aquí, a la altura de la nariz. De todas formas sólo se pueden utilizar un rato.

J. - ¿También has trabajado para teatro?

B. - Sí, para aficionados, para gente muy joven. En donde trabaja mi mujer. Hicimos varios montajes con plásticos, otros con decorados convertibles que se doblaban y se podían desmontar.

Ahora estoy más metido en esto de la escultura, y lo otro ya lo voy dejando porque sino te absorbe.

Aquí arriba hay cosas que hice antes, horribles, no me gustan; aunque ahora las estoy viendo y, como me he hecho más tolerante, las tengo aquí guardadas; en este espacio tengo cosas del recuerdo. Esta pieza, por ejemplo, es de la época en que me gustaba mucho Julio González, es una etapa muy importante para mí.

Julio González fue un escultor que estudié mucho, fui hasta Amsterdam para ver a "La Montserrat", en Barcelona también vi muchas cosas de él y, claro, cuando trabajas tanto un escultor y te fijas tanto, llega un momento en que le aprendes el sistema de trabajo.

J. - O sea, que las referencias básicas son: Henry Moore, Brancusi y Julio González.

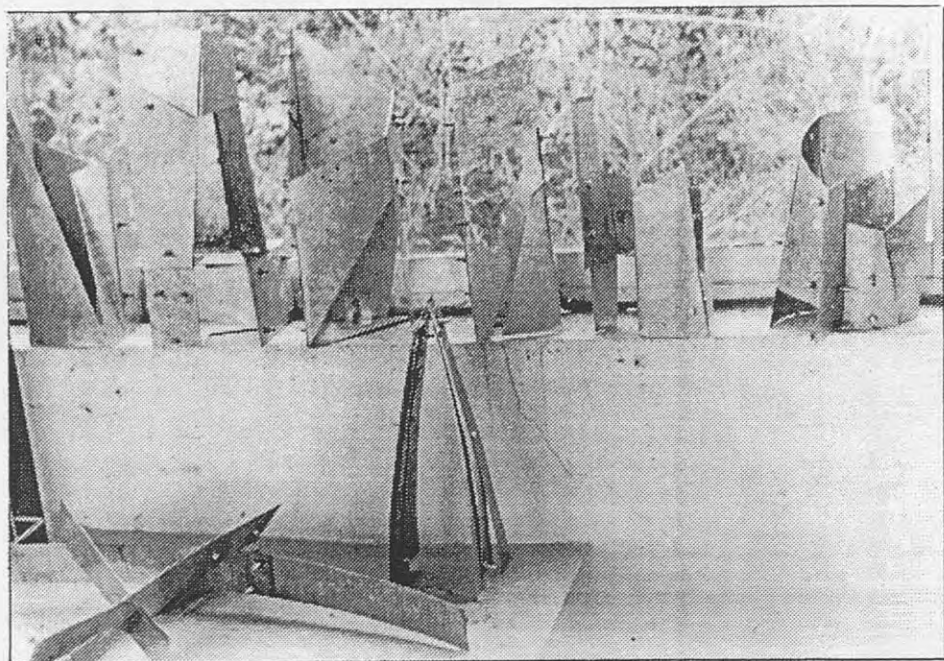
B. - Sí, pero el primero, Julio González, por supuesto. Calder también me parece fundamental, sobre todo por esa libertad de trabajo, como Miró; es fantástica la capacidad que tiene para construir con chapas sin soldar, sólo remachándolas.

Así que, en primer lugar estaría Julio González, que me parece fundamental; en segundo lugar Calder, luego Ferran, Brancusi, etc.

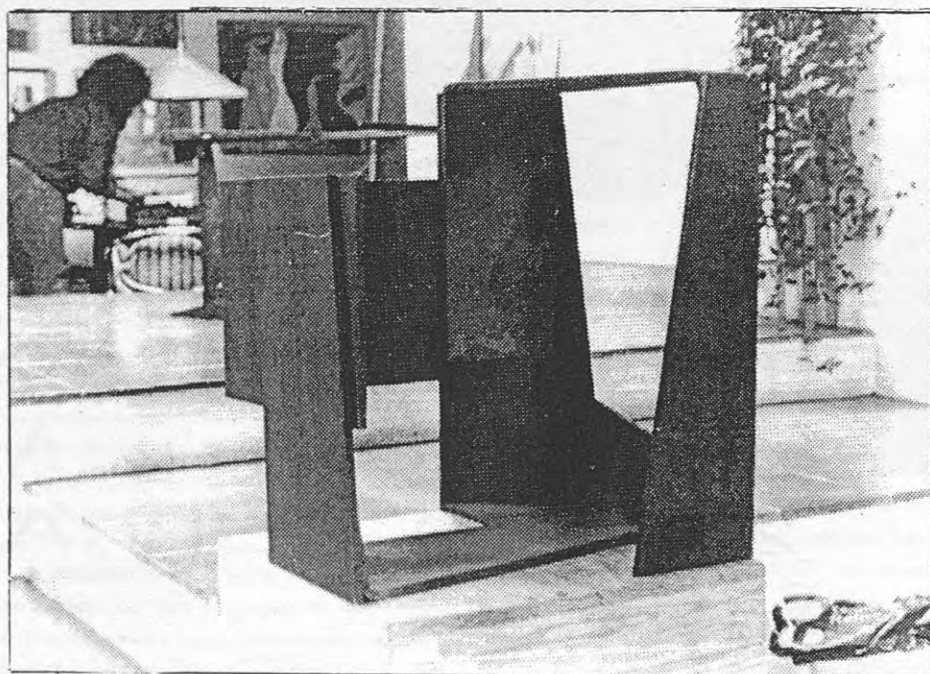
Actualmente me gusta como trabaja Miguel Navarro.



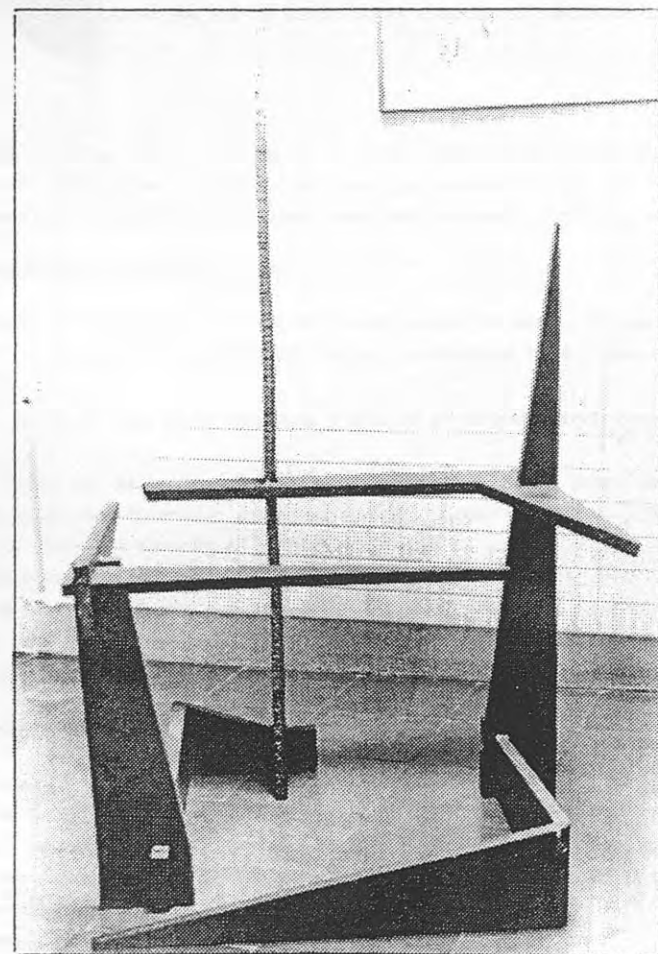
2. LUIS BORRAJO.



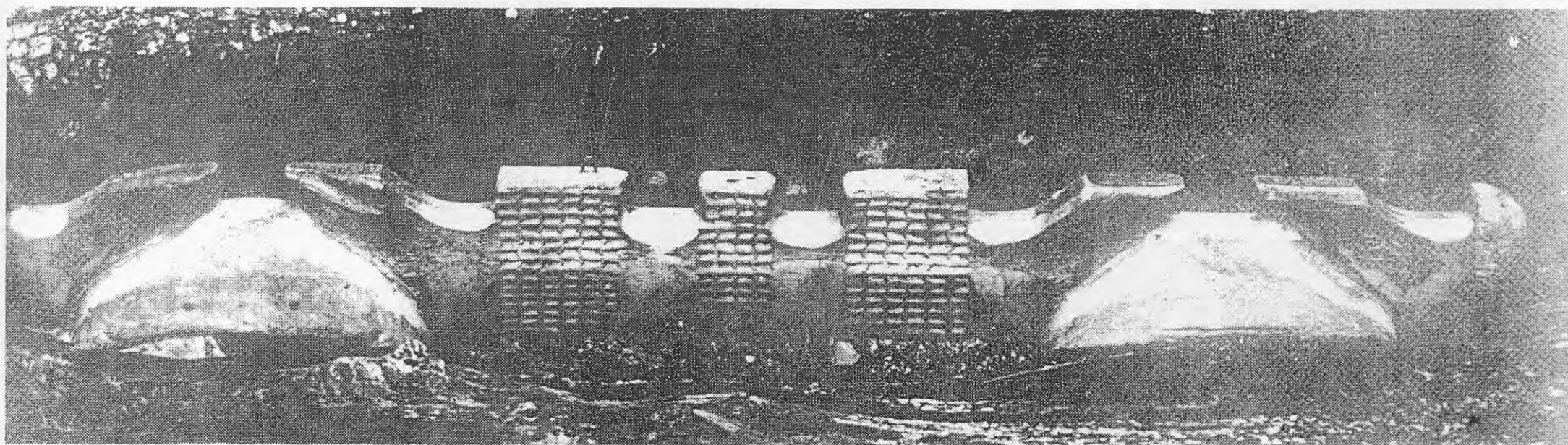
Maquetes, estudis per fer en ferro.



"S.T.", ferro.



"S.T.", ferro.



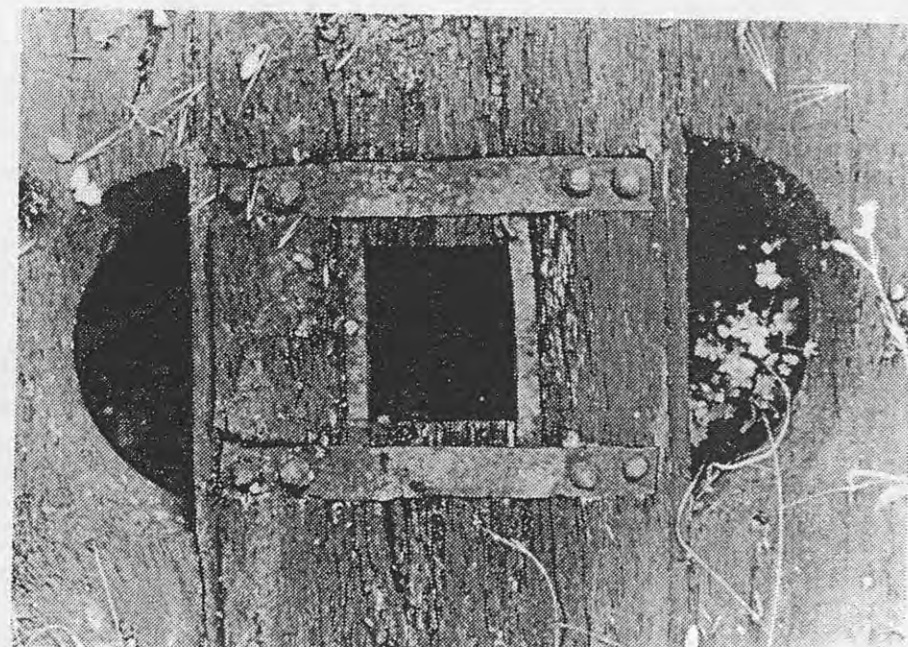
Jou gallec.

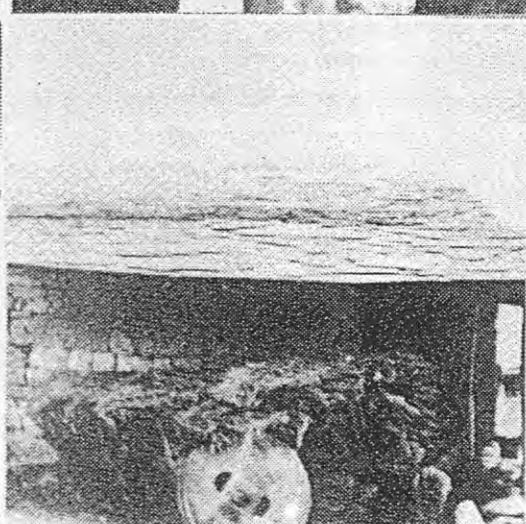
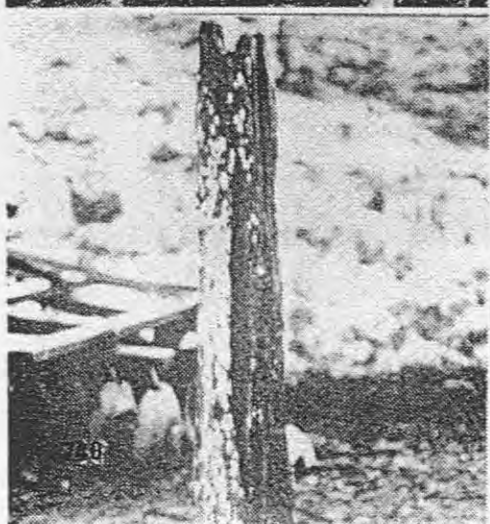
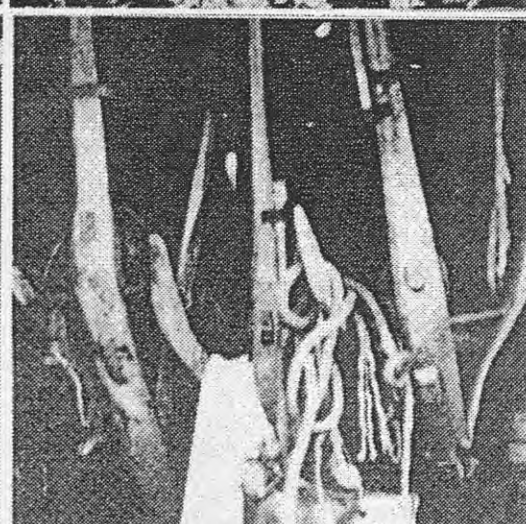
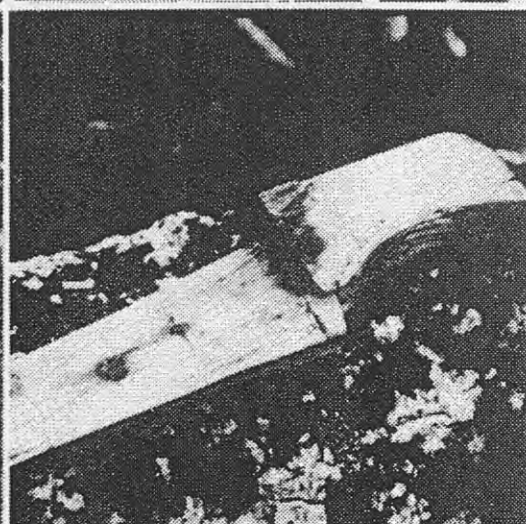
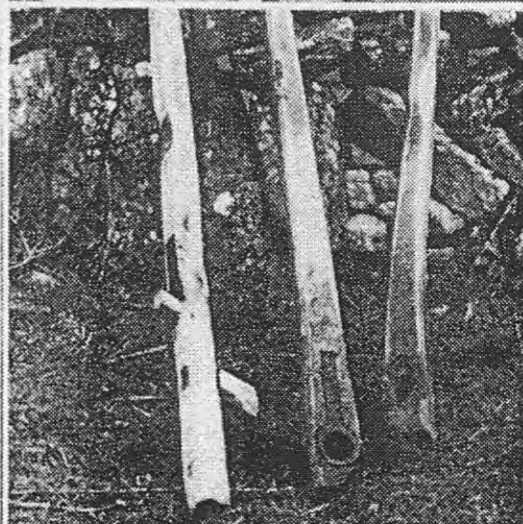
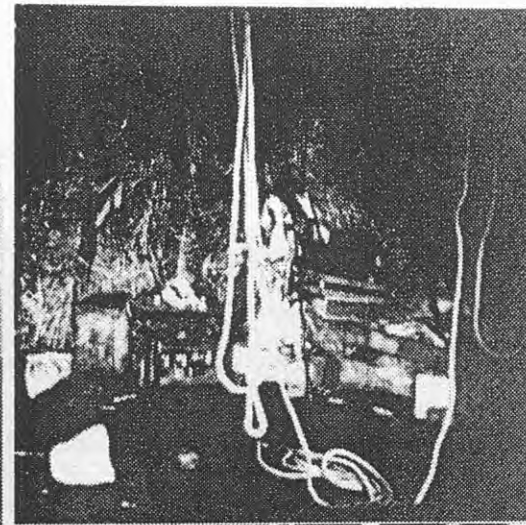
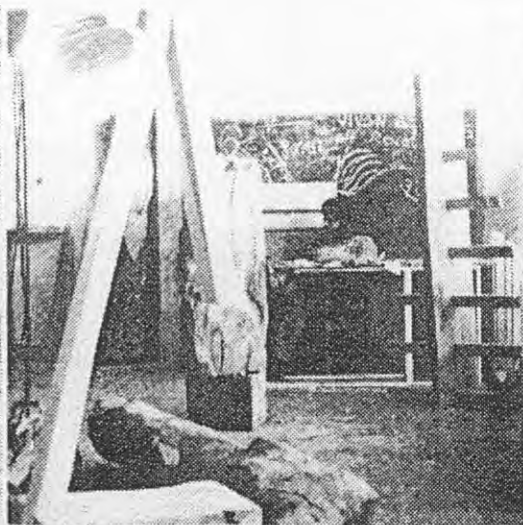
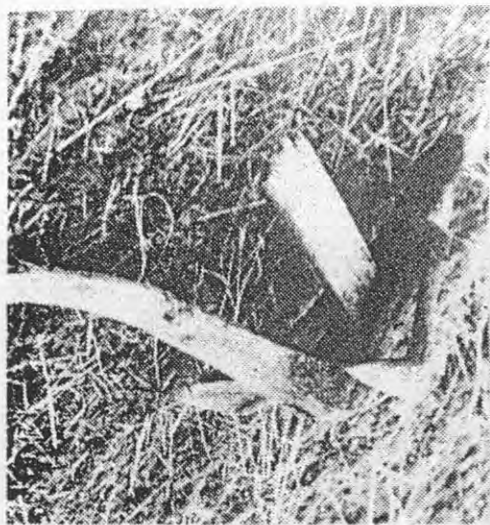
1. CURRÍCULUM DE LUIS BORRAJO

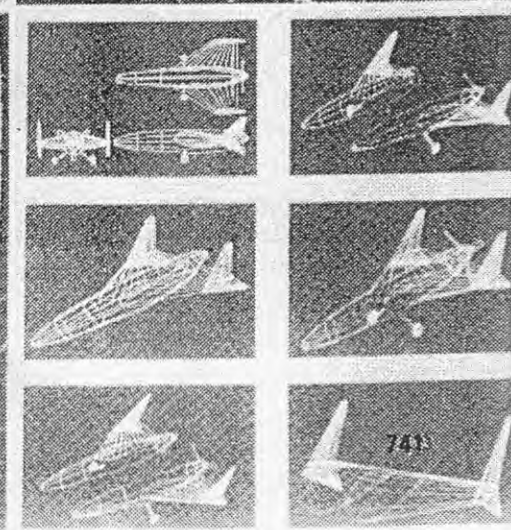
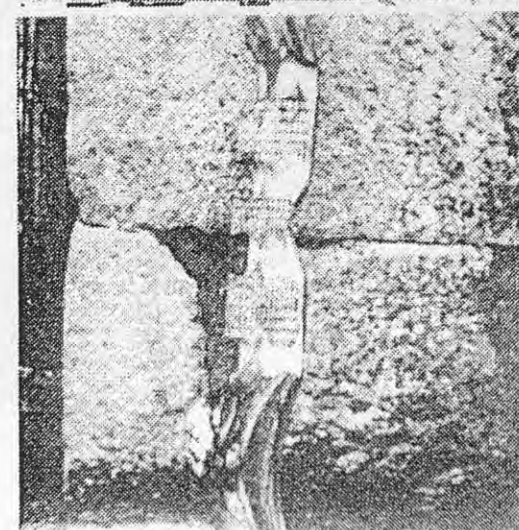
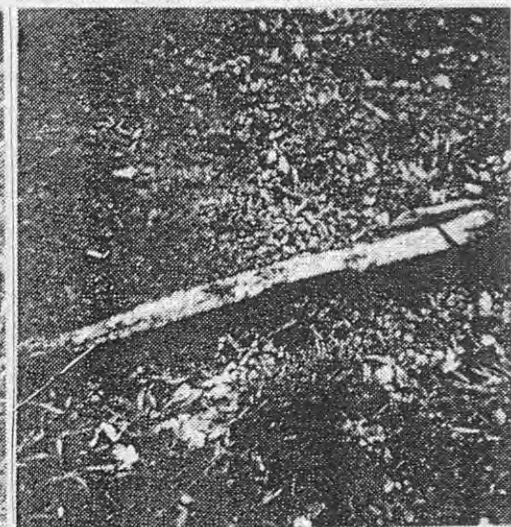
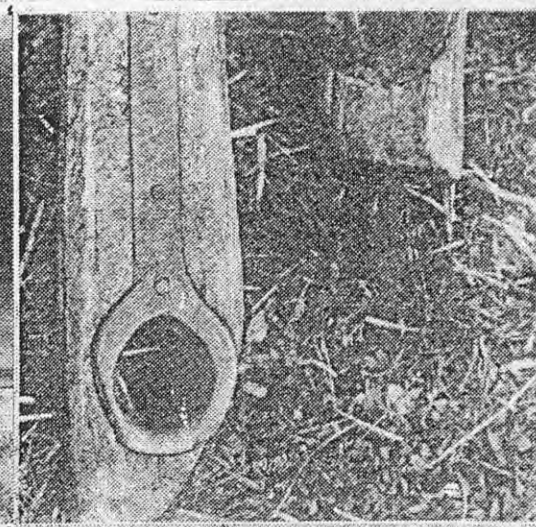
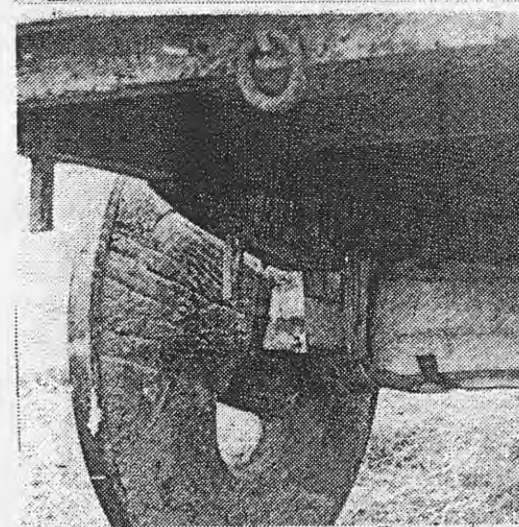
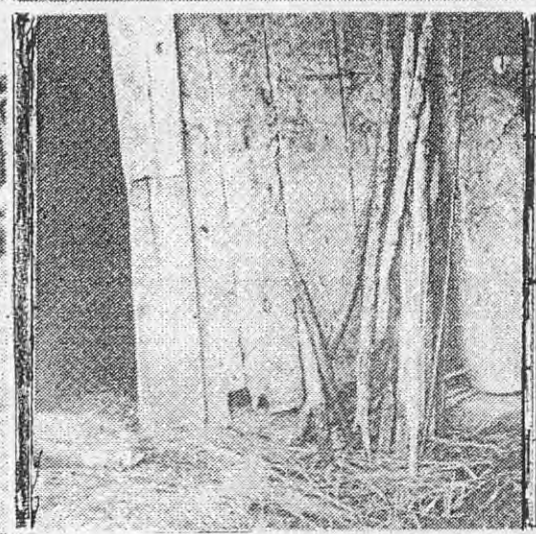
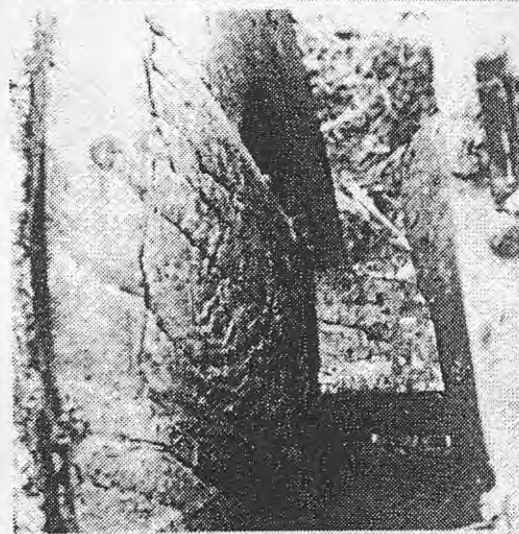
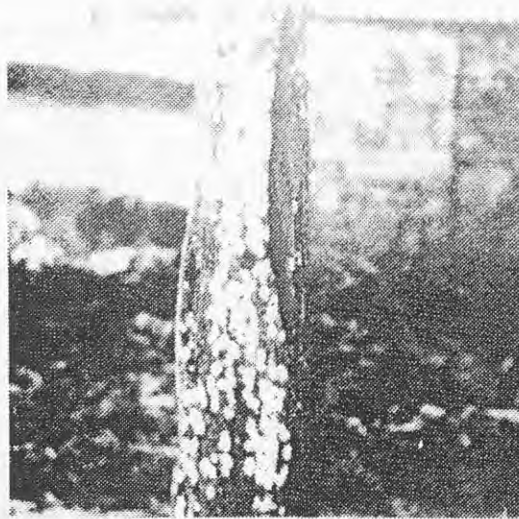
Orense, 1950.

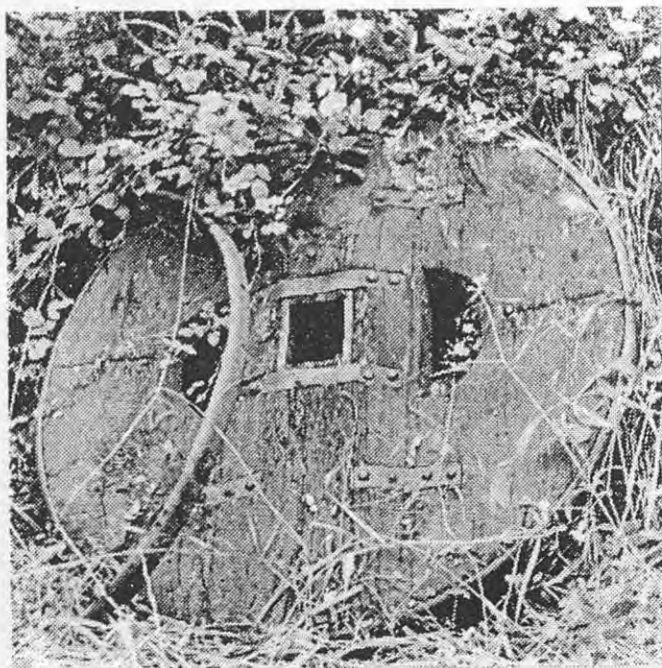
- 1973 Funda el grup Deica amb el pintor Enrique Conde i el poeta Miguel Duan. Participa a l'exposició "Plástica-74" a El Ferrol i a la "Muestra de escultura abstracta" a Vigo (Pontevedra).
- 1976 Participa en la "Mostra-Homenaxe a Castelao", organitzada per l'Ateneo de Orense. Exposició a Lugo, disseny i execució de murals a Villagarcía, cartells de propaganda política.
- 1980 Es convidat a les preves de la Bienal de Venècia. Projecte per a l'església del Santo Spirito de Florència. Participació a la col·lectiva del Museo Arqueològic i la del Museo del Ribeiro.
- 1981 Participació a l'exposició d'homenatge a Picasso en l'Ateneo de Orense i a la "Mostra de Artistas del Val Miñor e Baixo Miño" a Bayona.
- 1982 Col·lectiva amb E. Conde i F. Blanco a Orense. "Escultura galega-82" de l'Ayuntamiento de La Coruña. Bienal de Pontevedra. La presència pública més recent ha estat en "Atlàntica-83".

Roda de carro gallec.



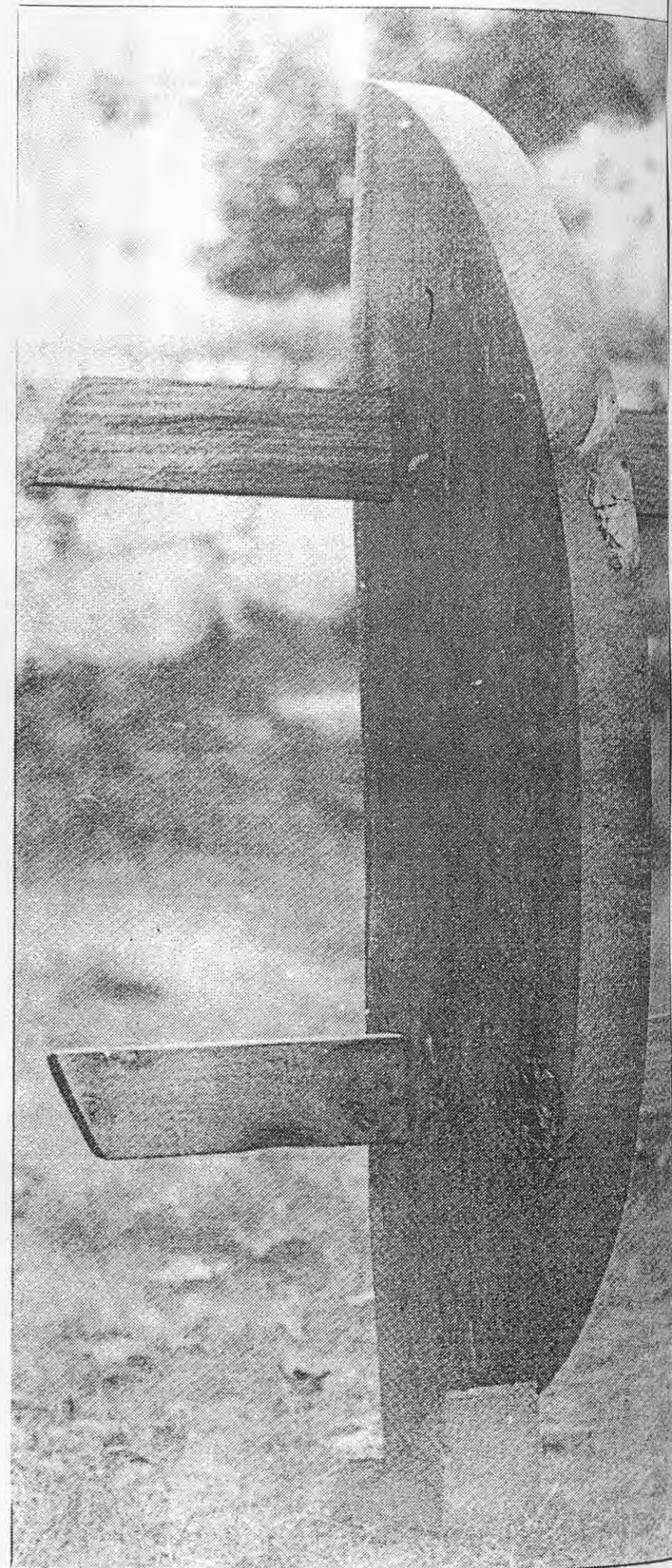
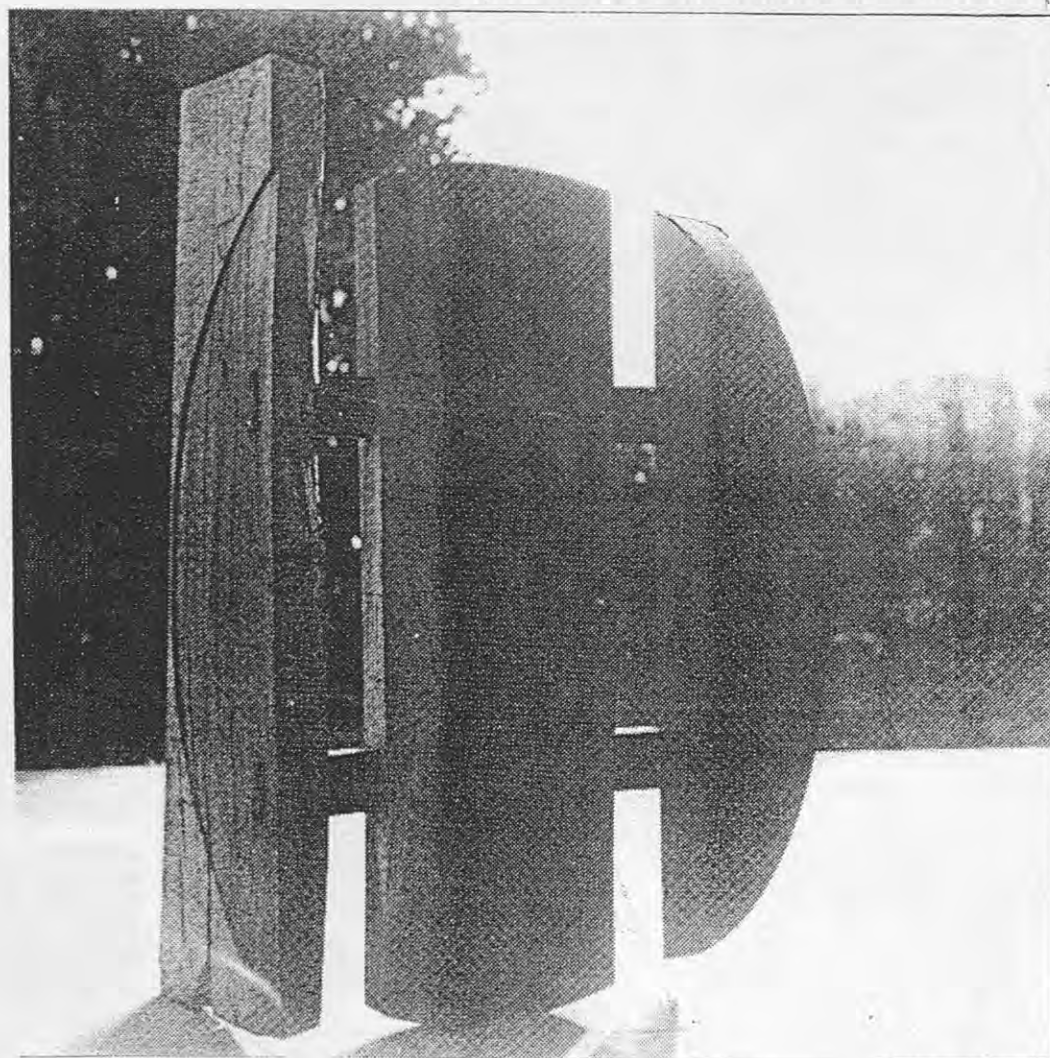


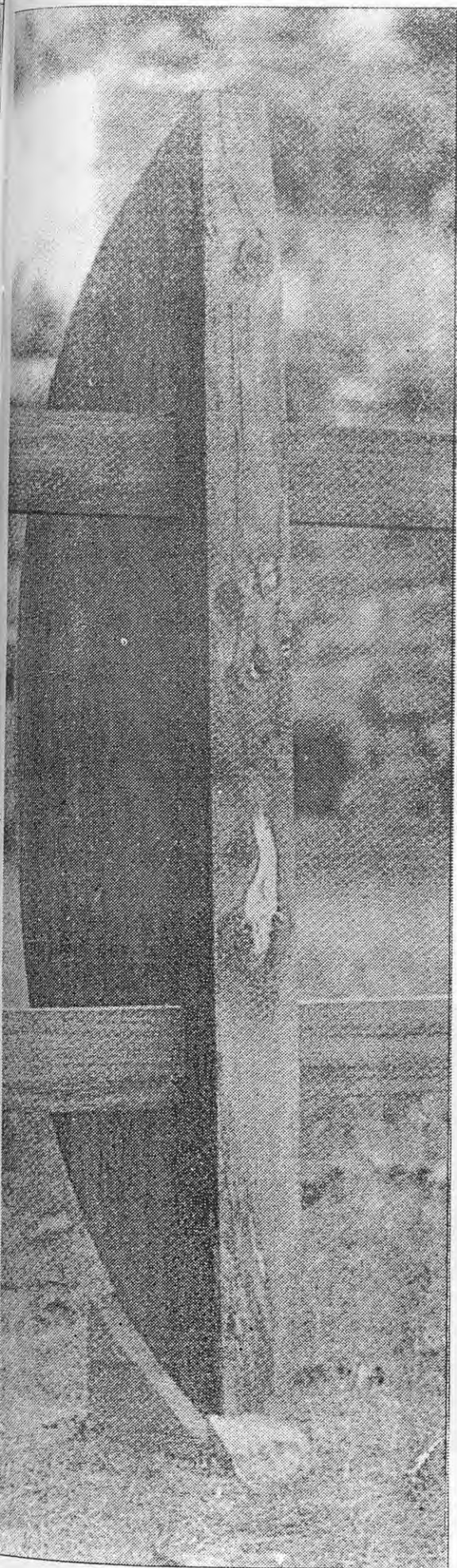




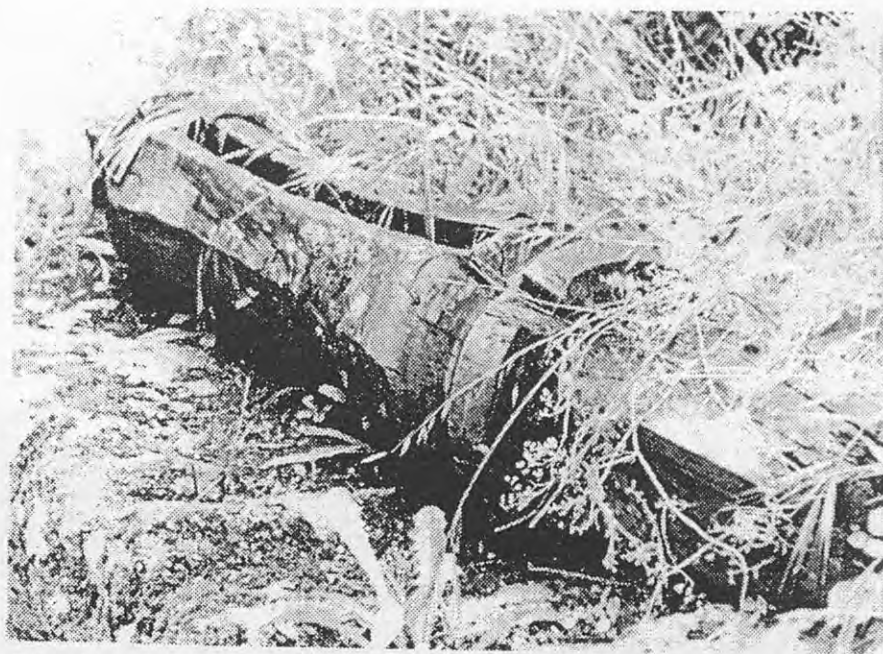
2. ESCULTURA REALITZADA AMB FUSTA.

"Cambas-Mion", 1980, roure, 63x62x11 cm.

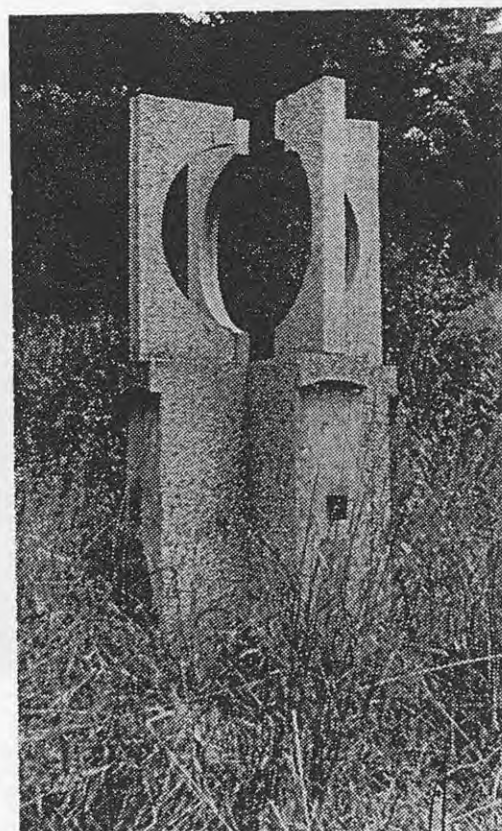




"Cambas-Rellas", 1980, roure, 93x57x96 cm.

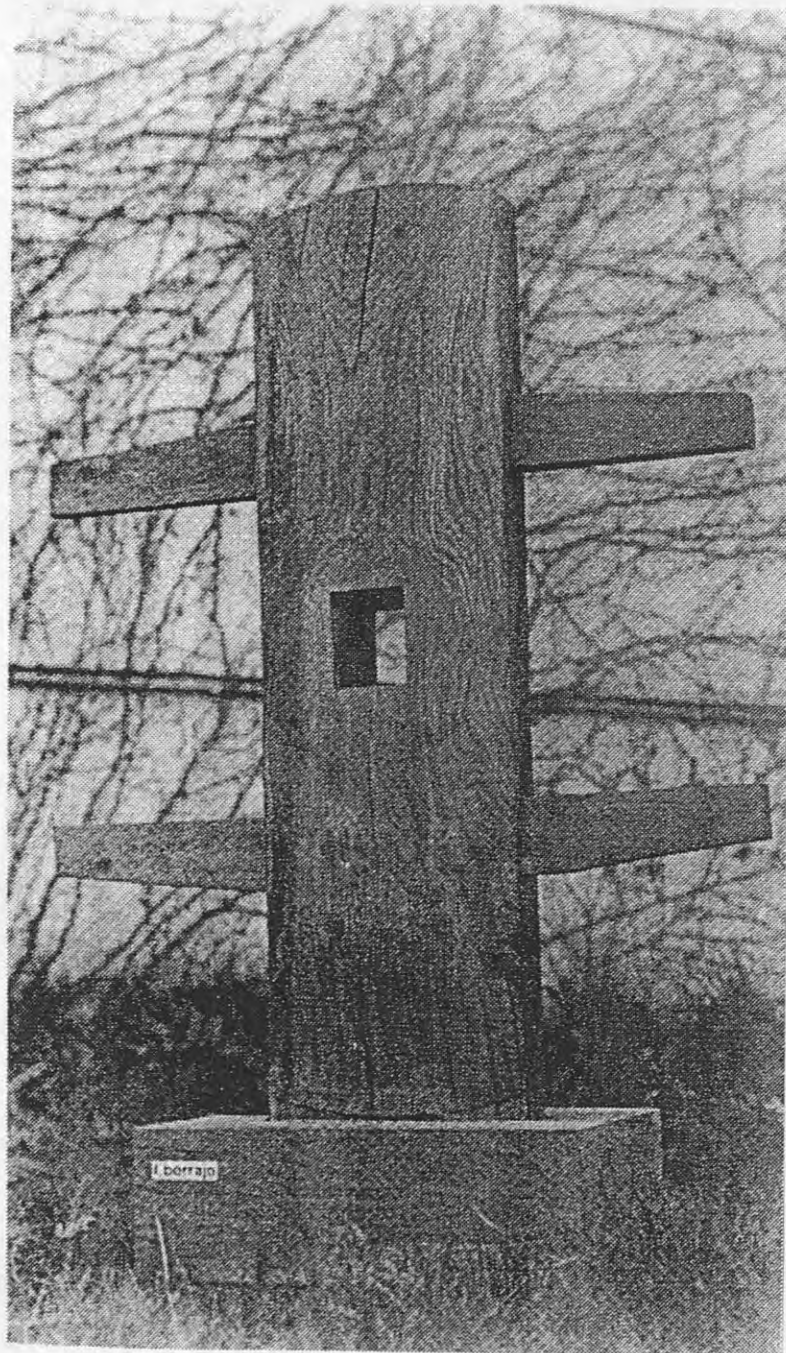


Eix de carro gallec.

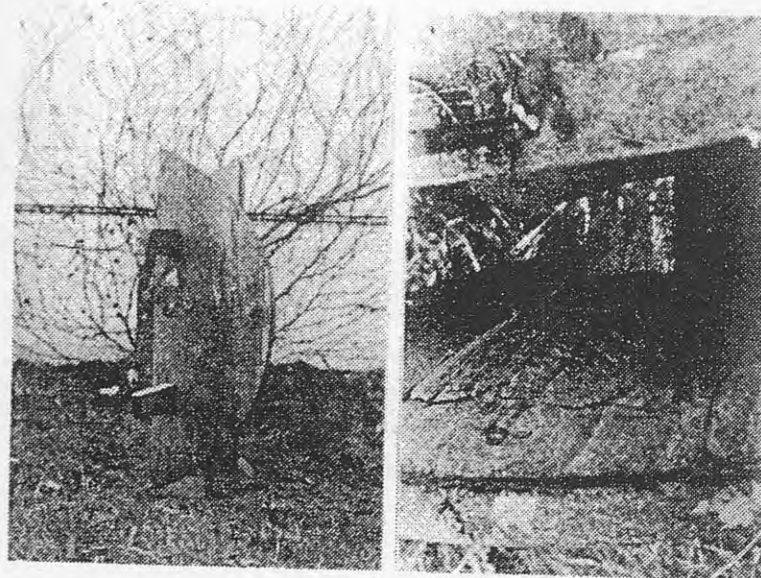


"S.T.", pedra, 200x100x100 cm.

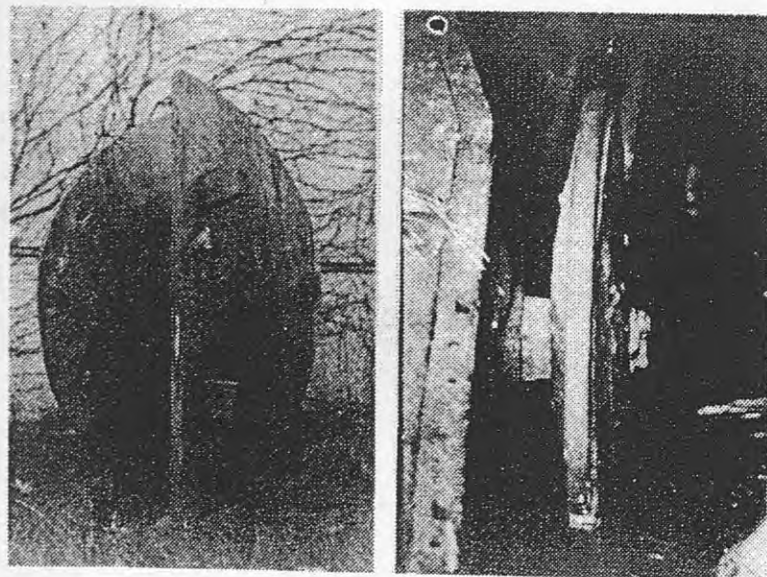
"Mión", 1980, roure, 51x28x120 cm.

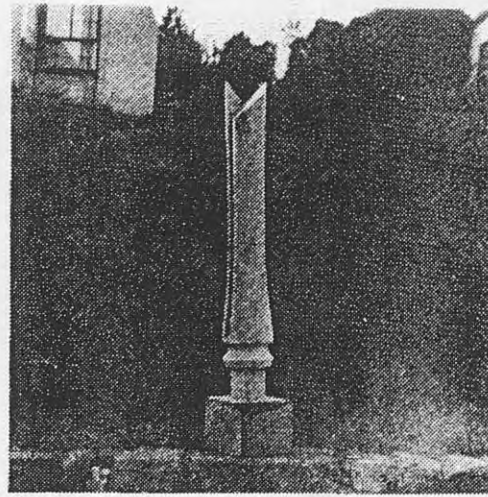
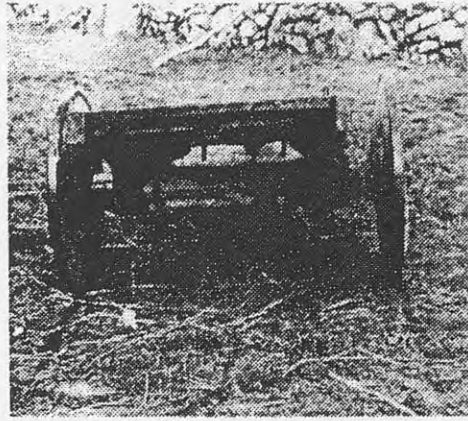


"Cambas-Rellas".

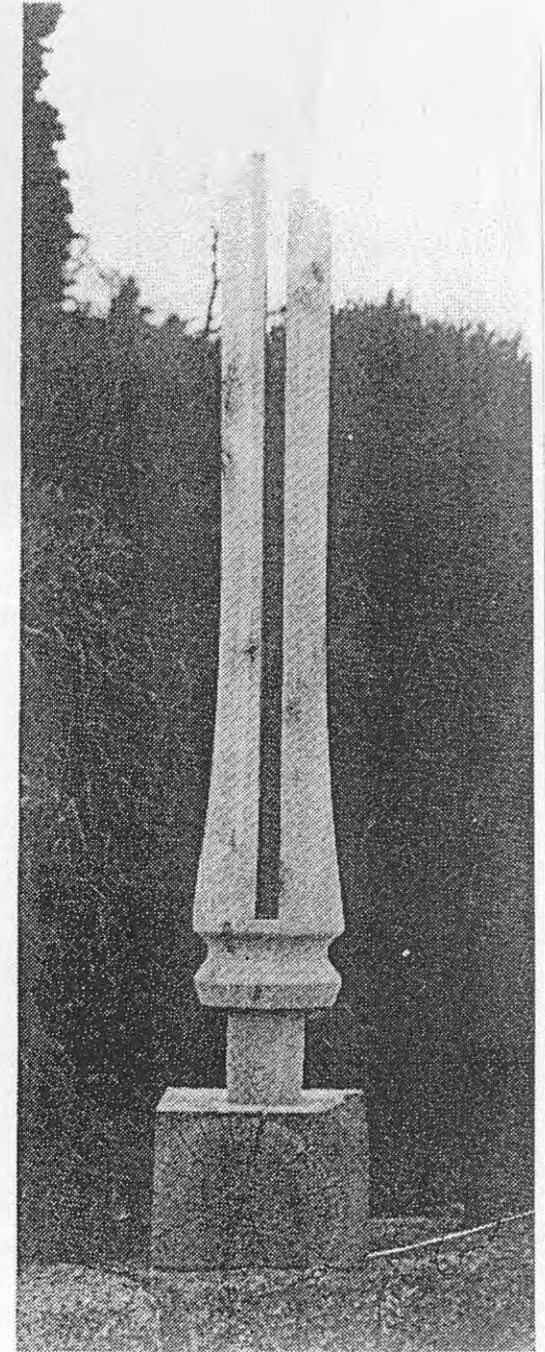


"Cambas-Rellas".

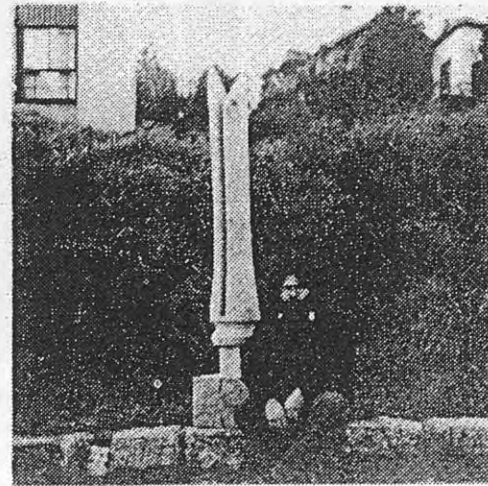
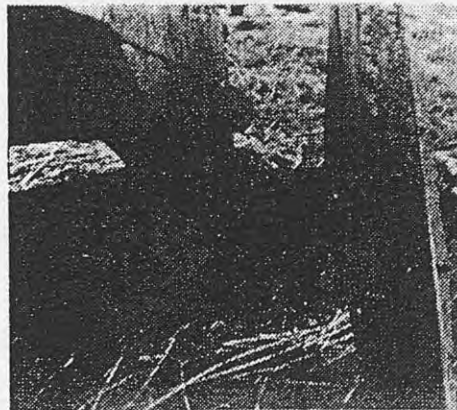


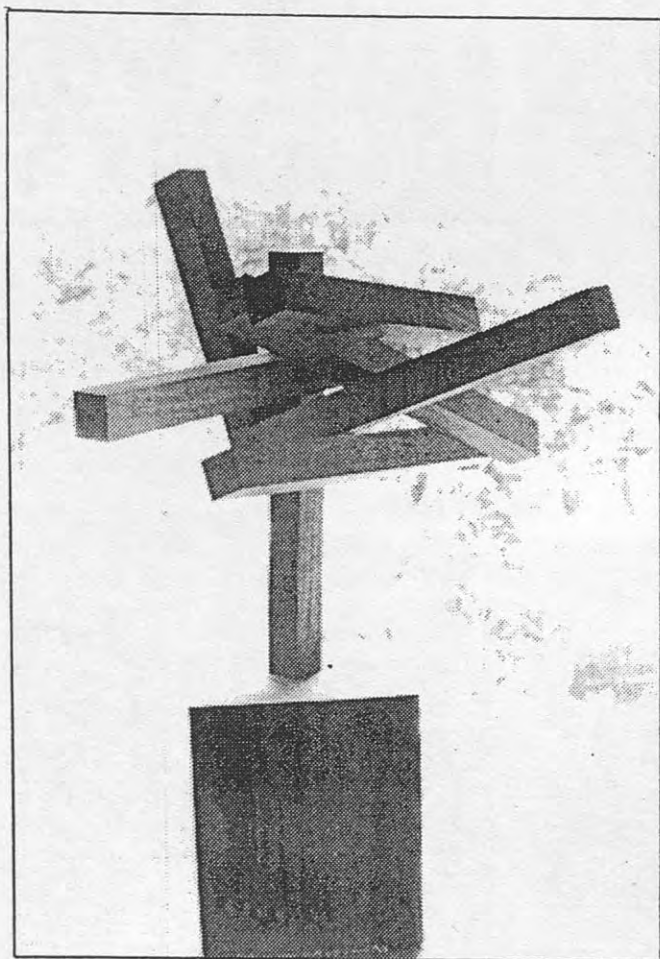


"Eixo", 1982, roure, 37x31x193 cm.

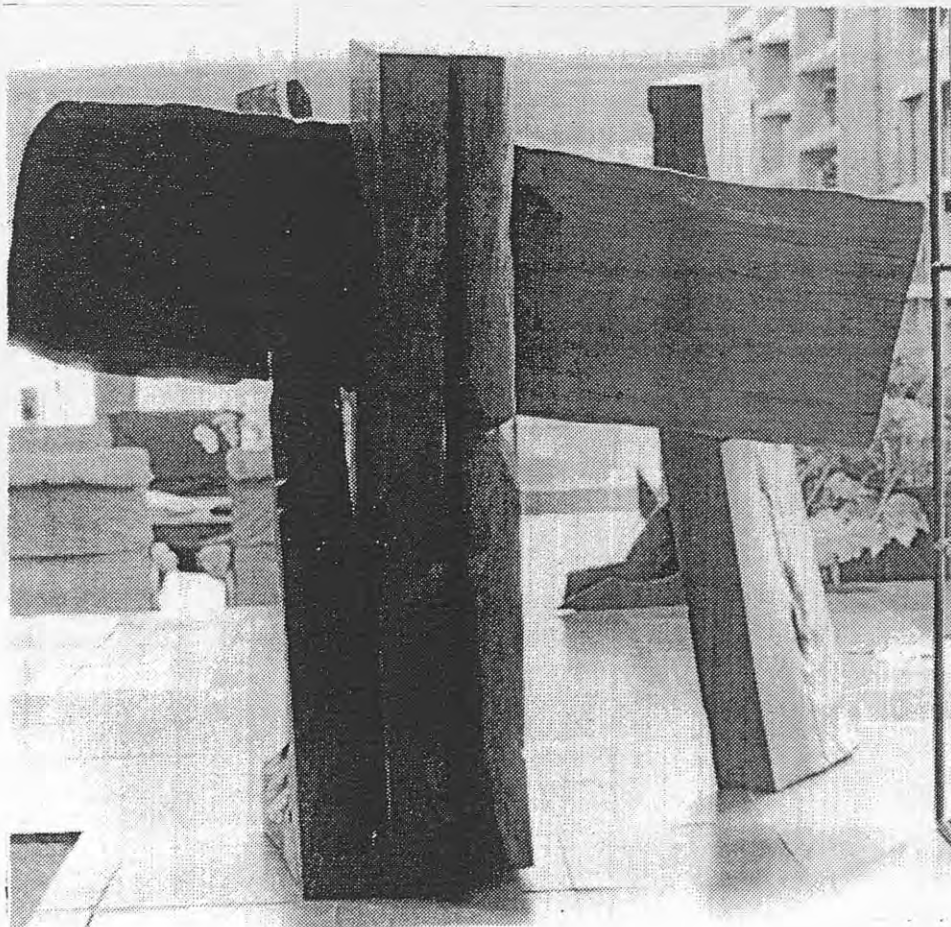
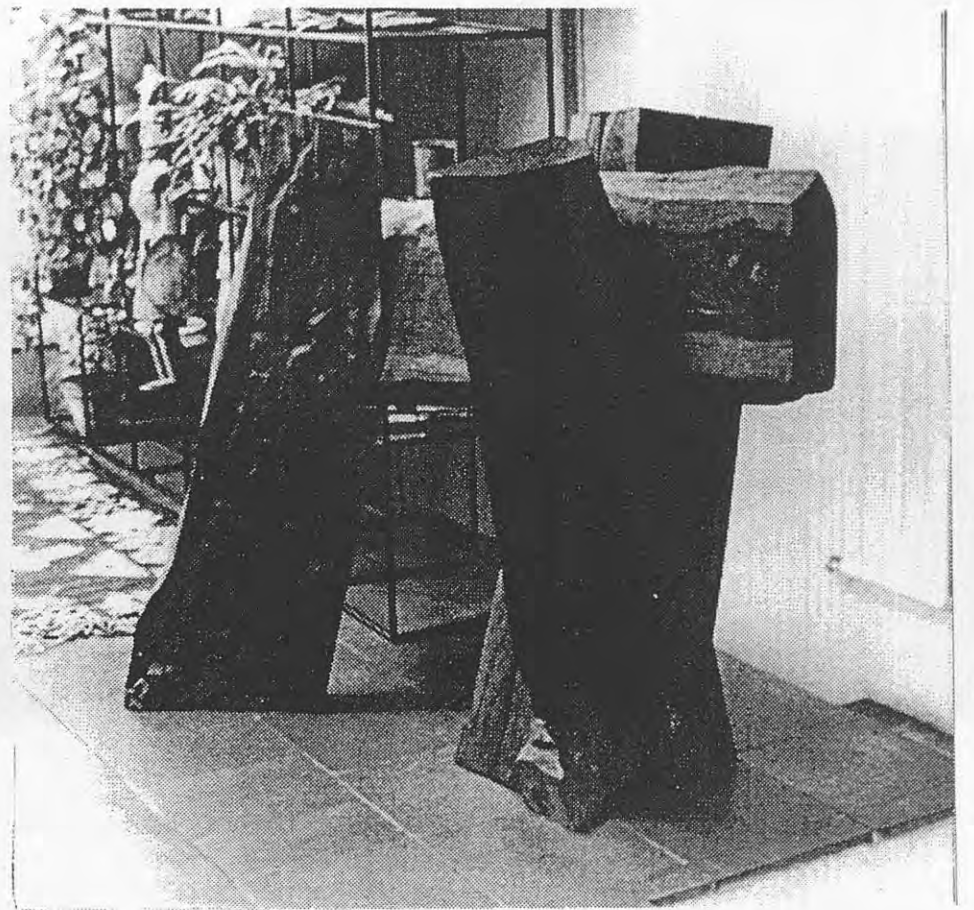
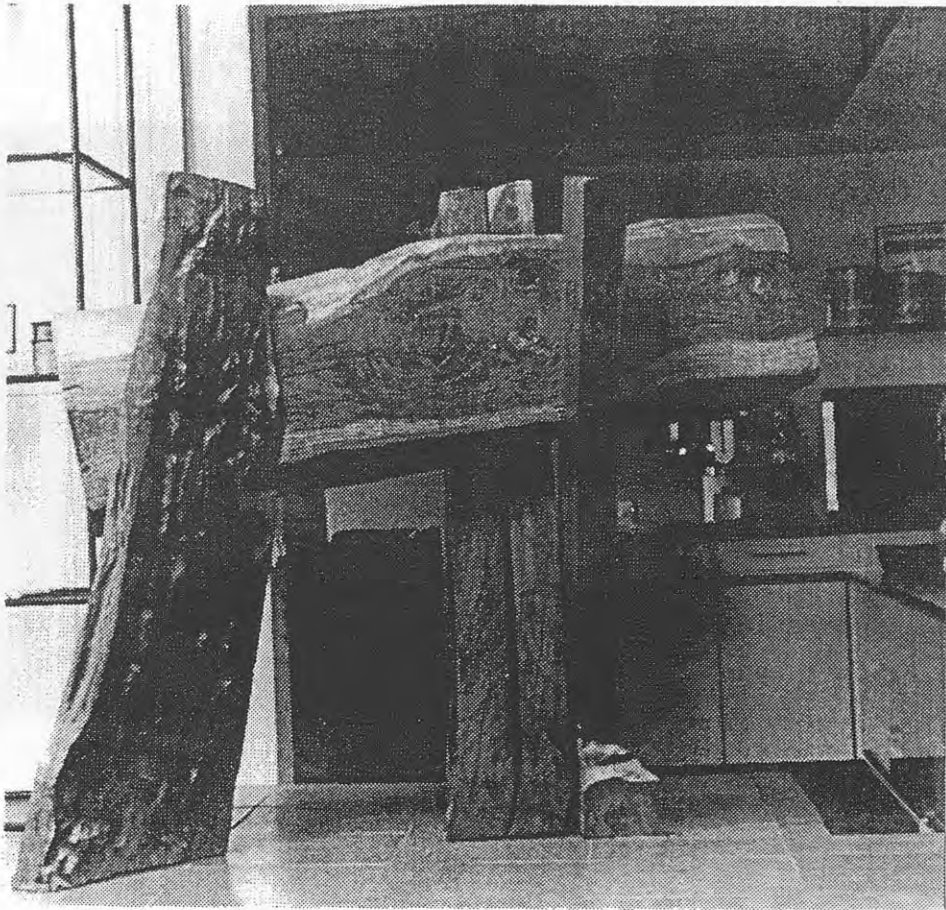


"Eixo".





"Arbore pra Oteiza", 1972, castanher.



"Cancela I", 1979, roure, 110x70x96 cm.

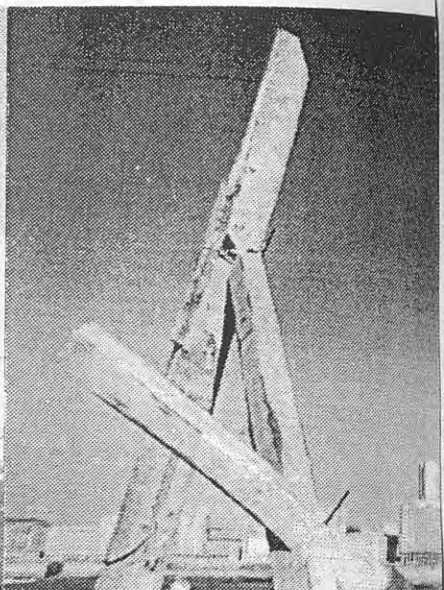
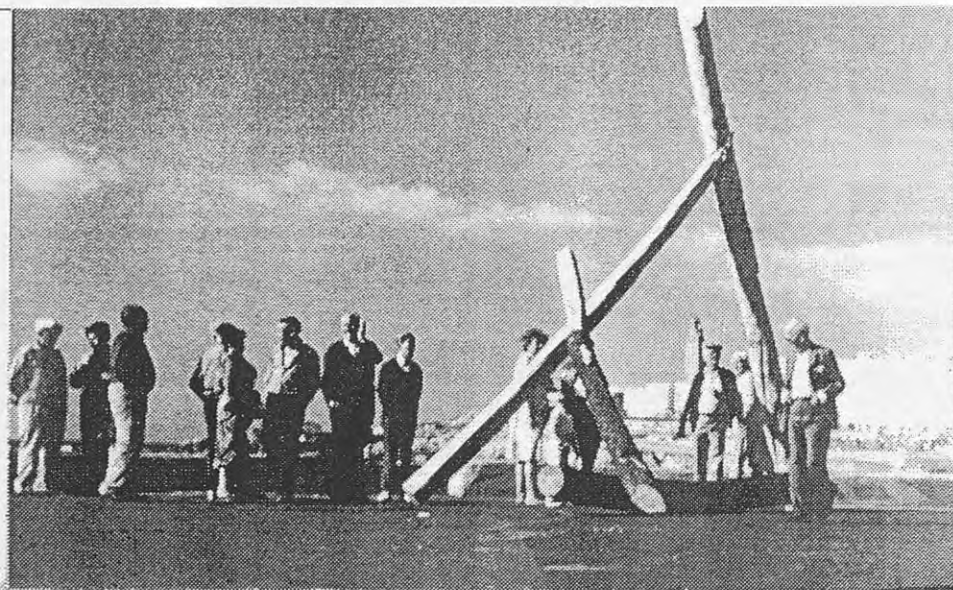
LUIS BORRAJO

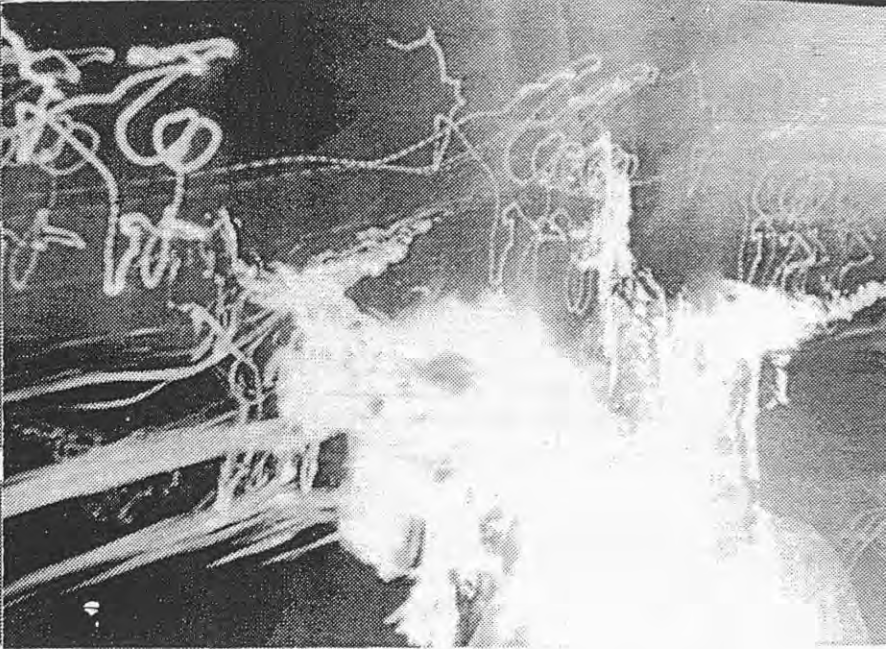
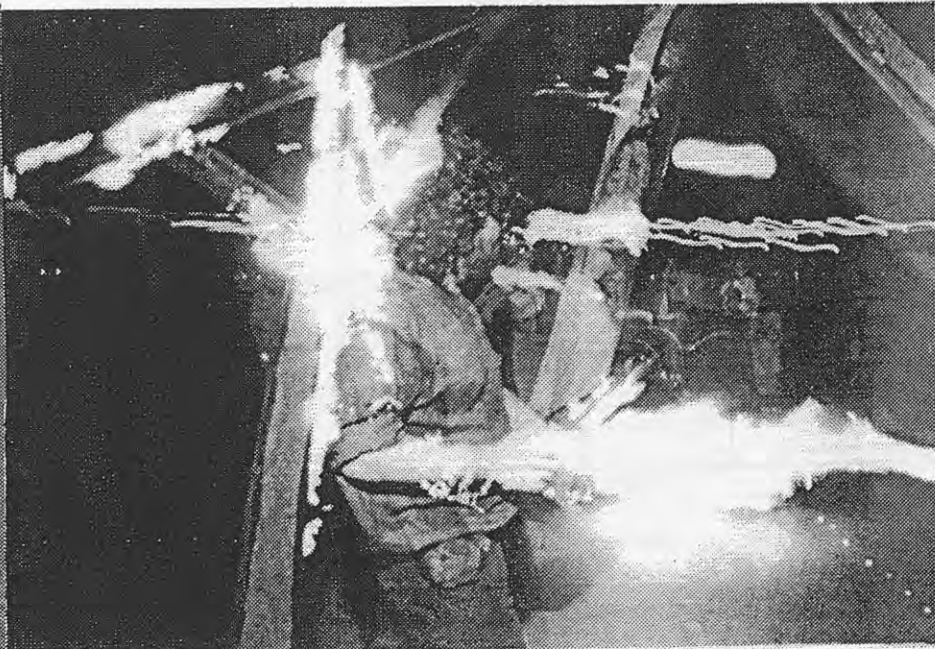
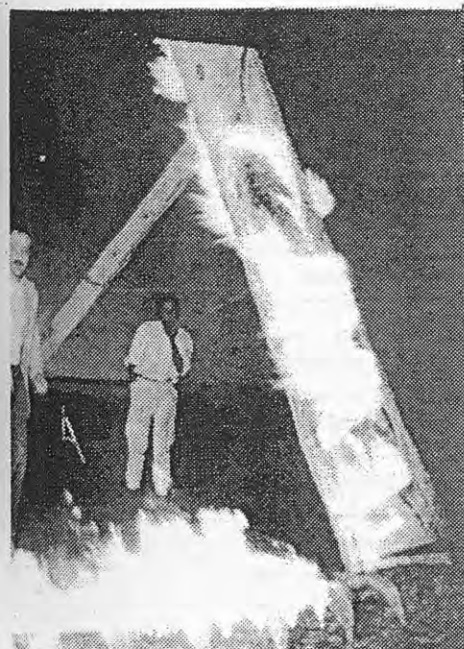
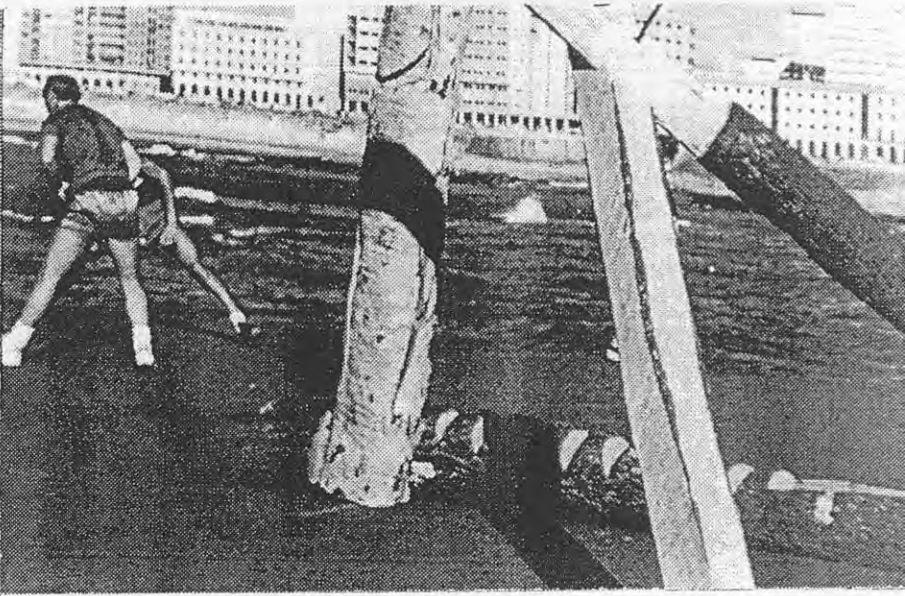
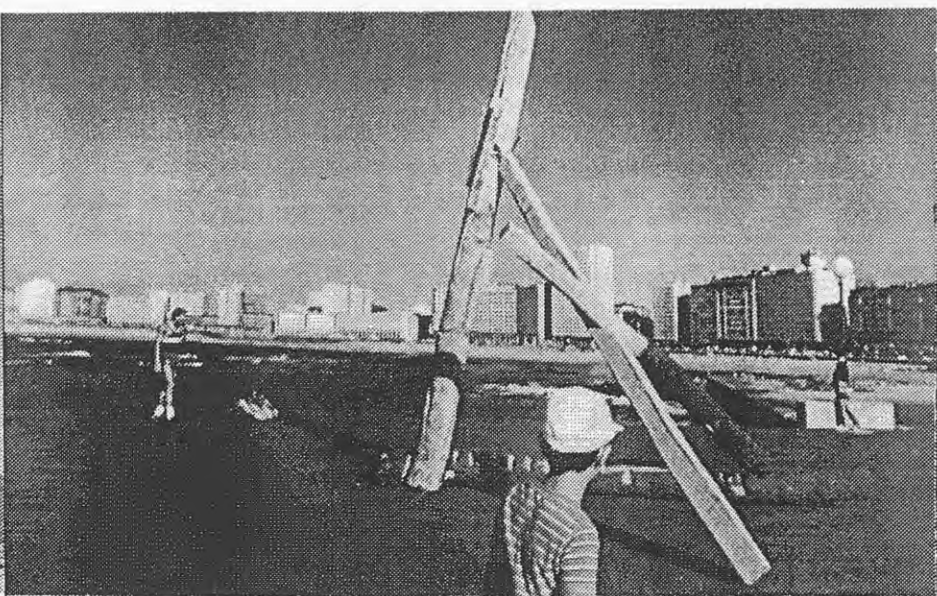
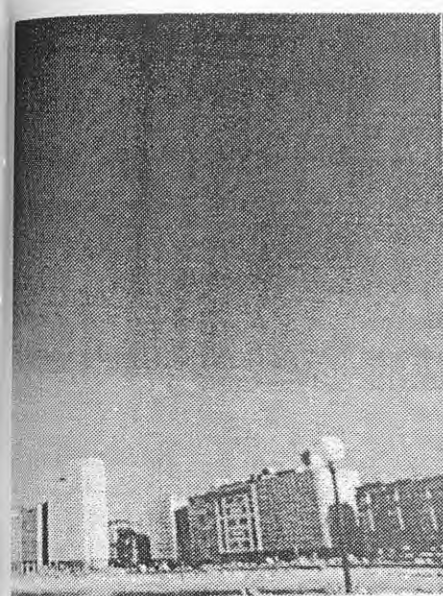
«Para arder na Coruña»

225 m³

Madeira de piñeiro manso. 1986

Ubicación: Rotonda de Riazor





3. CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB FUSTA.

SÈRIE	NOM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
	ÁRBOL PARA OTEIZA		1972	CASTANYER	LLISTONS		
	CANCELA	110x070x096	1979	ROURE	BIGUES		
	MION	051x028x150	1980	ROURE	TAULONS		
	CAMBAS-MION	063x062x111	1980	ROURE	TAULONS		
	CAMBAS-RELLAS	093x057x096	1980	ROURE	TAULONS		
	CADEAS	103x034x185	1981	ROURE	LLISTONS		
	CLANCOS	042x031x193	1981	ROURE I BEDOLL	LLISTONS		
	CHEDA-CADEA	051x040x198	1982	ROURE I BEDOLL	LLISTONS		
	EIXO	037x031x193	1982	ROURE I BEDOLL	TRONC		
	CHEDAS-CABEZALLO	064x037x266	1982	ROURE I BEDOLL	LLISTONS		
	"XUGO I" MÚLTIPLE	014x058x048	1982	FREIXE	TAULONS		
	"XUGO II" MÚLTIPLE	026x020x034	1982	BEDOLL	TAULONS		
	"XUGO III" MÚLTIPLE	023x023x026	1982	BEDOLL	TAULONS		
	"XUGO IV" MÚLTIPLE	021x024x015	1982	BEDOLL	TAULONS		
	XIRO DAS CHEDAS	030x046x221	1985	ROURE I BEDOLL	LLISTONS		
	CHEDAS-CADEAS	112x034x188	1985	ROURE I BEDOLL	LLISTONS		
	PRA ARDER NA CORUÑA	700x500x700	1986	PI	TRONCS		

Borrajo vive en Orense, en una casa diseñada por el propio escultor en colaboración con un amigo arquitecto.

Las esculturas metálicas, situadas en el jardín, la escultura de piedra, reciben al visitante.

El interior clasificado, funcional, abierto, casi mediterráneo, acoge al escultor, a las esculturas... al visitante.

El espacio es agradable.

Luis Borrajo - Viví en Madrid, en el Mediterráneo, en Europa; conocí otras gentes, otras culturas, países distintos. De alguna manera, te vas haciendo fulano del mundo, a medida que te vas haciendo más ciudadano de tu tierra; así que volví a Galicia. Hice una obra constructivista, muy analítica y, al poco tiempo, empecé una serie basada en los carros del país, analizando las formas que aparecen en la cultura popular. Este tema lo encuentro, aún hoy, muy interesante, así que empecé a investigar; estuve unos años viviendo y conociendo a los carreros en la montaña y luego empecé a trabajar sobre esta historia; digamos que es algo muy gallego. Aunque, al mismo tiempo, yo sigo haciendo mis hierros.

Mi escultura es analítica. Trabajo despacio y me gusta distanciarme, es decir, poder dar pasos atrás con respecto a lo que estoy haciendo; trabajo siempre con maquetas, o sea, antes de hacer una pieza, hago una maqueta y suelo pasar un tiempo con ella. Luego pasa por el taller y allí sufre un nuevo proceso, ya que el contacto con el material: óxidos, pinturas, soldaduras, en fin todo lo que tiene que ver con el material, modifica el anterior trabajo.

Para las exposiciones no hago currículum, pongo: nací en Orense en el año 1950. Actualmente trabajo en tal sitio, dirección y teléfono.

Yo nací en Orense, hice el Bachillerato y a los diecisiete años tuve líos con los estudios, un desastre; recorrí un mogollón de colegios. Quería irme a Madrid, pero sin saber si quería ser escultor o no; en Madrid estudié en una Escuela de Diseño, pero claro, antes de marcharme a Madrid, estuve trabajando dos años en el taller del escultor Acisclo Manzano, un escultor de aquí, que en aquel momento era un escultor cojonudo.

Fue un comienzo muy potente ya que ví un trabajo y tuve una información que en el año 1966/67 y principios del 68 era difícil de obtener, accedí a libros y documentación. Con este escultor pude disponer de ello.

Joan Valle - ¿Qué tipo de escultura hacía?

B. - Hacía una neofiguración con dosis de abstracción, estaba muy bien. El tío me sometió a una disciplina clásica; me tenía haciendo manos y cabezas, copiando de las figuritas de yeso, etc.; cuando él desaparecía, yo iba haciendo mis cosas en madera; había material para trabajar y maquinaria; también hicimos algunas cosillas en bronce. Después me fui a Madrid, allí me olvidé, no volví a hacer ninguna escultura (aunque aquellas tampoco eran esculturas).

En Madrid me matriculé en la Escuela de Diseño IADE; era una escuela internacional. Fui allí porque daban clase dos pintores: un constructivista español Salvador Victoria, que todavía me gusta lo que sigue haciendo. También daba clases Joaquín, que era el director en aquel momento del Museo del Prado.

La escuela tenía un nivel interesante, por lo que se refiere a profesorado, porque el alumno..., era una cosa increíble.

Durante los cinco años que yo viví en Madrid, me dediqué, más que nada, a leer un mogollón de cosas: conocí a Oteiza, conocí la pintura que se estaba haciendo en ese momento en Madrid... Con Oteiza viví una temporada. Vino a Madrid porque, en aquel momento, se estaba haciendo una exposición de la escultura vasca. Lo conocí a través de José M^o Moreno Galván. Luego me fui a Irún donde conocí el "laboratorio de las tizas" y conocí el taller. Hice mis primeras piezas porque Oteiza me dió esa motivación y, efectivamente, ese tipo de trabajo era una posibilidad que no se me había ocurrido.

Tenia 19 ó 20 años y allí, más que nada, adquirí una formación teórica; conocí mogollón de historietas y mogollón de cosas que se estaban haciendo fuera.

Después de cinco años, me vuelvo para Galicia; tendría unos 23 años cuando me vine para aquí. Antes de venirme hice una serie de piezas de plástico muy pops, eran una cosa sorprendente y no sé por qué pero se me perdieron todas.

Una vez aquí en Galicia, la cosa empezó en serio. Tengo un colega, Enrique, que es un pintor muy bueno; somos de la misma edad y nos conocemos desde pequeños; con él cogí un estudio y empecé a trabajar como escultor -a los 23 años sabes más lo que quieres-.

En Madrid hice bastante diseño y mi nivel en la Escuela era alto, así que, a partir de allí, empecé a hacer un montón de carteles políticos con Enrique. Él hacía sus pinturas y yo hacía mi escultura pero, a parte de eso, nos metíamos con cualquier posibilidad de hacer algo en común. Yo dejé de hacer escultura durante un año o dos, antes de la muerte de Franco; no hacía ninguna escultura, iba a la acción política desde el diseño.

J. - ¿Desde qué ideología?

B. - Marxista, pertenecía al PC, pero nuestra visión era Troskista. Luego se muere el dictador

y yo ya paso totalmente de la política como tal; para mí, se había terminado mi función; dejo el partido y me dedico sólo a la escultura, siempre sin dejar el diseño. Cuando hay la posibilidad de hacer un cartel, un diseño gráfico de un catálogo de algún amigo o una página de publicidad, lo hago. Cada año he de hacer un par de ellos y siempre por puro placer.

J. - ¿Cómo empiezas en la escultura?

B. - Digamos que yo empecé mi trabajo a partir del constructivismo. De Oteiza me fui para atrás y me fijé en Tatlin y los maestros rusos, Rotchenko y toda esa gente.

Quería hacer piezas de hierro pero no tenía taller estable; contacté con una industria de maquinaria agrícola (IMACO, aún hoy sigo trabajando con ellos); es una cooperativa y tienen un taller con maquinaria de todo tipo. Allí empecé a hacer las primeras piezas de hierros. A parte, yo hacía mis piezas de madera (las trabajaba en casa) y algunas piezas de piedra.

Yo no tengo una predilección especial por ningún material, son las maquetas, de lo que esté haciendo en ese momento, lo que pide un material determinado.

Fui utilizando paralelamente hierro, piedra, madera, plástico, aluminio..., en fin de todo.

J. - ¿Inicias el proceso de trabajo con maquetas o con dibujo?

B. - Normalmente yo trabajo con maqueta, pero hay cosas que se te ocurren de repente y las apuntas..., claro, lo haces en dibujo que luego conviertes en maqueta y si las maquetas valen, se convierten en piezas. Debo tener como 1.000 maquetas o algo así, y habré tirado...

J. - ¿El sistema siempre es constructivo?

B. - Sí.

J. - O sea, el aspecto sustractivo, independientemente del recorte de la plancha, no lo utilizas, lo descartas.

B. - Normalmente. A parte están los concursos (nosotros nos hemos presentado en arquitectura), que si tienes que hacer una cabeza de un determinado "pájaro", pues se hace: lo modelas en barro... Pero en mi trabajo habitual parto del espacio para irlo cerrando.

J. - La primera pieza con madera, ¿de qué año es aproximadamente?

B. - Estamos hablando de escultura, no del juego anterior.

J. - Exacto, desde que vuelves a Galicia.

B. - Pues mira, la primera pieza la tenemos aquí, porque esas si que las conservo. Conservo una que es un homenaje a Oteiza: "Arbore pra Oteiza".

Hay una serie de piezas que están perdidas o quedaron en manos de amigos. Enrique tiene una pieza de esa época, yo tengo otra; son las únicas que hay, las otras se perdieron.

Estas dos son del año 72; son listones de madera de castaño. Modulaciones..., una es la modulación de un paralelepípedo.

J. - ¿Cómo se llama?

B. - "Sin título"; es la época de los "Sin título".

J. - ¿En todos los casos prescindes del sentido de la viga y del tronco?

B. - Sí, es la maqueta. Aparece un material determinado, pero sin tener en cuenta para nada el proceso previo, aunque sabía que iban a ser de madera.

J. - Las podrías haber hecho perfectamente en hierro, ¿o no?

B. - Sí, pero en ese momento estaba haciendo otro tipo de piezas con hierro. Es decir, que estoy haciendo madera y, al mismo tiempo, estoy haciendo hierro y otras historias, pero siempre tienen relación unas con otras, aunque parezcan trabajos distintos.

J. - El hierro lo utilizas como plancha normalmente, y la madera con un sentido más masivo, ¿eso diferencia su aplicación?

B. - Exacto. En ese momento era metal y madera lo que yo estaba trabajando.

J. - A partir de estas piezas, ¿cómo continúas con la madera?

B. - Paré con la madera bastante tiempo.

J. - ¿Las maquetas las haces con cartón o sólo con metal?

B. - No, tengo una serie completa que nunca llegó a hacerse en cartón, pero era para realizar-

la en ese material (cartón) de forma definitiva. Es un proyecto, que nunca se hizo, que consta de 50 ó 60 maquetas de cartón; pero, vamos, lo normal es que yo use una chapilla galvanizada fina para las maquetas. También tengo maquetas hechas con tiza. El "Árbol para Oteiza" era de tiza. Salí de una serie de tizas, y fue la única que hice posteriormente.

En el año 72 abandono la madera durante un tiempo, hasta el año 78; o sea, hay unos seis años en los que no hice ninguna serie elaborada, sólo alguna cosa suelta.

En el año 78 vuelvo a retomar la madera (desde cuando llevo asentado aquí, cinco años), me fui a vivir a la montaña de Galicia, andaba desde el 75 con la idea de retomar la tradición popular, aquí no tenía posibilidad de acceder a los constructores de carros y de aperos de labranza; por eso, a partir del 78, viví dos años en la montaña y conocí a los carreros; empecé a aprender cómo era el proceso de realización de los carros, y empecé ya a elaborar las primeras piezas. Es decir, en el 75 empecé a hacer los primeros estudios a partir de la etnografía, y en el 78 es cuando empecé a realizar las piezas.

J. - O sea, te vas a la montaña en el 75.

B. - No, en el 78, que es cuando empiezo a trabajar; en el 75 es cuando empiezo a elaborar. Este trabajo lo finalizo con una exposición completa en el 82.

Tengo una buena colección de fotografías sobre los carros. Fíjate que el catálogo es un trabajo en el que queda perfectamente explicado de dónde vienen las piezas; este catálogo, por tanto, se puede considerar una pieza más de la exposición.

J. - Esta pieza que tienes aquí, "Cancela", ¿también trata el mismo tema?

B. - No, ésa la metí ahí porque en mi trabajo siempre hay un salto, por eso, en todas las exposiciones, meto siempre algo que prelude lo que va a pasar.

Esto es un yugo como los que llevan las vacas; está dentro del trabajo del que antes hablábamos, trabajo que no abandoné. Ahora tengo cuatro piezas que no están catalogadas con las anteriores y cuando tenga once, hago otra exposición y otro catálogo como continuación de esto.

J. - ¿En todas estas piezas tienes en cuenta el origen del tronco o de la viga?

B. - No, para nada. La madera tiene un proceso larguísimo; esa madera se hizo como la hacían ellos: se corta un árbol en húmedo, se le mete un corte como lo tiene que llevar, se mete en unos "lalleiros" para doblarla y está dos años metida debajo del estiércol en las cuadras (que es como la curten). Estas piezas sufrieron este proceso tradicional y milenario, esa cura...

J. - O sea, que tú coges el tronco en verde, lo partes y lo curas. A eso me refería.

B. - Sí, sí, pero para mí el tronco ya es lo que tiene dentro, ya no es la materia en sí misma, sino que dentro tiene la posibilidad de conseguir 50 cm. de curvatura o de desviación en las curvas. O sea, que el tronco, para mí, tiene algo ya dentro; yo elijo un tronco porque es el que me da la posibilidad de obtener las piezas que necesito.

Este material, una parte, se vendió a gente muy concreta, o sea, que está en manos de conocidos; así que yo puedo disponer de este material en cualquier momento, aunque esté vendido. Es un trabajo que yo lo quiero junto, aunque una parte esté en Madrid, otra en La Coruña u otra en Barcelona.

J. - ¿Y luego?

B. - Sólo tengo esa, "Cancela"; sólo llegué a hacer eso. Procedía de unas tizas (maquetas), pero con otro contenido, ya que el tiempo influye de una manera fundamental en las cosas. Lo que era pura construcción de formas a partir de un módulo muy determinado, con el tiempo se transforma en expresionismo, aunque yo no lo soy. Me metí en la madera con gusto y soltando un poco el instinto.

J. - Es la que más respira el sentido masivo del tronco.

B. - Sí, y es anterior; es de cuando estaba trabajando con el carreiro, que fue el proceso más mental y más teórico. Entonces ya estaba elaborando determinadas formas y, en casa, como desahogo del trabajo más mental, hice esta pieza tan constructivista. Me metí con la madera dejando salir la parte bruta. Se llamó "Cancela"; es un nombre gallego (puerta), una puerta determinada, una puerta que cierra un espacio abierto, que cierra un muro. Es de carballo.

La madera de freixo se utiliza para algunas piezas de los carros en determinados lugares de la montaña. Hay gran variedad de carros, desde la montaña hasta la costa; varían tanto estética como funcionalmente; es decir, los carros de la montaña tienen las ruedas macizas y en la ribeira son menos compactas; los huecos en medio de la rueda, la livianizan, pesa menos; en cambio en la montaña los carros tienen más materia, pesan más, son más robustos.

Se usan determinadas maderas, también el roble. El roble es pesado, pero en la montaña no importa que el carro sea pesado, porque lo van a tirar seis pares de vacas. En la ribeira, como mucho, son dos vacas, o una, por eso el carro ha de pesar muchísimo menos. En la montaña interesa la robustez del apero.

J. - Los carros que yo he visto no tienen más que un "vértigo" delante.

B. - Sí, en concreto esta escultura múltiple procede del estudio de un yugo de vaca individual, es decir, de un carro con dos varales, o sea, como los castellanos, que llevan dos varas y la mula en medio.

Independientemente de esto he realizado otros proyectos; esto, por ejemplo, es de un material inoxidable, para un proyecto arquitectónico. Fernando (que es arquitecto) y yo, nos presentamos a bastantes concursos; esto que ves es para una obra de una zona comercial. Es una pieza que atraviesa la fachada en la parte de arriba y, en la parte inferior, se introduce en el primer sótano.

Recuerdo una intervención en la plaza de Carballino, que estuvo medio hecha. Era un super-muro de piedra "Un obstáculo"; la intervención estuvo casi acabada, pero el proceso de desaparición de la plaza es total. Llevamos ya siete años y se va a caer, desaparecen las piedras.

Como puedes observar, la arquitectura es una cosa que me interesa mucho.

Ya te he comentado mi trabajo con hierro y madera; también he hecho incursiones en la piedra; la del jardín, digamos que es, un poco, la conclusión del ciclo de la madera; convertí en monumental una historieta popular.

Esta otra pieza es un trabajo reciente, es para la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, en La Coruña; a esta pieza le metí fuego, la quemé una noche que estaba en una dársena de La Coruña, en Riaza. Medía unos seis metros y cada tronco tenía unos siete metros de largo. La pieza no llegó a arder del todo porque es imposible quemar esos troncos; le metí napalm, a ver si ardía (se hizo un reportaje fotográfico y un vídeo); como no ardió, la tiene un amigo pintor de La Coruña, en su jardín. Es de pino y hay partes que estaban peladas; un trabajo de motosierra.

J. - O sea, que esto es una excepción en la línea general.

B. - Sí, pero partía de una maqueta que estaba hecha con maderitas; es una pieza de las que vienen de atrás, un juego muy oteiciano sobre la posesión del espacio.

La materia, en mí, es un sucedáneo, o sea, algo necesario para reconvertir el espacio; pero esto no tiene nada de minimal.

Yo soy muy lento trabajando, el proceso requiere mucho tiempo; todo ese material que tengo abajo (las vigas de madera), está desde hace bastante tiempo.

Yo voy al aserradero y decido qué troncos me van a hacer falta, a partir de un trabajo que ya está elaborado en maquetas o mentalmente. Por tanto, esas vigas son parte del material que yo voy a necesitar dentro de un año o dos.

Siempre realizo dos o tres trabajos a la vez, en este caso la historia del hierro y de la madera.

J. - ¿Cuándo trabajas las esculturas, también lo haces con dos o tres a la vez?

B. - Sí, normalmente tengo cinco piezas en funcionamiento, aunque las maquetas las hago de una en una. Si estoy haciendo una en concreto, hasta que no está afinada del todo, no me paso a otra. Luego, de la maqueta a la realidad, siempre hay una transformación, o sea, cuando entras en contacto directo con el material, siempre hay modificaciones y ajustes. Cada pieza es una escultura, pero tienen relación conjunta, por eso las voy elaborando a la vez.

J. - ¿Dónde consigues los troncos?

B. - Yo soy amigo de carpinteros y de herreros; me llevo bien con la gente que trabaja con las manos y le gusta su trabajo. Este proceso de trabajo lo inicié en Las Corrainzas, Montederamo (Orense) y lo terminé en Santa María de Oia (Pontevedra). El carpintero de Oia, Manolo, es maravilloso; cuando iba a su taller paraba su trabajo y se dedicaba por entero al mío. Cuando nos empezamos a conocer bien, el tío entraba en el discurso de mis esculturas. También te puedo poner como ejemplo el herrero de aquí abajo; es un hombre mayor y, cuando voy a su taller, se dedica exclusivamente a mi trabajo. En IMACO, la cooperativa que te he comentado antes, cuando voy, también tengo el taller, de alguna manera, a mi disposición. De esta forma es como únicamente puedo trabajar estos materiales, en estas cantidades, con estos pesos y en estas historias.

Yo siempre trabajé con la industria; a parte de mi estudio, me gusta el trabajo con la gente que usa las manos.

J. - ¿Industria en el sentido artesanal?

B. - No, e industrial; por ejemplo, con la madera, voy a una cooperativa también, un aserradero donde hacen parquet, y tienen un horno de secado. Yo me siento en la máquina de serrar y van entrando los troncos; según entran les metemos un corte y vemos cómo nos sale la madera; si sale buena y reúne las medidas que yo necesito, me lo sierran ya para mí. Las piezas que no me valen, las cortan para ellos. Me paso varios días en el aserradero, y salen siete u ocho piezas. Luego, esas maderas las dejan allí una temporada, las ponen un año en el agua y luego las metemos en el horno de secado, por eso el proceso es tan largo.

J. - ¿Las maderas las metéis en agua?

B. - Por ejemplo, el roble tarda muchísimo en desaviar, por eso el sistema perfecto es meter los troncos en un río (el río los desavía enseguida); como a veces lo del río está complicado, los dejamos un año a la intemperie, para que les llueva encima; los ponemos de pie para que les entre por un extremo y les salga por el otro, y cuando pasan un par de años a la intemperie (aunque la mejor manera de secar el roble es curtiéndolo), lo secamos en el horno de secado.

J. - ¿Se te abre?.

B. - Sí, pero a mí la madera me gusta que sea ella misma y que se vaya cambiando con el tiempo.

J. - ¿Normalmente utilizas madera de aquí?.

B. - Siempre.

J. - No has utilizado nunca madera de fuera.

B. - Sí, alguna vez, pero vamos, ha sido un juego; te dan un trocito de caoba, o lo que sea, y me divierto.

Aquí tenemos unas maderas cojonudísimas: el roble, o sea, el carballo viriño..., hay también un carballo cerqueiro, pero el viriño es un carballo elaborado, cultivado; es el único carballo que se cultiva en Galicia; no da fruto, pero su madera es cojonuda. Es fundamental en cualquier casa de campo; ya empiezan a desaparecer porque el hierro está sustituyendo a la madera y a los útiles de labranza, pero en todas las casas hay madera cortada que tiene 15 años; aquí yo tengo maderas que deben tener 30 años. Esas maderas me las regalaron en una casa, las tenían almacenadas, secándose a la espera de una necesidad; es madera para hacer cambas: partes de las ruedas del carro. No se planteaban la dimensión del tiempo, si tenían dos carros en casa, sabían que al cabo de 15 años iban a hacer falta otros dos, por eso te encontrabas con un tronco, para el eje, seco y cortado en su momento, es decir, cuando la savia está arriba, en el mes de febrero y, además, de vidueiro (abedul), para que no le entre la carcoma; eso es matemático, el abedul, si no lo cortas en su momento, se pudre todo, o sea, aquí el vidueiro se corta entre octubre y febrero, en luna llena y por la mañana tempranito, porque está a tope la savia y se conserva mejor. El clima influye, aquí en Galicia a un vidueiro que no esté cortado en su época, le entra la carcoma y, en cambio, cortado en su época, en la vida le pasa.

J. - Las series que realizas las agrupas por temas?.

B. - Siempre tienen que ver, son una unidad en la dispersión posible.

J. - La forma de trabajar la madera es totalmente racional.

B. - Mira, un ángulo es un ángulo, toda la vida, o sea, que sigue predominando en mí el trabajo constructivo. El trabajo está acabado perfecto, hay que unir perfectamente, no puede ser una chapuza.

J. - ¿Qué determina las dimensiones de la escultura?.

B. - La maqueta lleva dentro ya la medida... es una decisión, como cuando decides que una pieza está acabada. También influye la relación conmigo mismo, la relación de mis piezas con mí medida, habitar el espacio; siempre están relacionadas conmigo; la dimensión tiene una relación de escala con respecto a mí. O sea, es la relación de mi mundo conmigo mismo, es la relación de escala habitual en la que me muevo. Las piezas siempre tienen que ver conmigo, con el yo mental más que con el físico; pero la escala es algo no sensitivo, tiene que ver con el azar con mayúsculas, con la causalidad; o sea, el azar es una decisión personal en un momento dado.

J. - ¿Utilizas el hierro y la madera conjuntamente?.

B. - Sí, pero como soporte. Las esculturas son también peana; te he hablado antes del sentido que tengo del monumento completo, incluido el soporte de la escultura como escultura misma, diferenciándolo.

J. - ¿Qué persigues con tus esculturas?.

B. - El espacio, aunque es inevitable que la materia esté ahí.

J. - Tu trabajo respira el ambiente de Oteiza...

B. - Bueno, aquí en Galicia, yo no sé si es debido a la desinformación o, posiblemente, por no dar claves, se potencia el instinto, pero el planteamiento teórico no existe. A mí no me importa decirlo, es más, me siento orgulloso de haber aprendido de Oteiza. Pero aquí el planteamiento teórico se rechaza como defensa.

La trivialización del arte me parece lamentable. Debería existir un discurso, la escultura es algo más.

El ser bruto, de alguna manera, responde a la idea que tienen en el resto de España de nosotros, o sea, del artista gallego simpático y que cae como Dios; eso ya es tradición y a mí me desagrada. Aunque también hay gente que piensa y, a parte de hacer un trabajo mejor

o peor, se informa.

Aquí se valora más el trabajo en sudor que en pensamiento; de esta forma tenemos el mismo discurso de toda la vida: para trabajar hay que sudar; ¡muy bien! Yo no lo valoro así. El arte bruto, intuitivo, es perfecto, pero es que ellos lo valoran como barbaridad, y lo tienen a gala.

J. - Utilizan los recursos artesanales.

B. - A mí, no me interesa aplicarlos, pero sí conocerlos. No se puede hacer una escultura si tú no controlas el proceso de realización de la pieza, o sea, si no sabes como se hace, no puedes conseguir soluciones. Es importante también que tú sepas manejar las herramientas para poder realizar lo que quieres; por ejemplo, con respecto a la madera, yo uso una máquina (una cinta) pero, al mismo tiempo, uso una aixola (azuela), que es una especie de "sachito", una azada pero pequeñita, lo usaban los "zoqueiros", los que hacen zuecos de madera. Es un aparato con el que trabajas muy comodamente, pero yo lo habré utilizado muy pocas veces en mi vida.

J. - Esta pieza "Cancela", muestra una factura artesanal.

B. - Yo hice esta pieza porque, en aquel momento, se prestaba hacerla, pero no quiero que mis piezas queden así, las quiero simplificar. Por otro lado, cuanto más barroco sea el trabajo y cuanto más historieta de trabajo aparezca, más interfiere la lectura de la pieza. Lo que sea superfluo (las texturas y todo eso) no me interesa; me interesa la forma en sí misma.

Las esculturas metálicas las galvanizo para que desaparezca la anécdota; las hago más distantes, pero me interesa esa distancia. La gente se acerca a verlas por la propia forma y por el propio espacio, pero no por el gustillo que te entra por la primera lectura; no me interesa la primera lectura, o sea, el colorín en las piezas.

J. - Por tanto la madera nunca la policromas.

B. - No, en cambio el hierro sí, para neutralizarlo, lo pinto de gris, por ejemplo, un color totalmente neutro; ¡hombre!, hay alguna roja, amarilla, pero hace mucho tiempo.

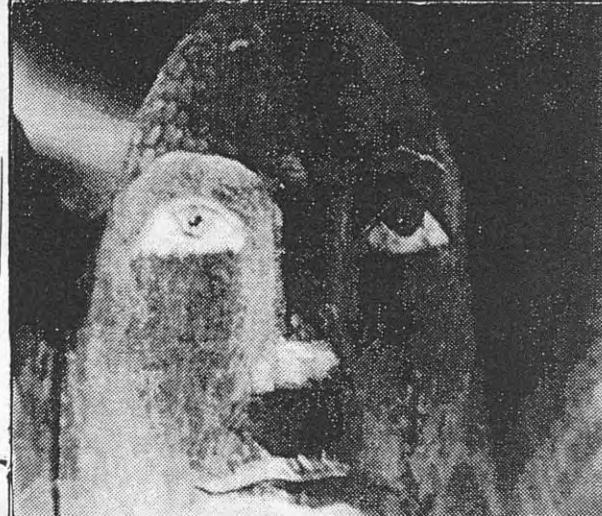
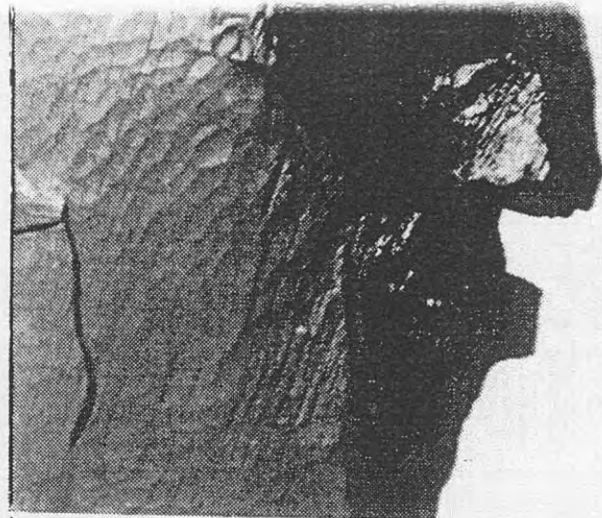
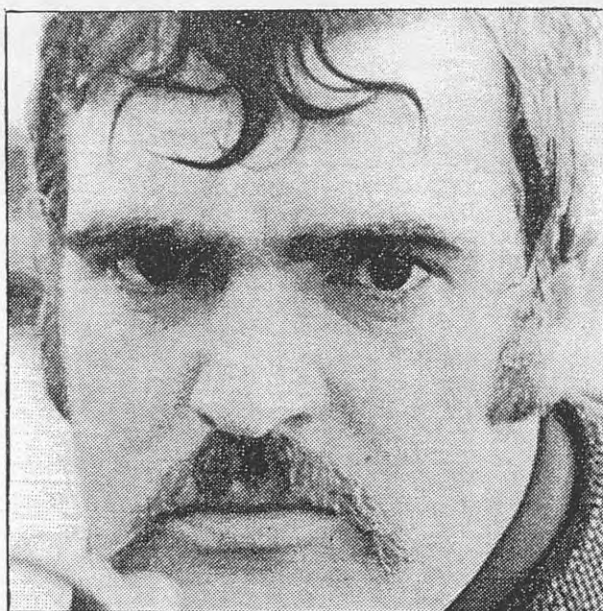
J. - A parte de Oteiza y de Anthony Caro, que ya has mencionado, ¿tienes otras preferencias?.

B. - Brancusi; siempre hago homenajes a la gente, el de Brancusi se llama "Abeanco pra Brancusi"; el de Julio Gonzalez: "Xulio e os paxaros". Es decir, que de alguna manera (y quien lo niegue miente como un cosaco), tenemos nuestros gustos y nuestros padres. Para mí hay unos tipos que influyeron directamente, como la escuela rusa y, en concreto, Tatlin me alucina.

Mira, figurativos o no, el arte lo es o no lo es; el Giacometti es un hombre que tiene la escala tan "afinada"..., esa figuración es una "pasada", es muy interesante.

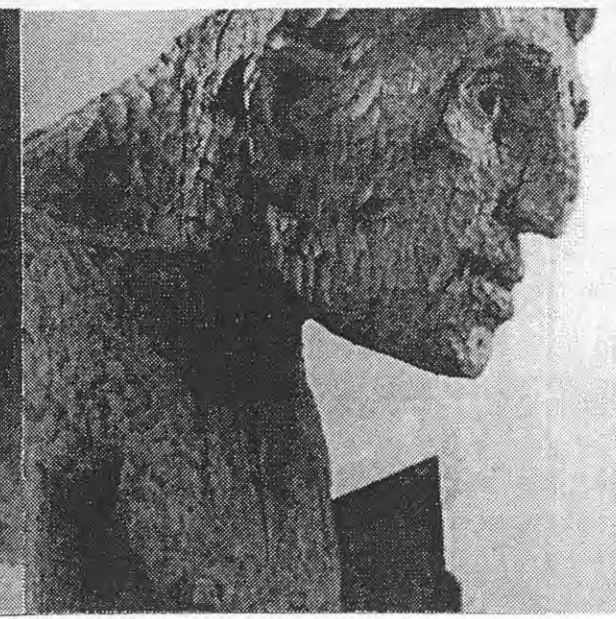
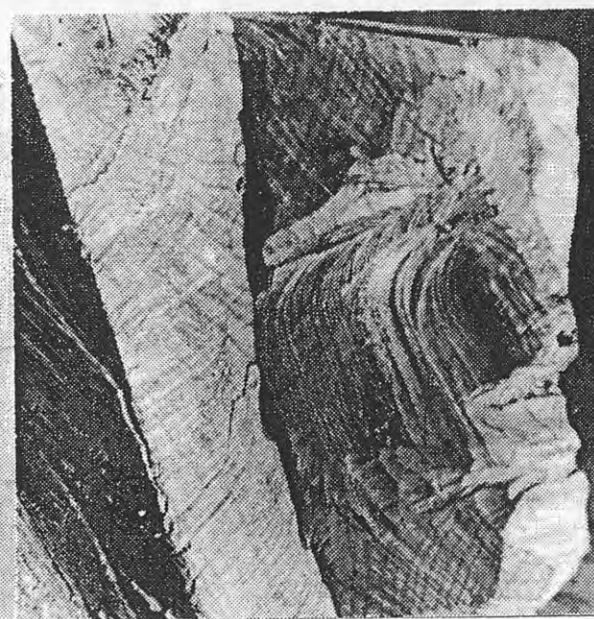


*En silencio desde
la sabiduría, barbaramente
con instinto y discurso,
sin haber bajada
del árbol todavía.*



3. FRANCISCO LEIRO.





1. CONTEXT EN QUÈ S'HA DESENVOLUPAT L'ESCUPTURA DE LEIRO.

Francisco Leiro (Cambados, Pontevedra, 1957) fa escultures, com ell diu, des de la seva infància, però no inicià el seu rodatge fins que es presentà a través d'exposicions, a finals dels anys setanta, després d'una experiència que podriem considerar com a crucial en el període militar obligatori.

La integració en el mercat artístic amb la Galeria Montenegro de Madrid, ha estat francament ràpida (1), i la dinàmica posterior ha evolucionat progressivament cap al mercat internacional.

El context en què s'ha desenvolupat la seva obra té com a referències principals l'actitud expressionista generalitzada a Europa -nous expressionistes alemanys o "salvatges", i la transavantguarda italiana- i els representants catalans (Plensa) o bascs (Nagel), en l'Estat espanyol.

Aquestes referències, per circumstàncies viscudes personalment, Leiro les assumeix íntegrament, encara que, en algun moment determinat, ell digui que no té carnet d'expressionista, i que, per tant, la seva filiació és casual i modificable en qualsevol moment en que ho necessiti.

Durant molt de temps s'ha relacionat la seva escultura amb la de l'alemany Baselitz, relació que no té un fonament causal, a més Leiro declara el disgust que li provoca l'obra de l'alemany.

El que sí és clar és la filiació gallega de la qual hereta la preocupació pels temes, els materials i els seus tractaments.

Leiro, per una altra banda, participa de les peculiaritats que defineixen l'escultura gallega de la dècada dels anys vuitanta, que hem exposat anteriorment, i de les característiques pròpies de la dècada en general: eclecticisme, reivindicació de la llibertat, rebuig dels prejudicis, actitud revisionista respecte a la història i les cultures, etc.

X. A. Castro ens situa Leiro de la següent manera:

"El caso de Leiro resulta ciertamente especial y necesariamente debemos contextualizarlo en el resurgir de la opción figurativa expresionista, de nuevo cuño, avalada desde Centroeuropa -mejor expresión de la Nueva Imagen-, proyec-

1 - "Esto ha surgido así, de pronto. Mi trabajo interesó a una gente que se dedica a lo de vender esculturas a raíz de una exposición en Atlántica, en Santiago de Compostela. Una galería de Madrid se puso en contacto conmigo y ya está. Fue una cosa espontánea. Llegaron un día y me dijeron: Leiro, ¿Quieres exponer en Madrid? Y yo: sí, cómo no. Es un paso más en el tinglado este."

Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". LA LUNA. Madrid, abril del 1984. pàg. 22.

tada como primicia de los ochenta. Esta opción constituyó la plataforma o el impulso de los lenguajes afines que se estaban experimentando en otras partes de Europa, pero sería absurdo analizar la estética de Leiro, su obra, al margen del resurgir del Atlantismo galaico, tan lleno de tradición, y de raíces tan antiguas y autóctonas como el centroeuropeo. Efectivamente, la escultura gallega actual singulariza -en unos cuantos nombres representativos, caso de Paz, Castro, Silverio, Basallo, Borrajo...- un lenguaje inconfundible, a partir de una tradición antropológicamente rural, imbuida de cierto primitivismo y expresionismo, tendente al hermetismo, al redondeamiento y al monolitismo, que definieron ya la 'estética del granito' de los canteiros populares, desde el Castrexo al Prerrománico, desde el Románico al Barroco y hasta hoy mismo. Esta tradición posibilitó la recuperación escultórica del primer tercio de siglo, coincidiendo con el resurgir nacionalista -Asorey, Eiroa, Bonome, Failde...-, aunque excesivamente pegada al contenido, y permitió, en los ochenta, desde opciones más libres un nuevo replanteamiento, deudor, en todo caso, de la herencia expresiva de aquellos viejos canteiros.

Leiro ha contribuido a ese resurgir de la escultura gallega y española desde la sinceridad de un trabajo que inicia a finales de los setenta, cuando se cuestionaba este tipo de figuración expresionista y distorsionante."

- CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: "Leiro, la fuerza tranquila". LÁPIZ núm. 23. Febrer del 1985. pág. 57-58.

2. EVOLUCIÓ DE L'ESCULTURA DE FRANCISCO LEIRO.

L'escultor Leiro fa servir fonamentalment la tècnica de la talla directa, encara que en el transcurs del seu treball podem trobar escultures realitzades amb fundició del ferro o amb formigó, la qual cosa implica un modelatge previ. El modelatge també el fa servir per definir el esbossos previs a la realització de l'escultura en una matèria definitiva, en fusta o en pedra.

Aquests dos mons, el de la fusta i el de la pedra, són els dos pols oposats en què s'ha desenvolupat l'escultura de Leiro i estan lligats a l'actitud del treball en contacte directe amb el material i el seu entorn. Leiro viu intensament aquestes matèries i les valora profundament, encara que afirma:

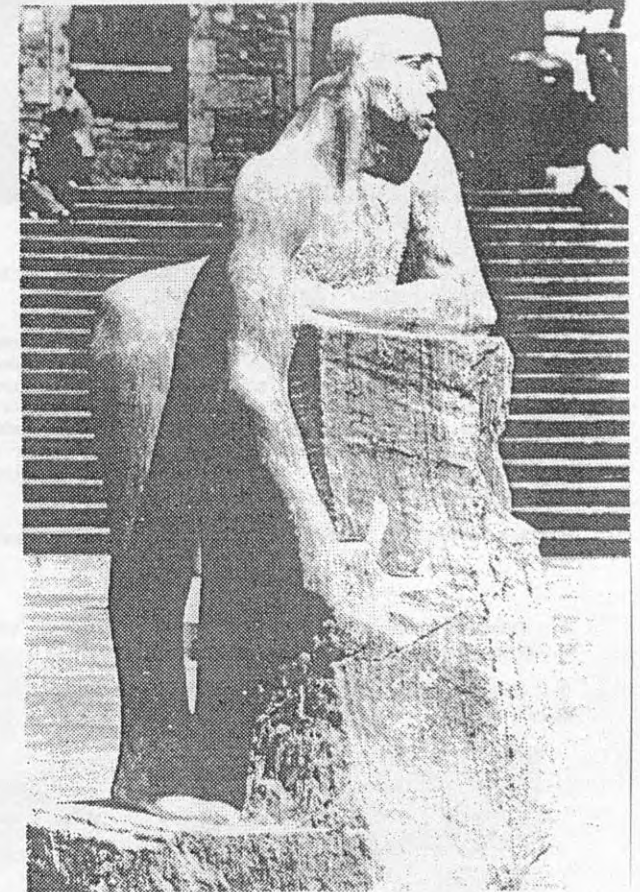
"El material es lo de menos, y la técnica tampoco es importante. Yo no sólo tallo sino que hago también ensamblajes. Lo mismo se hace quitando que poniendo." 2

En la nostra entrevista es ratificà en aquesta postura eclèctica respecte a la matèria, però la seva pràctica quotidiana ho desmenteix, s'hi veu una profunda valoració del material i del seu comportament.

El que sí és segur és que una actitud com la seva provoca un enriquiment de l'escultura, en apreciar el valor de cada material en el moment adient.

Leiro, en un principi, va ser conegut a partir del treball fet amb la fusta i això és el que condueix M. Logroño a preguntar-li per la utilització d'altres materials, a la qual cosa Leiro contesta:

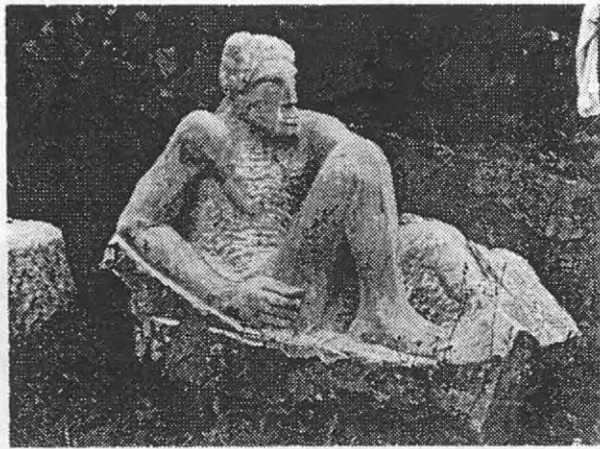
"hasta hace cinco años trabajaba más la piedra que la madera. Esto me enseñó a darle a la madera texturas de piedra. Yo conocí un señor que trabajaba la piedra con un hacha y la madera con un cincel. El material no tiene nada que ver... lo importante es la escultura... Es la única realidad. Yo soy un escultor tradicional." 3



"S.T.", 1982-84, marbre, 190x60x60 cm.

2 - Francisco Leiro a FIETTA JARQUE: "La idea, material de la escultura". EL PAÍS. 18 d'octubre del 1987.

3 - Francisco Leiro a LOGROÑO, M.: "Leiro: soy un escultor tradicional". DIARIO 16. 15 de novembre del 1986.



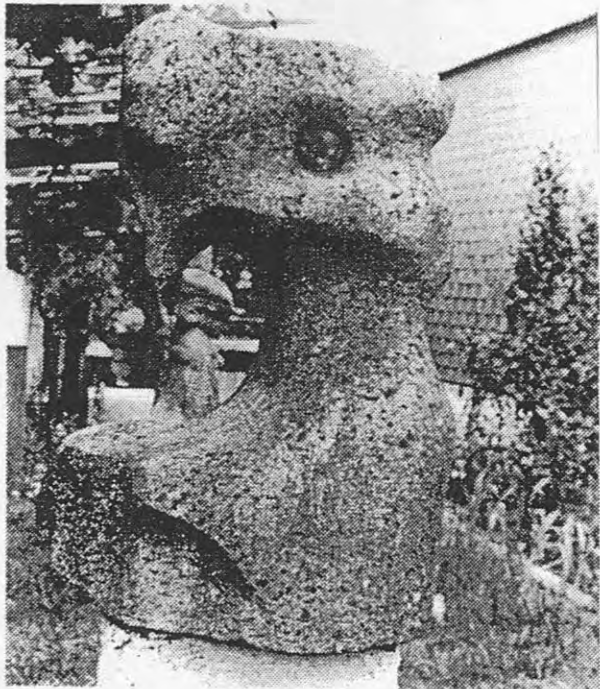
4 - Francisco Leiro a PINTO DE ALMEIDA, B.: "Francisco Leiro a pedra co papel". JORNAL DE LETRAS.

5 - "Como los arlequines que hace entre el 78 y 79 -génesis de toda la obra actual de Leiro- figuras que él llama manieristas y que efectivamente lo son. Y comienzan las deformaciones, los retorcimientos, los alargamientos, el color y las primeras narices griegas, un ligero toque de arcaísmo que se manifiesta en todas las obras hechas a partir del 79, en aquellos trabajos de piedra o en mármol de Lugo, que aún hoy ocupan parte del jardín."

CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: "Leiro, la fuerza tranquila". op. cit.

6 - Francisco Leiro a CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: "Leiro, la fuerza tranquila". op. cit.

7 - CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: "Leiro, la fuerza tranquila". op. cit.



Leiro ha alternat la talla directa de la pedra amb la del tronc. En el seu taller de Corvillon (Pontevedra), el pati està ocupat per escultures de pedra realitzades en diferents èpoques i en diferents estats. Algunes d'elles estan totalment acabades, amb una superfície polida, en què els trets humans estan perfectament definits. Altres peces estan en procés de realització o finalització, en què la superfície mostra el tall de l'eina, tenen una textura totalment rugosa i l'aspecte humà està sols lleugerament suggerit.

Sobre l'escultura en pedra Leiro explica:

"A minha escultura en pedra permite-me uma visáo por assim dizer mais clássica da escultura uma vez que eu trato a pedra a partir dos volumes e sen auxílio das sofisticadas tecnologias actuais. Creio que acaba por ser un trabalho que se insere na tradiçáo galaico-portuguesa dos canteiros." 4

En el segon contacte que hem mantingut amb l'escultor l'hem localitzat treballant en una escultura de dimensions respectables, la matèria primera de la qual és el granit de Sòria, i integrat plenament en el context de la pedrera, vivint aquest món com un treballador més.

Leiro acostuma a treballar últimament amb un granit de diferents dureses i coloracions, que van des del negre fins al rosa "porriño", passant per el "rojinos". També ha treballat el marbre anteriorment, especialment en les escultures que mostren una figura més precisa que la de les primeres èpoques (5).

La pedra també l'ha fet servir en treballs no figuratius, de caràcter orgànic. Són escultures que manifesten clarament el seu procés evolutiu.

En l'entrevista amb X. A. Castro Leiro manifesta:

"Tomé la alternativa ya a los 16 años, marchando de Cambados a Santiago para aprender el trabajo de la piedra en la Escuela de Artes y Oficios." 6

i més endavant X. A. Castro comenta:

"Y de allí me conduce Leiro a 'Tragove' y al 'Goti-irrealismo' que es lo que hace del 74 al 76 en Santiago. Aquellas piedras de Tragove aparecen remodeladas aprovechando la naturaleza de las formas que son muy orgánicas, con influencias de formas marinas, un estadio entre Lipchitz y Arp." 7

També hem dit que Leiro ha fet servir altres materials com el formigó i el ferro fos. "A noite" és una escultura realitzada en el 1982, la qual ha estat feta amb tots dos materials. Sobre aquesta escultura Castro diu:

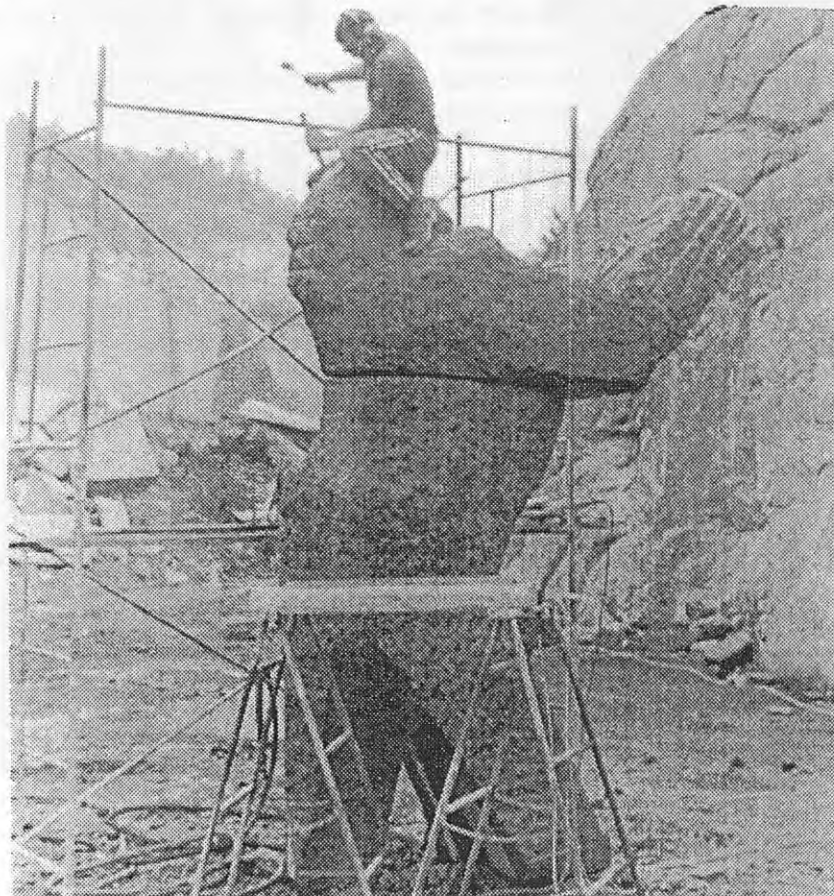
"Y así 'A noite' es la versión ... más esperpéntica que se haya podido reflejar, escenificando un lúdico sentido carnavalesco, un rostro repleto de ironía en las múltiples distorsiones que describen esta veta, tan galaica y cunqueiriana (de Alvaro Cunqueiro), o el simple humorismo de la soledad, algo así como el equilibrio entre la ternura y la compasión, la lejanía y la nostalgia, cualidades presentes en todas la obras de Leiro." ⁸

Això no obstant, aquest tipus de materials són d'ús minoritari. L'alternança entre fusta i pedra resulta fructífera en el treball de Leiro. L'actitud davant de cada matèria és similar, però el tractament és diferent. Mentre que amb la pedra tendeix a deixar la figura lleugerament esbossada, amb el tronc les formes humanes tenen una major definició, encara que, actualment, la interacció entre els materials i les necessitats externes -productivitat- afavoreixen un treball menys elaborat.

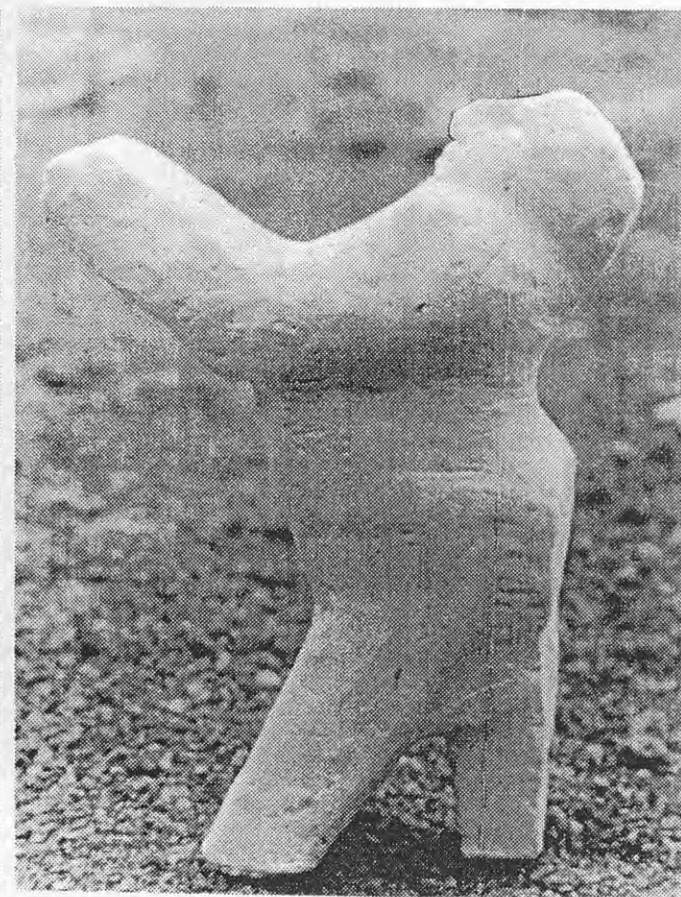


"A Noite", 1982, ferro.

⁸ - CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: "Leiro, la fuerza tranquila". op. cit.



Canteres de Porriño, 10-VI-1988.



Maqueta.

3. L'ESCULTURA REALITZADA A PARTIR DEL TRONC.

Dins el context general de l'escultura de Leiro, l'escultura realitzada amb tronc és la més notòria, tant si mirem la seva quantitat com si ens fixem en la qualitat del conjunt.

A partir dels anys 1979-1980, Leiro es dedicà amb més intensitat a treballar amb aquesta matèria, fent servir tot tipus de fustes.

El treball de la fusta no li és cap novetat. Des de la infància el contacte amb la fusta ha estat quotidià; el seu avi era fuster i el pare ebenista, i fins i tot, en l'actualitat, la família continua fent mobles. Leiro ha construït la fusteria de la seva casa, i també dues embarcacions.

En l'entrevista publicada a "La Luna", de Madrid, Leiro diu:

"Yo empecé de pequeño haciendo juguetes con maderas y latas, espadas romanas, cascos... Aprendía en la enciclopedia aquella de primer grado en la que todo eran guerreros, sacaba las formas de los dibujitos esos. Las espadas árabes eran torcidas y las romanas más cortitas y tenían menos para cogerlas con la mano. También estaban las medievales que eran cerradas.

Me era muy sencillo porque en casa tenía madera y todos los elementos que necesitaba. Para mí era un placer y para los demás también. Además traficaba con juguetes. Entre los chicos ¡eh! Hacíamos trueques, cambios y eso." 9

En Madrid, mentre assistia a les classes del catedràtic Toledo, en l'Escola de Belles Arts, en 1976, també continuava treballant la fusta. Però, de fet, la dedicació més intensa va venir després de l'estada a Andalusia, durant el període militar, etapa que ell prefereix oblidar. L'activitat amb la fusta, en aquell moment, va ser dura i intensa; treballà amb un sentit experimental i intentà traure partit de la naturalesa del tronc gallec, que necessita recollir forçosament amb un camió-grua, donades les dimensions considerables d'aquests exemplars.

En els anys vuitanta l'acceptació per part de la crítica gallega no ha estat gens satisfactòria, per tant, Leiro s'ha mantingut en una actitud contra corrent. 10

9 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 21.

10 - NOTA: (L'acceptació de la seva obra per part de la crítica no s'ha produït fins al 1983).

La seva producció sempre ha estat considerable. Leiro té una conducta enèrgica davant l'escultura i la vida. Això l'obliga a treballar constantment. Per altra banda, la demanda de la seva obra s'ha vist incrementada, i el mercat ha absorbit perfectament la seva producció.

Quan nosaltres li hem preguntat sobre la quantitat d'escultures realitzades amb troncs, ens ha dit que **desconeixia** el nombre exacte, però que aquest podria aproximar-se a les sis-centes peces, si contavem des dels primers treballs. En l'article de "Lapiz", realitzat per Castro, aquest comenta que durant els primers quatre anys, a partir del 1980, ha realitzat un centenar d'escultures, sens tenir en compte el material. Sabem que majoritàriament ha emprat la fusta.



"S.T.", fusta, 350 cm. H.

4. TEMES EN L'ESCULTURA FETA AMB TRONC.

11 - "En el arte siempre acabas haciendo algo para los demás pero en el primer momento ese algo es siempre para tí. Es tu secreto, un trozo de interior que lo echas para fuera. Como una fotocopia de una sensación. Si yo me dedico a la escultura es porque no me queda otro remedio. Estoy sentenciado a la escultura. (...) Muchas de mis esculturas, me doy cuenta ahora, son las mismas cosas que yo he hecho desde niño. Se me han quedado dentro y ahora vuelven a aparecer."

Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

Leiro parteix d'un tema fonamental pel que fa al treball amb el tronc: l'aspecte humà en les diferents vessants de la realitat quotidiana de l'home. La seva escultura expressa sensacions apreses de la conducta humana, que, en determinats moments, resulta esperpèntica, irònica, teatral, ambiciosa, prepotent, anguniosa, etc.

Hí ha quelcom d'autobiogràfic en tot aquest recurs humà (11), però fonamentalment les fonts cal buscar-les en el seu entorn.

Carlos Jiménez considera l'encert de plantejar aquest tema amb una de les metàfores-símbol més arrelades en les diverses cultures:

"(...) Supone la apuesta por un cierto humanismo que si el escultor de Cambados ha optado por la madera como materia prima de sus obras es porque la madera es definitivamente árbol y el árbol la metáfora más adecuada del hombre que se enraiza y fortalece para crecer." 12

Leiro també recorre a aquest parallelisme en l'entrevista realitzada per Morales:

"Un tronco de árbol es el fuste del árbol. Es la columna. La columna es un árbol y la columna es un hombre y el hombre es un árbol. La madera es un ser vivo, y la hay de colores como los hombres, que son blancos o negros o chinos. Y la hay blanda y dura, como los hombres, que hay negros fuertes y blandos." 13

I Miguel Logroño fa el mateix; la matèria viva és l'arbre i l'arbre creix humanament:

"El árbol es un elemento vivo, un ser con vida, y eso es la materia de Francisco Leiro, como el árbol, una transferencia de actitudes, de condiciones, por las que un material, un soporte, no es algo estático, principio y fin de lo inerte, sino una densidad (...) y por ello su materia, su ser árbol antes que madera. O el ser así la enigmática materia de la que está hecha. Pero decir árbol es decir raíz, las secretas rutas de un claro recorrido hacia adentro, al encuentro de lo que habrá de propiciar una germinación (...) la escul-

12 - JIMÉNEZ, Carlos: "El objeto restaurado". ARTE EN COLOMBIA núm. 29. 1986. pàg. 31.

13 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

tura de Leiro, como el árbol, es lo que nace, lo que crece... en un ascenso permanente (...) Leiro sale al encuentro del hombre. A inspirarle lo inteligente: amor, ternura, humor, lo que comprende, lo incomprendido, lo que le hace reconocible." 14

La relació simbòlica que s'estableix entre l'arbre i l'home, el tronc i el cos, Santiago Amón (15) la planteja filtrada pel contingut bíblic d'algunes de les escultures de Leiro, com "Sansón", "Caín", "Eva", etc.

No obstant això, a pesar de l'encert en la utilització del tronc com a matèria en relació amb l'home, ja hem comentat que aquest tema fonamental té l'origen en les fonts quotidianes de la seva realitat, del seu voltant, en els personatges reconeixadors de la Galícia actual, en els personatges mítics o literaris de la Galícia eterna, de l'escultura tradicional, dels capitells romànics, gòtics o del barroc.

S. A., en el seu article, destaca el valor humà dels personatges d'aquesta vida, que Leiro intenta justificar o assumir constantment amb un "esto es así, normal":

"Seules ou en groupe, elles gemissent, s'epouvantent, la douleur reste figée dans les visages, mais ces tout le corps qui vibre. Le plaisir est plutôt rare, du sarcasme ou de l'ironie parfois... mais la joie semble irradier du modèle dont Leiro s'est servi. La source c'est l'imaginerie populaire des églises, le peuple même de Galice, des gent taciturnes pour qui chaque jour ressemble au jour." 16

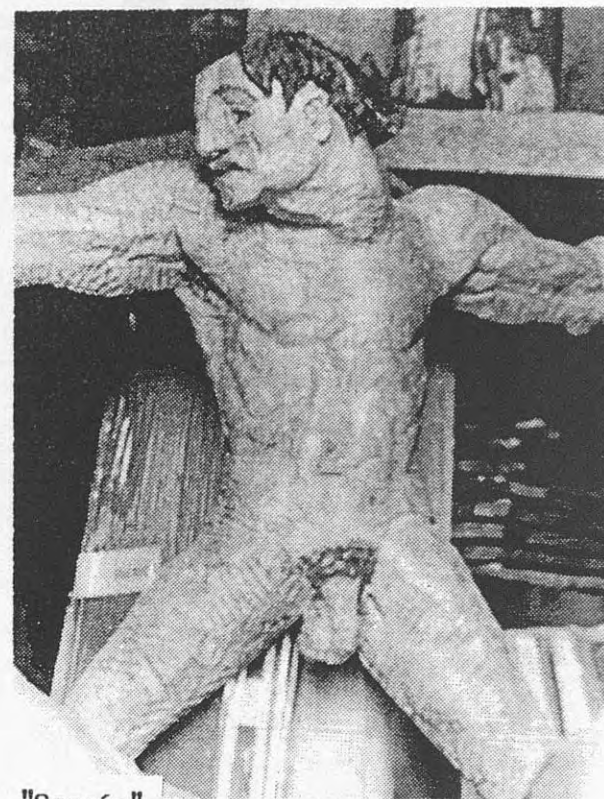
Els personatges legendaris també han fet acte de presència en la galeria de personatges:

"En sus piezas notamos una predisposición hacia la recreación de personajes de sabor legendario, pero libre y modernamente interpretados, o a dar vida a tipos de extracción popular que se mantienen en su enigma, o su nostalgia, o su aspecto irónico. El universo literario gallego -de Valle Inclán, de Castelao, por mencionar casos diferentes- está poblado de seres que guardan una no fortuita relación con las esculturas de Leiro, a la vez que todo remite a un contexto real que concede un amplio margen a la fantasía, a la nota rica de color, incluso al equívoco." 17

Els personatges legendaris són "Benito Soto" i "Xan Quinto"; el primer

14 - LOGROÑO, M.: "Materia de la Materia". FIAC (Fira de París). Grand Palais 1984.

15 - AMÓN, Santiago: "Histoire et prehistoire de Francisco Leiro". CATÁLEG TERRAE MOTUS. Grand Palais. Paris 1987.



"Sansón".

16 - SENSE AUTOR: "Francisco Leiro". GALERIES-MAGAZINE. Març del 1987. pàg. 113.

17 - GARCÍA, A.: CATÁLEG PRESENCIA ESPAÑOLA EN LA XVIII BIENAL DE SAO PAULO. Octubre del 1985. pàg. 11.



"Xan Quinto", 1984,
fusta, 220x65 cm.

18 - FERNÁNDEZ CID, M.: "1986, la escultura española actual".
CATÁLEG VII BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE. Pontevedra
1986. pàg. 135.

19 - PRADO IGLESIAS, David de: "A escultura galega hoxe".
CATÁLEG ENCONTROS NO ESPACIO. Ed. Xunta de Galicia.
Santiago 1984.

és un pirata de Pontevedra i el segon, un bandoler. El conjunt dels personatges, la majoria d'ells colosals, defineixen les directrius d'una mitologia particular, recuperada dels arquetips pre-existents i adaptada a la peculiar idiosincràcia de l'escultor. La veritable dimensió del conjunt dels personatges o el que podria ser l'atractiu de l'escultura de Leiro, el seu poder de convenciment, es comprèn quan hom arriba a admetre que no hi ha límits entre el que és real i el que és imaginari, entre el que és possible i el que és fabulació, i especialment hom accepta el context meravellós d'aquest món particular.

Leiro pretén transmetre sentiments i sensacions, i evidentment ho aconsegueix amb una notable eficàcia. M. Fernández Cid comenta respecte a això:

"Que detrás de cada una de sus imágenes existe un análisis detallado de sensaciones que se transmiten al espectador (...) no en vano podríamos hablar de él como "retratista interior" (sensaciones) autor de un buen grupo de personajes clave en nuestra última escultura." 18

Encara que no podem assegurar que darrere de cada personatge hi hagi un veritable anàlisi de sensacions per part de l'escultor, el que sí és evident és que hi ha una extraordinària sensibilitat o capacitat intuïtiva per a captar els tipus de personatge.

"As figuracións de Leiro cos seus ollos deslumbrados ou desnortados, coas cabezas desafiante, cos membros, brazos, pernas, pes, mans, como desconxuntados ou desarticulados, coa súa pose arrogante, teñen unha forza vital irresistible; o valr múltiple e, a miúdo, ambiguo ou contradictorio das expresións do rostro, segundo os ángulos de visión, é un dos rasgos expresionistas singulares de Leiro." 19

Els personatges de Leiro són extraordinàriament dinàmics i expressius, si pensem en les possibilitats limitades del tronc:

"En esos personajes que adoptan actitudes, las más inverosímiles, posturas y tensiones, para acribillar con su insolencia el espacio que los contiene." 20

De totes maneres, Leiro no es limita a l'espai material del tronc. El supera quan el projecte previ li ho exigeix.

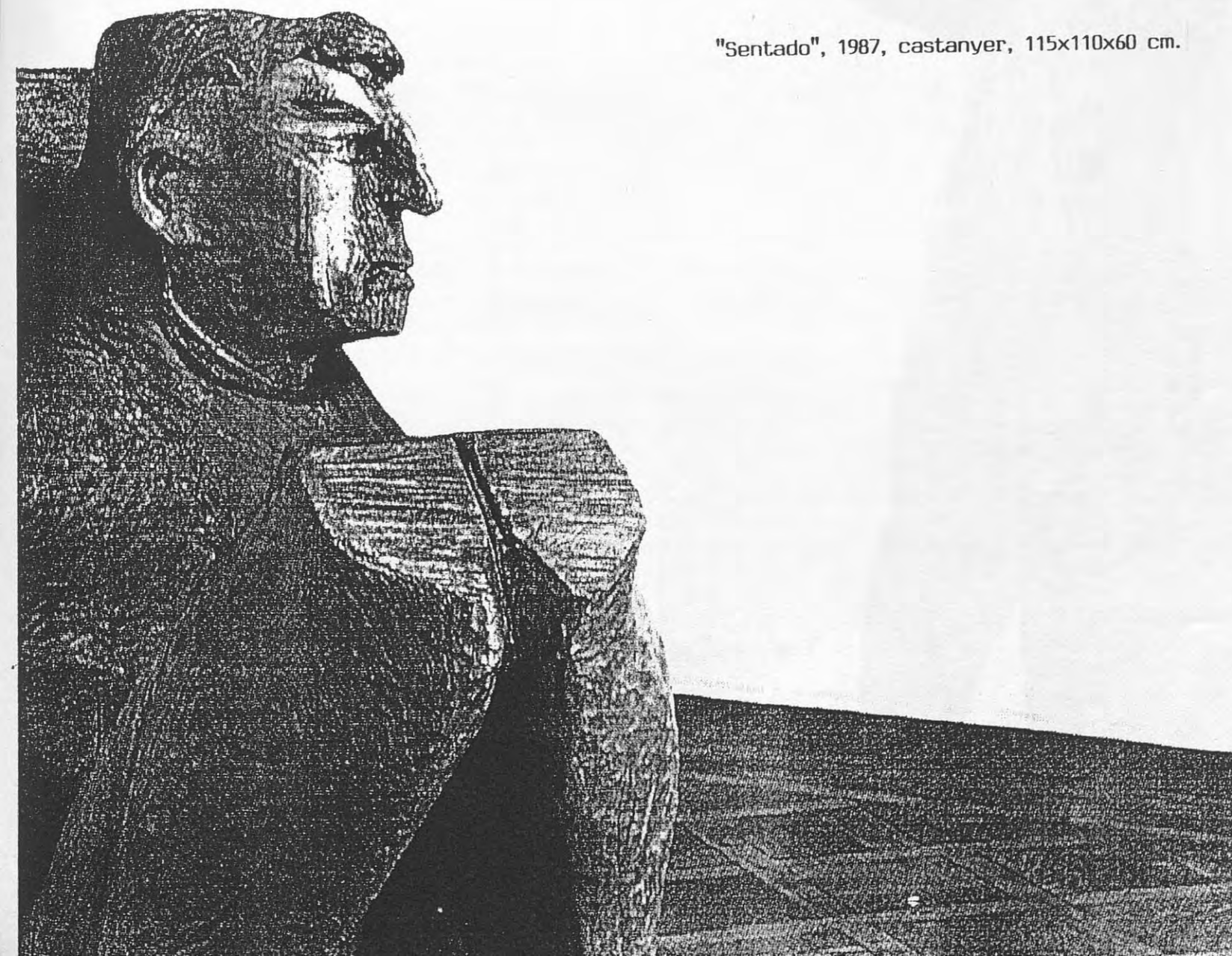
20 - CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: EXPRESIÓN ATLÁNTICA.
Ed. Follas Novas. Santiago 1985. pàg. 118.

El per què d'aquesta galeria de personatges ens el suggereix Castro quan diu:

"Quiso aspirar a reinterpretar al hombre en su circunstancia, en su entorno o en su interior, porque las esculturas de Leiro tienen mucho de autobiográfico, de primitivo 'Homo rousseauniano' sin contaminación de reflejos pasionales y excéntricas actitudes, del que quiere rebelarse contra la mansedumbre de una existencia hecha de realidades banales." 21

21 - CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: EXPRESIÓN ATLÁNTICA. op. cit. pàg. 117.

"Sentado", 1987, castanyer, 115x110x60 cm.





"Eva", 1982, pi policromat, 265x50x80 cm.

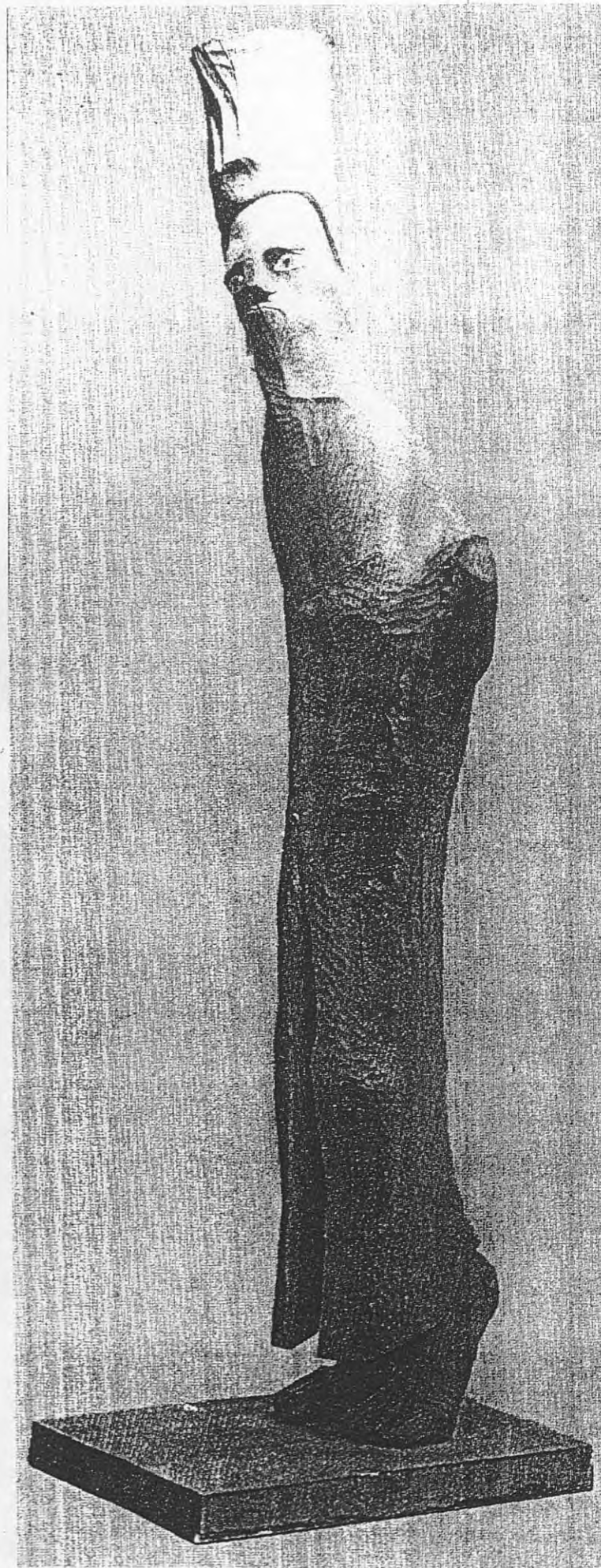


"Chaparro", teix, 103x60x30 cm.

"Xan Quinto", 1981, fusta, 220x65 cm.



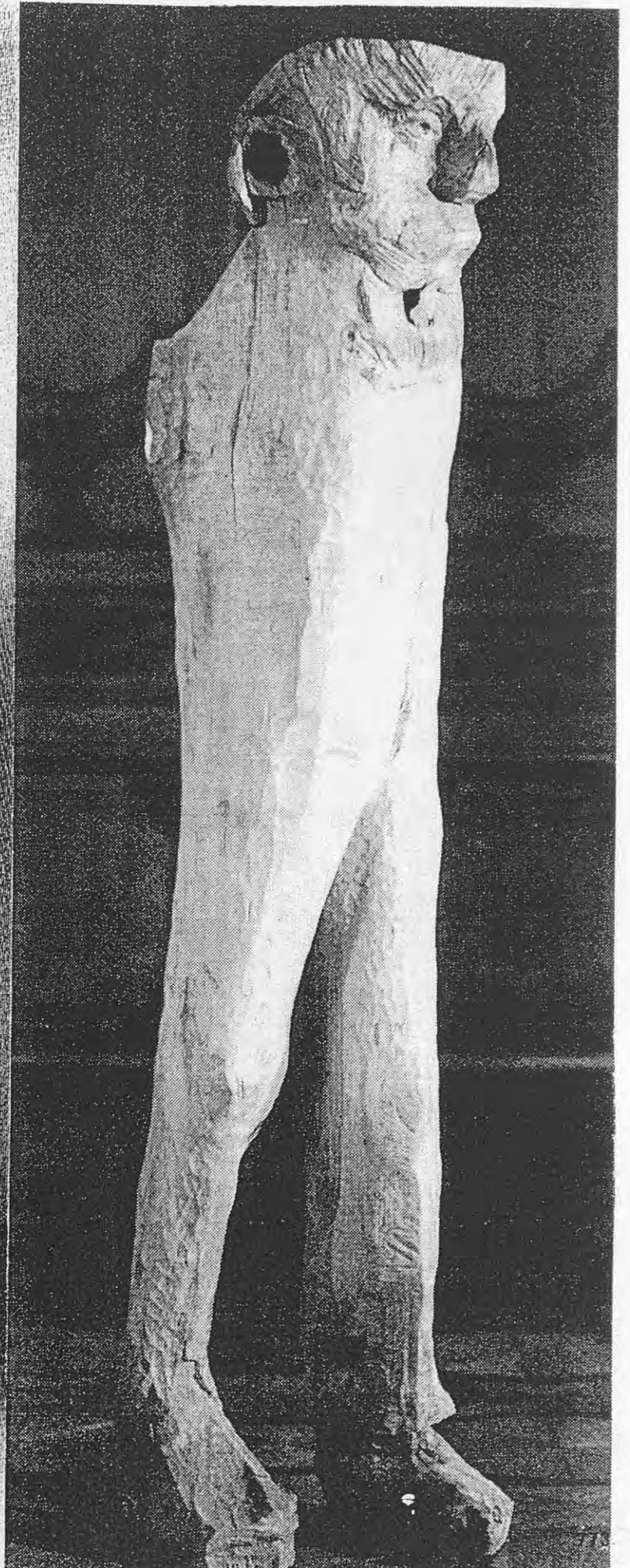
"Tou-Tou", 1984, noguera, 260x50x70 cm.



"Home", 1985, pi policromat, 125x60x45 cm.



"Benito Soto", 1985, teix, 265x75x50 cm.



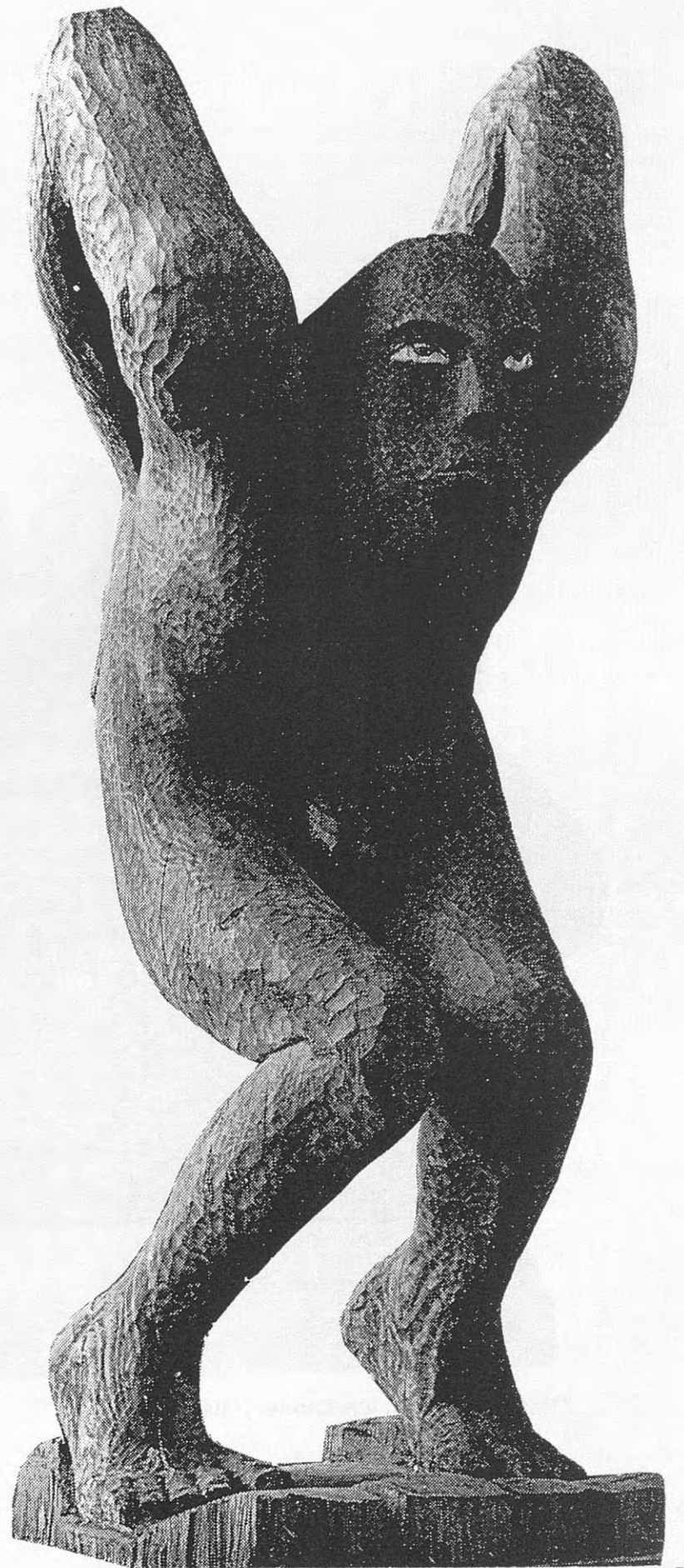


"Encapotado", 1986, castanyer, 166x66 ½

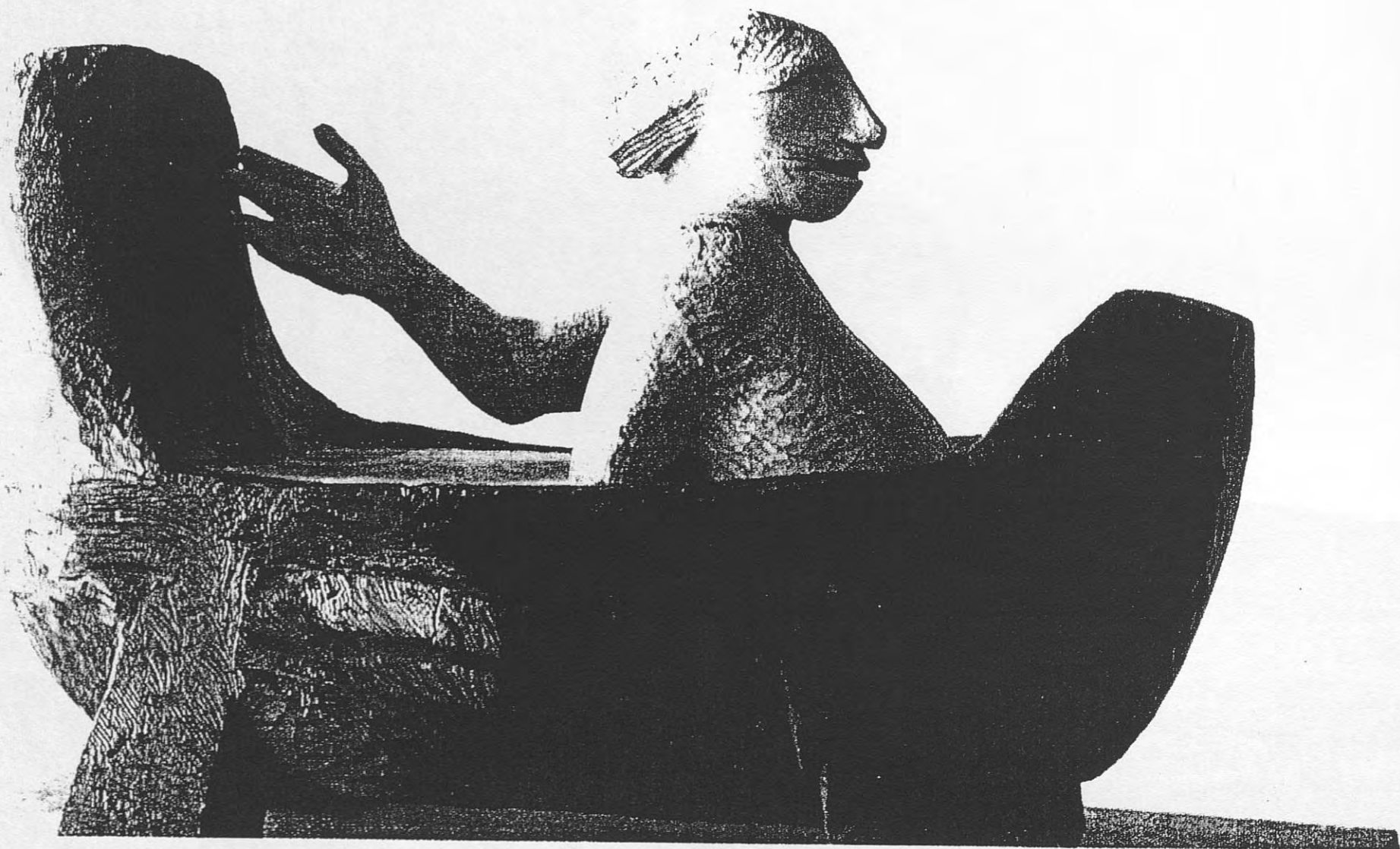


"Sentado", 1987, castanyer, 115x110x60 cm.





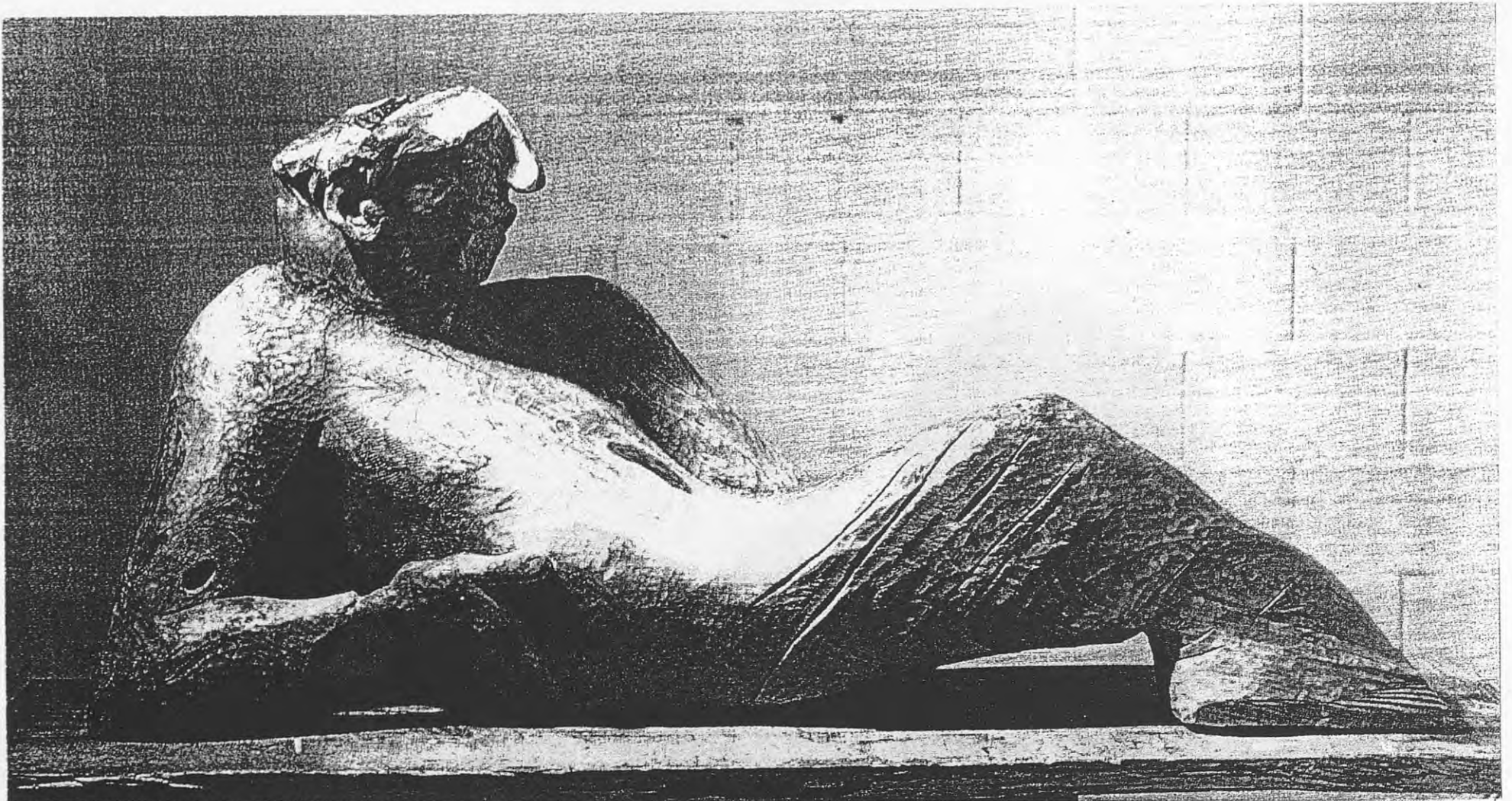
"Home", 1985, pi, 200x65 ø



"Bañeira", 1987, castanyer, 100x90 ø.



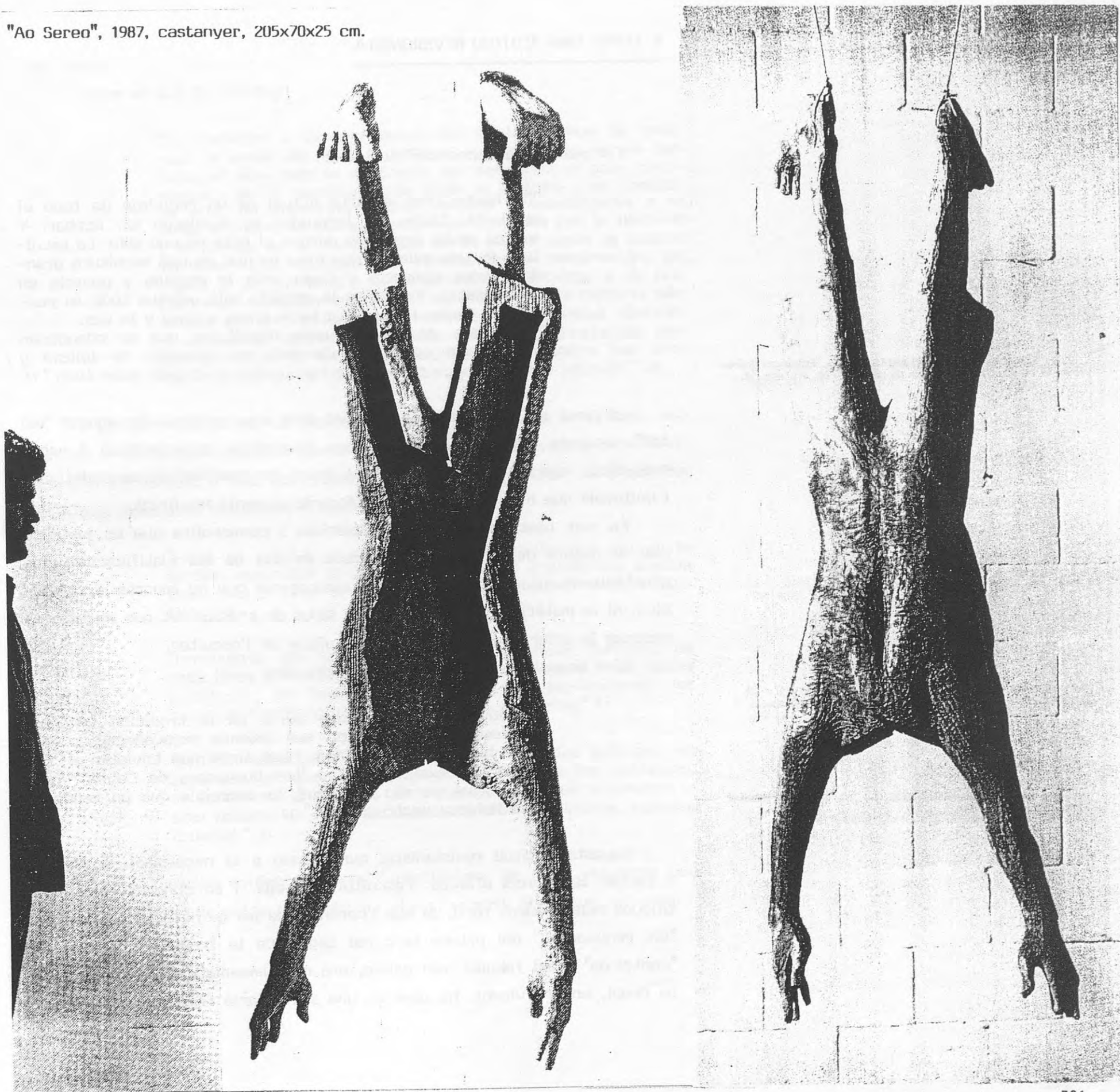
"Borrallenta", 1987, castanyer, 80x85x47 cm.



"Mildreas", 1987, noguera, 74x160x52 cm.



"Ao Sereo", 1987, castanyer, 205x70x25 cm.



5. LEIRO: UNA ACTITUD REVISIONISTA.

Cal partir d'un comentari de Leiro:

"De hecho todo el arte actual es un reciclaje de todo el siglo XX. Todos los lenguajes se quedaron sin acabar. Y se van medio acabando porque el arte es uno solo. La escultura es una sola, lo que pasa es que de una escultura grande puedes romperla y coger sólo la espalda y ponerla en un pedestal. Y se mira la espalda sola, porque todo se puede ver. Coges una ramita te la traes a casa y la ves. Hay cosas de la estatuaria neoclásica que se abandonan y recursos como la policromía que parecen de Iglesia y horteras que después se han vuelto a utilizar. Vale todo." 22

22 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

La nova actitud que defineix l'art dels anys vuitanta és aquest "val tot", aquesta actitud eclèctica, sense intencions apriorístiques i sense prejudicis, que revisa incansablement totes les manifestacions artístiques i culturals que s'han donat en els diferents moments històrics.

És, per tant, una actitud revisionista i cosmopolita que es justifica amb el recurs de la llibertat. Aquesta és una de les justificacions que constantment esgrimeix Leiro per convèncer-nos que no importa ni la tècnica, ni la matèria, ni el tema, ni cap tipus de pressupòsit que pugui condicionar la intervenció espontània i intuïtiva de l'escultor.

Dins aquest context revisionista Leiro diu:

"Yo soy un escultor, que parte de la tradición española de siempre. Un escultor que intenta rejuvenecer lo que otros hicieron, y muy bien. ¿Qué tiene que envidiar el 'Entierro' de Juan de Juni a 'Los burgueses de Calais'? o si acaso ¿qué es más moderno?. Es increíble que un renacentista hubiese hecho aquello." 23

23 - Francisco Leiro a LOGROÑO, M.: "Leiro: soy un escultor tradicional". op. cit.

Aquesta actitud revisionista, que respon a la necessitat de definir o cercar les arrels pròpies, l'escultura gallega, i en concret Leiro, l'ha tinguda relativament fàcil, ja que l'herència de les generacions anteriors. "els renovadors" del primer terç del segle, de la tradició popular dels "canteiros" i del fabulós món gallec, era molt immediata. El recurs al que és propi, encara vigent, ha aportat una significació fecunda a l'escultura

de Leiro.

Vegem el que diu Castro:

"La tradición y los conceptos del amplio bagage de Leiro -que a pesar de lo que muchos puedan creer no es tan 'salvaje' sino todo lo contrario, ya que posee un gran conocimiento de la escultura, de toda su historia y en función de ello, ha recorrido muchos museos y exposiciones a lo largo y ancho de Europa- aparecen tratados con la libertad y la pureza de un hombre que ve el mundo desde la Galicia marítimo-rural, plagada de fábulas y de imaginación, de ironía y de 'saudade', de romanticismo panteista y de una identidad primitiva que hunde sus raíces en la historia más ancestral, en la Identidad Atlántica. Pero estas visiones y conceptos aparecen asumidos con los desprejuicios más grandes, con la lucha dogmática de un hombre que vive los ochenta siendo fiel tan sólo a la libertad interior." 24

L'actitud revisionista es comentada per gran part de la crítica, que no deixa de trobar relacions constants amb cultures llunyanes, com l'afri- cana o l'oceànica, o amb les primeres avantguardes, i fins i tot, amb les cultures clàssiques etrusques o egípcies:

"Leiro se remite, y no se recata en dejárnoslo ver, a la lección aprendida de la cultura africana u oceánica, aunque tiene más a mano la tradición ibérica y sobre todo la céltica." 25

"Precisando aún más el marco de referencias concreto de esta línea expresionista, habría que remontarse a las tallas primitivas de Gauguin y sus posteriores recreaciones por parte de Kirchner, en tiempos de la vanguardia." 26

"(...) No sólo bebe en las antiguas herencias gallegas -el románico, el barroco, el mundo popular de los canteiros, la tendencia al bloque, el tratamiento de los volúmenes...- sino también en la mejor escultura clásica, etrusca, egipcia, oriental." 27

El que resulta evident és que l'eclecticisme de Leiro estableix una simbiosi equilibrada entre la tradició i el nou esperit dels anys vuitanta.

24 - CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: "Leiro, la fuerza tran- quilta". op. cit. pàg. 58-59.

25 - DANVILA, J. R.: "Expresión y poder en la escultura de Leiro". EL PUNTO. 19-25 de juny del 1987.

26 - CALVO SERRALER, Francisco: "Evolución comprometedora. Nueva perspectiva de Francisco Leiro". EL PAÍS. 9 de juny del 1987.

27 - CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: EXPRESIÓN ATLÁNTICA. op. cit. pàg. 117-118.

6. L'EXPRESSIVITAT EN L'ESCULTURA DEL TRONC.

Una de les característiques predominants de l'escultura feta amb fusta per Leiro és l'expressivitat. Ell aconseguix aquesta expressivitat en gran part de les escultures. L'impacte visual, o sigui, la impressió que produeix aquesta escultura és fonamental en la concepció escultòrica de Leiro:

"(...) la dificultad está en conseguir un estado del tronco que exprese, el hecho de hacer la escultura es fácil: coges el hacha. Zas. Zas. Ya está. Pero conseguir impresionarte a ti mismo con tu trabajo eso es lo importante y lo que hay que buscar." 28

L'escultor també afirma que no és sols expressionista. Aquesta paraula li sobra, indubtablement perquè restringeix les possibilitats de moviment de l'escultor:

"Tengo piezas que son expresionistas y otras que no lo son. En esta época vale todo. De pronto eres expresionista porque distorsionas para reproducir unos efectos. Pero a priori no lo soy porque no me lo planteo. No tengo carnet de expresionista. Puedo distorsionar o hacer una escultura diáfana según me apetezca. Hay que llamar a las cosas pero las palabras un poco me sobran." 29

Leiro expressa, i ho fa amb potència, fins al punt d'aconseguir una quantitat de qualificatius extraordinària, per part de la crítica, en relació a aquesta capacitat. Se'l qualifica de grotesc, dramàtic, tremendista, primitiu, insolent, inquietant, sarcàstic, irònic, hieràtic, ritualista, esquemàtic, fantasiós, fabulador, narrador, tendre, sentimental, melancòlic, etc. Davant de tanta quantitat d'adjectius, hem de reconèixer que Leiro s'expressa amb contundència i comunica totes aquestes sensacions.

El crític Santiago Amón qualifica l'activitat expressiva de l'escultor amb un complement que fa referència a una de les seves fonts: l'"expresionismo jacobeo". Això el diferencia de l'expressionisme en voga.

Calvo Serraller conjuga breument una gran part de tots aquests adjectius:

28 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

29 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

"...Capacidad que ha mostrado Leiro siempre para sacar del material su máxima expresividad, muy en particular cuando trabaja la madera. Por otra parte, cada vez se aprecia mejor su original sentido de lo grotesco, que complica el esquematismo ritualista y hierático con el que el expresionismo convencional suele tratar la imagen de lo primitivo. Fantasía, empatía sentimental y una sensualidad más elaborada de lo que pudiera parecer son los componentes de esta manera de hacer de Leiro." 30

30 - CALVO SERRALLER, Francisco: "Evolución comprometedorra. Nueva perspectiva de Francisco Leiro". op. cit.

Castro destaca, dins l'escultura gallega dels anys vuitanta, la capacitat narrativa o fabuladora dels seus components, i particularment, en aquest cas, de Leiro.

"El expresionismo de Leiro, fabulador y narrador constante, profundiza en las esencias primigenias de la tierra, se viste con el tinte primitivo, ..." 31

31 - CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: "Leiro, la fuerza tranquila". op. cit. pàg. 59.

Tot i així, matitza aquest expressionisme i aquesta actitud enèrgica, a l'hora de treballar la fusta amb un fons de tendresa, de sentiment melancòlic i de carícia del material que respon al caràcter subjacent en l'escultor. Aquesta és una evidència irrefutable en aquelles escultures en què apareix l'entranyable "Sentado", l'humorística "Mildreas" i "Home".

"Pero las notas humorísticas y fantásticas tampoco están ausentes en esta escultura. Una pieza recién terminada como 'Home' muestra a un extraño personajillo que da la impresión de estar a punto de lanzarse a volar o tirarse desde un trapolín. Tiene los brazos doblados y levantados hacia arriba a modo de improvisadas alas, y arquea las rodillas sosteniéndose de puntillas como para iniciar un vuelo imposible. Leiro puede, por qué no, ironizar con las limitaciones humanas, o bien mostrar solidaridad y comprensión para con ellas. Todo cabe en esa galería de seres que cada día se va ampliando más y más, y que, en su variedad y riqueza de recursos expresivos, denota la sapiencia del artista a la hora de concentrarse en un lenguaje propio y dominarlo." 32

32 - GARCÍA, A.: CATÁLEG PRESENCIA ESPAÑOLA EN LA XVIII BIENAL DE SAO PAULO. Octubre del 1985. pàg. 12.

La tendència de Leiro a mostrar una imatge impactant la fan servir tots aquests recursos intuïtius en què destaquen les sensacions i les percepcions humanes, es fomenta amb la lluita titànica amb els colossos, que manifesten la seva força rotunda en la naturalesa de la pròpia essència material. Leiro aprofita la massissació expressiva del tronc i de l'arbre

i s'ajusta al comportament lígnic com un aliat més en aquesta recerca.

Fietta Jarque converteix aquests colossos en monuments:

"Los personajes de Francisco Leiro pertenecen a una raza colosal, brutal, arcáica, son monumentos a los mitos, mortales." 33

i el potencial expressiu en "retorcido dramatismo":

"Dentro del panorama actual la sujeción de Leiro a ciertas leyes de la escultura tradicional -como su expresión en formas cerradas y sólidas- anda en el terreno de un retorcido dramatismo que él enfatiza con el maquillaje de sus piezas coloreadas." 34

Castro introdueix el concepte de monument, adjectivant-lo d'insolent:

"Lo realmente decisivo es la insolencia de sus monumentales figuras en el espacio, sarcastizando con agresividad contenida el movimiento potencial que, a veces, se torna en acto de 'terribilitá' tan fogoso que el alma y el sentimiento liberador de Leiro se van con cada una de las piezas." 35

L'aspecte monumental lliga també amb el plantejament manierista que l'escultor ha citat en les diferents entrevistes. Kevin Power destaca aquest aspecte front a la seva actitud enèrgica i contraposa l'actitud espontània, ruda i emotiva a la subtil, calculada i manierista.

"Hay dos aspectos en la obra de Leiro que me gustaría comentar: dos aspectos que quizá, de alguna manera, generen el extraño poder de su obra, su combinación de crudeza y sutileza, de energía directa y maldad calculada. Me estoy refiriendo a su tendencia a alterar una forma arcaica con un licencioso gesto manierista. (...) La característica más relevante de una obra manierista es sin duda la atención extrema a los movimientos con una marcada preferencia por las poses convulsas y estafalarias y un desarrollo muscular exagerado." 36

Kevin Power analitza la utilització particular que del manierisme fa l'escultor. Parla de la "figura serpentina", del "contrapposto", de les escales desproporcionades, de les perspectives extremes, de la utilització del color, etc.

En el mateix article afirma:

33 - FIETTA JARQUE. "La idea, material de la escultura". op. cit.

34 - FIETTA JARQUE. "La idea, material de la escultura". op. cit.

35 - CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio. "Leiro, la fuerza tranquila". op. cit. pàg. 60.

36 - KEVIN POWER. "Francisco Leiro". FUTURA, núm. 1. Santiago, hivern 1987-1988. pàg. 12-13.

"Leiro no está tan comprometido en representar hechos como en recrear un impacto emocional y una presencia." 37

I més endavant:

"Y si miramos lo suficientemente cerca nos damos cuenta de que él mismo es a menudo el tema." 38

Amb la qual cosa tornem al que deiem en un principi: Leiro s'expressa i s'imposa afectuosament o amb insolència, subtilment o amb monumentalitat, però tot això no és res més que un recurs, conseqüència de la seva actitud eclèctica i revisionista.



37 - KEVIN POWER: "Francisco Leiro". op. cit. pàg. 14.

38 - KEVIN POWER: "Francisco Leiro". op. cit. pàg. 15.



7. L'ESCLTURA DEL TRONC: UN RECURS CORPORAL.

Porriño, 1988.



39 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

40 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

41 - KEVIN POWER: "Francisco Leiro". op. cit. pàg. 15.

"La escultura no es siempre una cosa de energía (diu Leiro); la mía sí porque me interesa eso. Tengo mucho jugo de ése en los músculos y hay que usarlo. Un día te levantas con unas ganas de trabajar enormes, ves el tronco y te lías a hachazos. Empiezas. Empiezas a sudar y sólo piensas que después te va a encantar ducharte con agua fría. Siempre siento que tengo que hacer ejercicio y en vez de ponerme un mono y echarme a correr por los caminos como un idiota cojo un tronco y hago escultura." 39

Leiro reivindica, amb aquest comentari, la intervenció corporal en l'escultura, la participació amb tot el cos i l'extracció del potencial energètic. Al mateix temps projecta, sobre el tronc, la necessitat expressiva.

"No me gustan las esculturas de pequeño formato..." 40

I no li agraden perquè el limiten. Leiro entén l'escultura com un fet expansiu, i no com un fet introspectiu. La recerca es fonamenta en l'acció lliure, espontània, alhora que maliciosa i calculada en els projectes i estudis previs.

Leiro necessita un **desafiament** permanent, que pugui contenir la seva potencialitat, però que igualment la pugui aprofitar. Quan Kevin Power afirma:

"Un artista que durante la creación está tomando las medidas de si mismo cada vez mejor." 41

ho diu en el doble sentit: Leiro mesura les seves forces amb el rival que té davant, però al mateix temps mesura les seves capacitats expressives, progressivament educades en tot aquest període de producció permanent.

8. TRACTAMENT DE LA FUSTA.

El tipus de troncs que fa servir Leiro són generalment originaris de Galícia, ja que ell aprofita l'abundància d'aquesta primera matèria. Utilitza castanyers, pins, arbres fruiters, com la perera o la noguera, i també teixos, entre d'altres. També fa servir, de vegades, les fustes tropicals, com l'ukola, el sapeli, l'embero o la teka. Però, és fonamentalment amb fusta del castanyer que realitza la major part de les escultures. En el pati de la seva casa disposa d'una gran quantitat de troncs amuntegats que segueixen un procés d'assecament brutal, exposats a la intempèrie. Són castanyers adquirits en els boscos de Lugo, a prop de l'aldea de Paco Pestana; tenen uns diàmetres considerables, que l'obliguen a transportar-los amb màquines.

Leiro acostuma a treballar els troncs quan encara conserven una certa humitat en l'interior. La necessitat imperiosa de treballar l'impedeix esperar el temps que dura l'assecament. Les bades fan acte de presència freqüentment, però per aquesta raó buida l'interior dels troncs en nombroses escultures, com ho feien tradicionalment en les talles romàniques:

"Para tallar el tronco lo bueno es ahuecarlo, por el movimiento de la madera al secar. Según vas ahondando la madera es más dura y tiene un movimiento distinto. Al secar la madera encoge más por fuera y lo de dentro hace resistencia y la madera de afuera se agrieta porque no sabe a donde ir. Si se le quita el corazón la madera de fuera es más libre y se mueve mejor. Aunque hay veces que hay que dejar las grietas porque le dan más gracia a la escultura, porque a mí me interesan todos los recursos. A veces pulo más las caras, otras son más bastas."⁴²

La preferència de Leiro per la talla no és gratuïta, encara que, en uns moments, l'escultor digui que tant talla com construeix. En realitat les seves construccions estan fetes en funció de la talla, quan, per necessitats del projecte, un tronc no és suficient. De totes maneres, ell també afirma preferència per la talla:

"Me gusta más quitar que poner, aunque a veces he hecho



Troncs del Taller de Leiro.

42 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.



Taller de Leiro, juny del 1988.



"El Temporal", 1986, noguera", 286x90x40 cm.

ensamblajes encolando tacos de madera. Ese gusto como de arqueólogo de ver que aparece ahí dentro. Tú ves el bloque y dices como Miguel Ángel: la escultura está ahí dentro. Tú lo que haces es ir la sacando." 43

Leiro talla freqüentment les masses del tronc com una unitat. De vegades, a partir de la presència suggerent del propi tronc, però la forma que extrau de dins no sempre s'adapta a la seva realitat estructural. És a dir, amb la forma interromp la linealitat de la fibra, amb la qual cosa la fusta perd la seva consistència estructural i es trenca fàcilment. Això, li ha passat en escultures com "Home" (1985) o "Sansón" (1984), després d'un viatge atrotinat.

Sembla que la forma s'imposa a l'estructura del tronc en algunes escultures, però en d'altres s'adapta perfectament i fins i tot aprofita les seves peculiaritats en la resolució de la peça. Pensem, per exemple, en l'escultura "Temporal", presentada en la fira d' "Arco", a Madrid, en 1987. Sobre aquest plantejament S. A. comenta:

"Leiro retrouve les formes cachées dans la nature et lorsqu'elles émergent du tronc d'arbre, il peint relevant le volume par ici, détachant un trait par là qui identifiera à jamais ces hommes et ces femmes." 44

El condicionant del tronc és un dels trets que Leiro aprofita i que té en compte a l'hora d'imaginar l'escultura. Aquest aspecte l'explica quan contrasta les escultures "Xan Quinto" i "Benito Soto":

"...el 'Xan Quinto' está hecho a partir de un tronco cilíndrico, y todo el movimiento que tiene la figura es en 'ese'. Es una pieza más narrativa que ésta. El 'Benito Soto' se origina desde un tronco irregular. Si se fija el brazo era una rama. Después hay que tener en cuenta el tiempo transcurrido entre una obra y otra. Y la evolución. El 'Xan Quinto' es más manierista. 'Benito Soto' es una obra más madura." 45

El tronc imposa les seves condicions en uns casos: "Temporal", "Rapas de pan", "Benito Soto", "Xato", "Tou-Tou", "Mildreas", "Carroña", etc. En altres casos, en canvi, la forma prevista s'extreu de l'interior del tronc ja que ell exclusivament té en compte el volum: "Borrallenta", "Bañera", "Sentado", "Eva", "Home", "O mariscador de Xerido", entre d'altres. Hi ha

43 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

44 - SENSE AUTOR: "Francisco Leiro". GALERIES-MAGAZINE. op. cit. pàg. 113.

45 - LOGROÑO, M.: "Leiro: soy un escultor tradicional". op. cit.

una tercera modalitat en què la forma s'ha obtingut a partir de la construcció de blocs, com és el cas de "Jeivota", o de taulons, com, per exemple, "Sansón".

El tractament general del volum del tronc o de la massa el realitza generalment per plans successius amb els quals delimita la forma. La motoserra és l'eina ideal per a construir plans amb dimensions, com les que fa servir Leiro. Per una altra banda, la textura del tall de la motoserra es deixa generalment i incorpora el procediment com un recurs expressiu.

Altres vegades apareix l'empremta deixada per la destal, l'aixol, les gúbies i les raspes, segons el lloc i el format de l'escultura.

El volum general del cos, en uns casos s'acostuma a insinuar, sobre tot quan parteix directament del tronc, (la seva forma i presència és la que li suggereix). En altres casos, el cos està totalment definit i s'aproxima molt més a la concepció manierista. De fet, en aquest aspecte, Leiro utilitza el "non finito" miquelangelesc com a recurs expressiu, és a dir, l'empra de la mateixa manera que ho havia fet Rodin i segons la concepció volumètrica manierista:

"La libertad en el tratamiento expresionista, las intenciones sarcásticas y distorsionadas, un cierto hieratismo de recuerdos pasados, unido al tratamiento miguelangelesco... y las tinturas de un barroquismo popular gallego convierten a Leiro en un clásico y a la vez manierista sin parangón en la figuración actual." 46

Aurora García també destaca el contrast entre unes escultures, les que mostren aquest dinamisme (moviment giratori barroquitzant) i les que mostren l'estatisme cilíndric de la massa línia (frontalitat i estatisme):

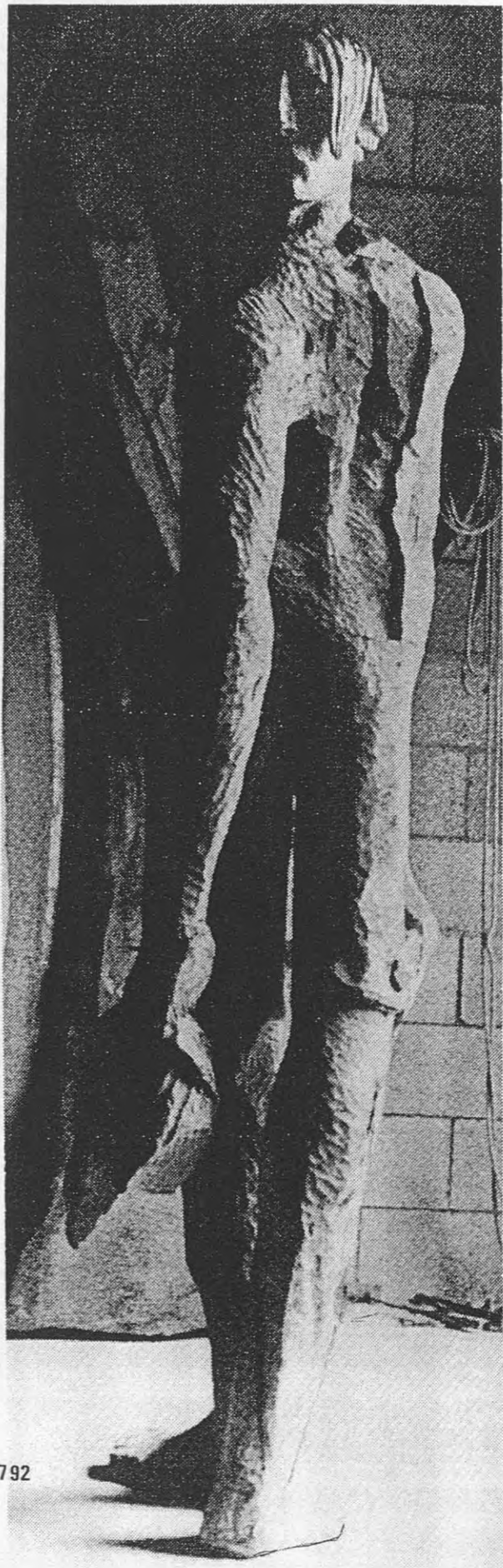
"El movimiento giratorio barroquizante, en algunas obras, queda compensado por la frontalidad y estatismo de otras. La escultura más convulsa, más dramática es, seguramente, el "Caín", símbolo de la agonía, preludio de la muerte. Excavada en un solo tronco de pino, al igual que otras varias obras de Leiro. Caín anuncia su caída por medio de una agitación corporal que culmina en esa cabeza casi informe y desgajada del resto, logrando coronamiento de una anatomía desajustada a propósito, cuyas extremidades superiores aparecen mutiladas. Es el momento de la muerte, metáfora cainita por excelencia, lo que interesa subrayar en este caso." 47



"Coloso dietado", 1985 (fragment).

46 - CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: EXPRESIÓN ATLÁNTICA. op. cit. pàg. 117.

47 - GARCÍA, A.: CATÁLEG PRESENCIA ESPAÑOLA EN LA XVIII BIENAL DE SAO PAULO. op. cit. pàg. 12.



"Xan Quinto" té aquest moviment giratori amb un dinamisme contingut que li dóna la màxima potència expressiva. Leiro ens mostra el bandoler després de l'acció:

"En este sentido, Xan Quinto, bandolero de otra época, sigue viviendo merced a la obra de Leiro, pero sólo como pretexto para sugerir, de manera plástica y totalmente creativa, la fuerza de una figura que está al acecho, acostumbrada a luchar en defensa de su canto a la libertad. Su poderosa anatomía de enormes extremidades avanza y mira hacia atrás, en movimiento giratorio marcado especialmente por los músculos del cuello, centro neurálgico básico de la expresividad de la pieza." 48

No obstant això, hi ha altres escultures on la simplificació primitivista i l'esquematisme formal prelude la posterior i més àmplia dedicació a l'escultura feta en pedra. Vegem, per exemple, el cas de "Jeivota" que és similar, per la manera de resoldre la forma, a l'escultura de granit "Balboas un".

9. EL COLOR EN L'ESCUPTURA DE LEIRO.

El color és un aspecte fonamental dins la naturalesa expressiva de l'escultura.

No tota l'escultura de Leiro està policromada; és la fusta, i algunes vegades el formigó, els que reben una modificació cromàtica.

En l'escultura de fusta, l'aplicació del color no és sistemàtica, i s'aprecia una intencionalitat experimental en el conjunt de l'evolució. Leiro vol saber les transformacions que rep el volum o el personatge quan se li aplica color.

L'aplicació del color tampoc és conseqüència d'una sola tècnica; Leiro fa servir qualsevol procediment tradicional o experimental que es pugui aplicar i s'adeqüi a les particularitats de l'escultura i del moment en què es treballa. La densitat i la intensitat cromàtica varia en les diferents zones de la talla o en les distintes escultures i s'utilitzen generalment colors vius o terres que juguen amb les variants tonals de la fusta:

"Todo ello acentuado por una policromía unas veces atenuada, a modo de mera pátina que resalta los accidentes de la madera y, en otras ocasiones tendente a la agudeza chillona, tal como está aplicada en la 'Eva expulsada del Paraiso'." 49

Hi ha casos excepcionals en què tota la superfície de l'escultura està coberta per un pigment estrident: vermell, com en el cas de "Jeivota" (1987), menys en la part del rostre en què el color negre accentua el dramatisme.

Hi ha talles com "Home" (1985) o "Temporal" (1986) en què la policromia es converteix en pàtina suau, la qual accentua l'expressivitat del personatge i la qualitat de la fusta al mateix temps. En altres casos, l'aplicació de color es centra sols en alguna zona del cos, com, per exemple, en la cara o el braç de l'arquer denominat "Sin título" (1986). El negre resalta aquestes parts, les diferencia de la resta de la massa. Els ulls pigmentats de blanc destaquen sobre aquest fons de manera impressionant.

També són freqüents les escultures en què el pigment no s'incorpora

49 - GARCÍA, A.: CATÁLEG PRESENCIA ESPAÑOLA EN LA XVIII BIENAL DE SAO PAULO. op. cit. pàg. 11.

a la fusta, es manté el color propi d'aquesta i s'aplica, de vegades; algun protector o vernís, o simplement es deixa la superfície exposada amb tot el color natural. Per posar uns exemples, podem citar "Ao Sereo", "Carroña", "Mildreas", "Tou-tou", etc.

Hi ha una escultura molt entranyable, "Sentado", en què s'acumulen les diferents modalitats d'aplicació del color. En un principi, un pigment fosc oculta totalment la tonalitat de la fusta de la cadira en la qual, més que assegut, el personatge està recollit. La part superior del cos, que recorda alguna peça de vestir, està impregnada d'un color vermell poc intens que quasi transparenta la fusta. En les cames nues, el pigment recupera el mateix color de la fusta perquè puja de to. Únicament en algun moment, apareix una pincellada de color negre en els dits dels peus o en la comissura del llavis i dels ulls a la part superior. La cara només està envernissada.

El color és un element d'extraordinària importància que cal tenir en compte dins la dinàmica de l'escultura dels anys vuitanta, la qual respon a l'actitud revisionista, capaç d'incorporar els procediments i les formes de moments històrics i cultures precedents. Dins la conducta immediatament precedent de la realitat escultòrica de l'estat espanyol, l'aplicació del color era poc usual, donada la tendència generalitzada a la valoració dels comportaments propis de les matèries.

Kevin Power destaca precisament l'apropiació manierista, per part de Leiro, de l'aplicació emocional i no descriptiva del color (50); el plantejament de Leiro, en aquest tema, és purament esteticista:

"Algunas esculturas las pinto porque son más bonitas pintadas. Además las cosas tienen color. Una vez que la escultura está acabada pruebas a darle aquí un toque y si queda bien lo dejas. Si queda mal lo quitas. O lo vuelves a pintar."

51

La reivindicació constant de la llibertat, el rebuig dels prejudicis, el condueix a l'actitud pura, emocional i intuïtiva que es manifesta en una aplicació espontània del color:

"La policromía es un aditamento de especial importancia, porque convierte ciertos colores en tintes y orín que parecen ser las huellas del tiempo recorriendo las anatomías y los volúmenes cuidadosamente tratados o conscientemente maltratados en esos personajes."

52

50 - KEVIN POWER: "Francisco Leiro". op. cit. pàg. 14.

51 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

52 - CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antonio: EXPRESIÓN ATLÁNTICA. op. cit. pàg. 117-118.

10. EL MÈTODE DE TREBALL.

El mètode de treball emprat en la concepció de les escultures no és sempre el mateix i canvia segons el procediment utilitzat. En un principi, podem diferenciar dues modalitats de treball. La primera consisteix en l'estudi i l'elaboració del projecte, mitjantçant dibuixos previs i esbossos amb diferents materials i documentació prèvia. Pot donar-se el cas que no es facin servir totes les fases d'aquest procés, ni tampoc segons la seva ordenació estricta. La segona modalitat parteix de la suggerència obtinguda a partir de la presència del tronc en el qual s'ha decidit treballar; en aquesta segona modalitat, de vegades, incorpora la fase del dibuix previ.

"Hay veces que trabajo a partir de unos dibujos que tengo hechos, preparo una maqueta pequeña y luego los paso a material definitivo. Otras la torsión de un tronco me sugiere una forma y voy a sacarla." 53

Respecte a la primera modalitat i posant com a model l'escultura de "Xan Quinto", Leiro explica el següent procés:

"Antes de empezar una pieza pienso en un personaje sobre el que me encantaría hacer una pieza, como el Xan Quinto. Me gustaba el personaje que vivió por aquí. Xan Quinto fue un bandolero que vivió en esta comarca, y yo he oído hablar mucho de él de pequeño. Asaltaba a los arrieros, a los feriantes. Sacaba el cuchillo y ¡Pumba! Un chorizo, vamos. Ya está muy mitificado. Valle Inclán tiene un cuento sobre él.

Empecé a hacer dibujos sobre él. Tas. Tas. Aquí está la carpeta de dibujos sobre él. La descripción de Valle Inclán me ha servido un poco y después de eso lo he relacionado con personajes que conozco por aquí, locos y tal. Y sabes que eso se entiende. En todo asesino hay un hombre con un corazón de carajo. Un loco." 54

En aquesta descripció podem diferenciar tres fases. La primera l'elecció del tema; la segona, el recull de la informació sobre el tema; i la tercera, la preparació del tema, que, en aquest cas, només utilitza dibuixos prèviament fets.

53 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

54 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

55 - NOTA: (Diapositives proporcionades per Eloy Lozano)

Però en el cas de l'escultura "Jeivota", construïda a partir de blocs, com hem dit anteriorment, hem pogut localitzar uns dibuixos preparatoris (55) i una maqueta prèvia, realitzada amb ferro; en d'altres casos, hem pogut veure la maqueta de guix.

Respecte a la segona modalitat, Leiro cita, com a exemple, l'escultura de "Benito Soto", escultura en què ell ha partit de les possibilitats materials del tronc. "Tou-Tou" i "Mildreas" són probablement uns altres exemples d'aquesta modalitat.

Una situació intermèdia, en què es parteix de la presència del tronc i de les seves possibilitats, però on s'aplica un estudi previ, amb dibuixos de dimensions pròximes a l'escultura, la trovem en l'escultura "Adán" (56). La imatge d' "Adán" ha estat estudiada en un dibuix paral·lelament al procés d'execució.

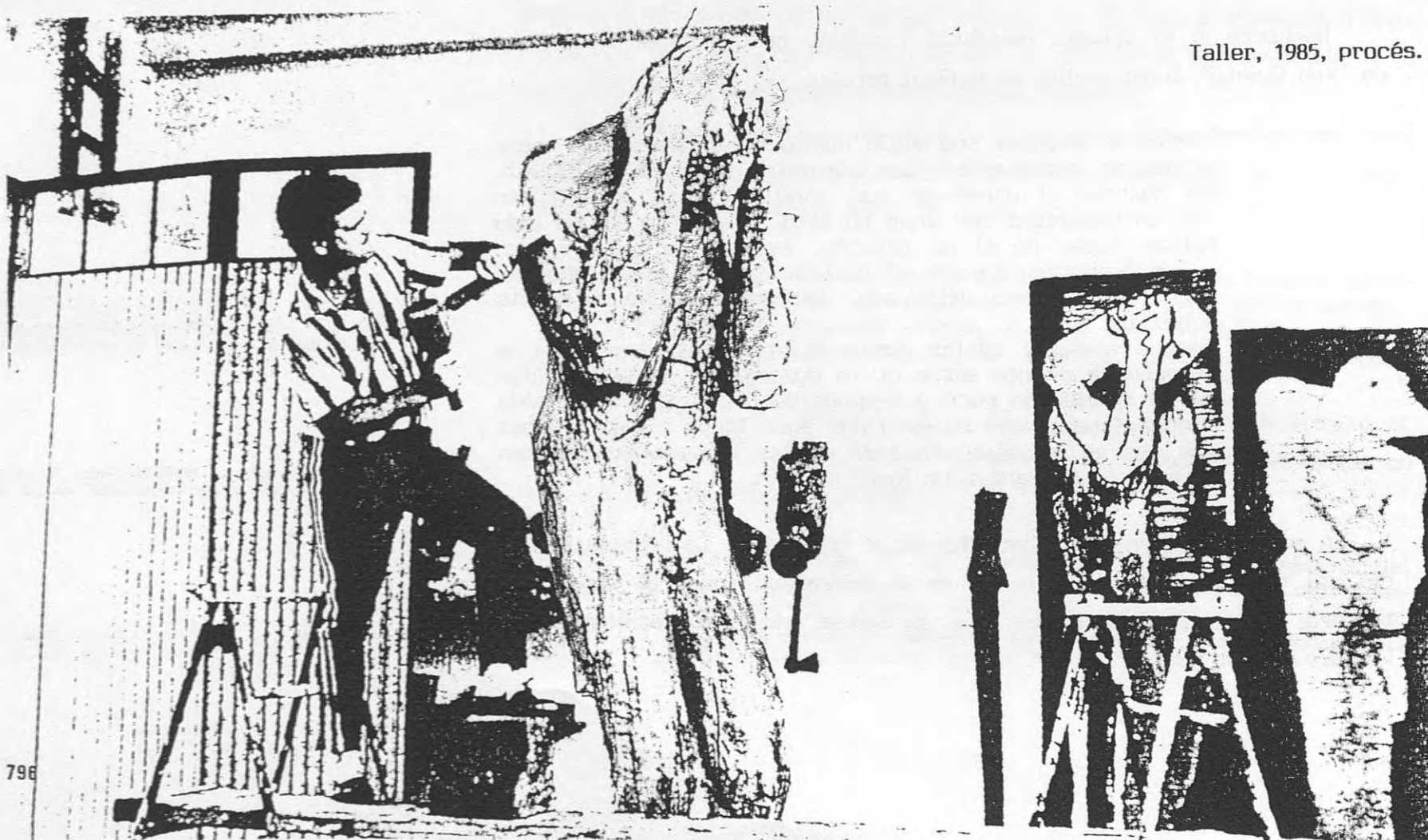
De totes formes, com hem dit abans, Leiro no és sistemàtic, en la manera de concebir i desenvolupar les escultures és intuïtiu:

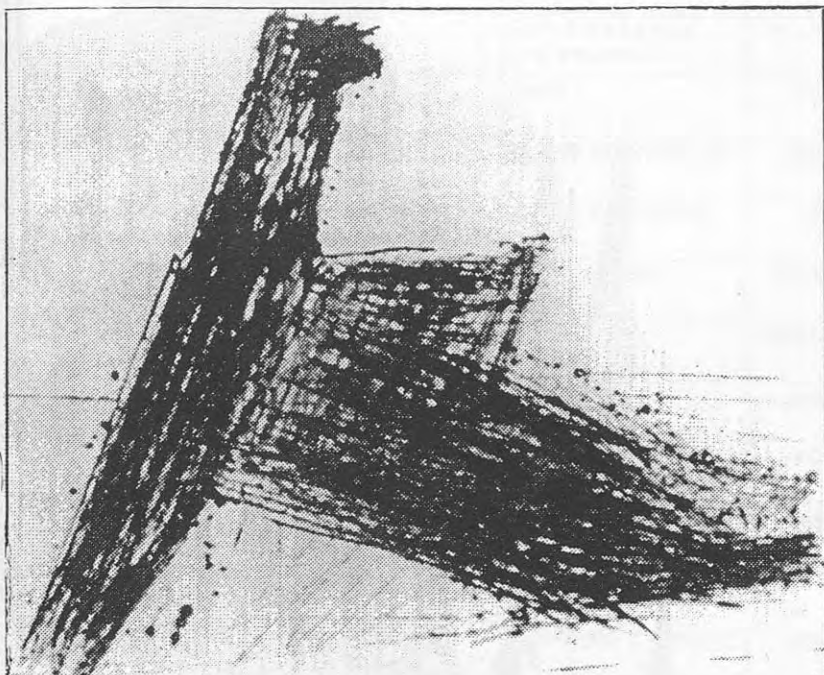
"Voy haciendo lo que me gusta, lo que me sale, porque yo soy muy intuitivo." 57

56 - NOTA: (Vegeu la il·lustració de CARREFOUR DES REGIONS D'EUROPE: ART CONTEMPORAIN EN BRETAGNE. Ed. Oues France. París 1987. pàg. 47.)

57 - Francisco Leiro a MORALES, Paco: "Francisco Leiro, en la escultura hay un poco de deporte". op. cit. pàg. 22.

Taller, 1985, procés.



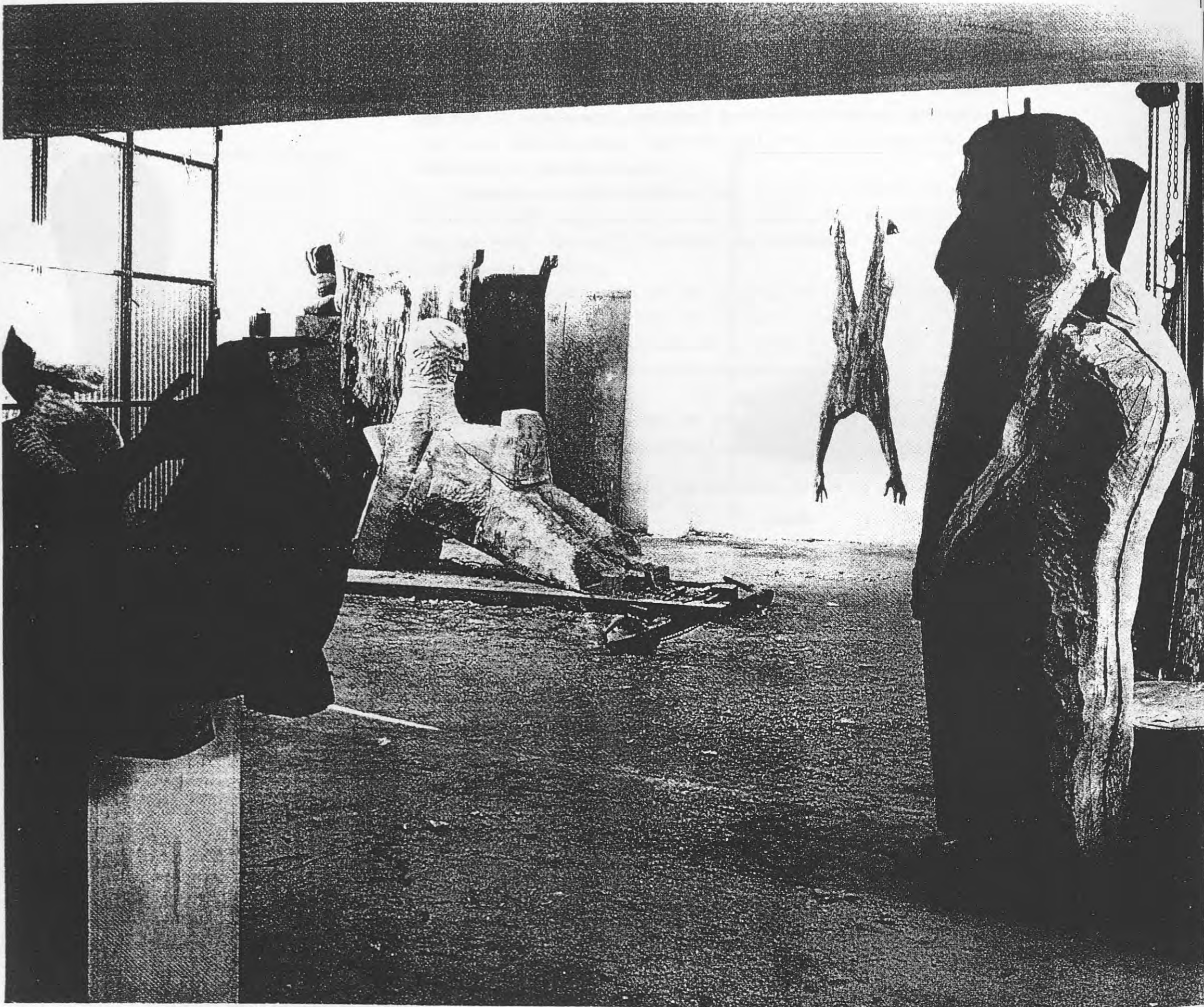


dibuix.

"Maqueta", 1985



"Jeivota", 1987, castanyer pintar de vermell, 200x170 cm.



11. CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB TRONC.

SÈRIE	NOM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
	CHOQUEIRADA	050x028x04'5	1981	FUSTA			COLLECCIÓ PARTICULAR. MADRID
	EVA EXPULSADA DEL PARAISO	265x050x050	1982	PI		POLICROMIA	FONDAZIONE AMELIO. NÀPOLS
	CAÍN	200 cm.	1982/83	FUSTA		POLICROMADA	
	MUJER DE RODILLAS	050x030	1983	FUSTA		POLICROMADA	
	TORSO ENCAIADO	88 cm.	1983	FUSTA			
	XAN CALLAN	184x050x027	1983	PI		POLICROMADA	COLLECCIÓ "STEDELIJK MUSEUM". AMSTERDAM
	O PEITEADO	097x023x024	1983	PI			COLLECCIÓ "GALERÍA MONTENEGRO". MADRID
	ATLETA	220x060	1983	FUSTA			
	CARA LAVADA	060x040	1983	FUSTA			
	XAN QUINTO	260x065	1984	FUSTA		POLICROMADA	
	RETRATO	210x083	1984	FUSTA		POLICROMADA	
	GUERRERO CANSADO	174x035	1984	FUSTA			
	EL RECLUTA	260x037	1984	FUSTA		POLICROMADA	
	O MOUCHO		1984	FUSTA			
	TESTA	051x048	1984	TEIX		POLICROMADA	
	GALAICO	265x115	1984	ROURE I NOGUERA		POLICROMADA	
	O CREGO	179x040	1984	CASTANYER		POLICROMADA	
	OS TRES PORTUJESES	226x030	1984	TEIX		POLICROMADA	
	OS TRES PORTUJESES	208x030	1984	TEIX		POLICROMADA	
	OS TRES PORTUJESES	190x030	1984	TEIX		POLICROMADA	
	SANSÓN (FIGURA)	215x265x042	1984	PI		POLICROMADA	GALERÍA MONTENEGRO. MADRID
	SANSÓN (COLUMNES)	278x050	1984	PI		POLICROMADA	GALERÍA MONTENEGRO. MADRID
	TOU-TOU	260x050x070	1984	NOGUERA			COLLECCIÓ "MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO". MADRID
	COUCE		1985	FUSTA			
	COLOSO DEITADO	090x205x090	1985	NOGUERA		POLICROMADA	GALERÍA MONTENEGRO. MADRID
	BENITO SOTO	265x075x050	1985	TEIX			COLLECCIÓ FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS
	HOME	164x040x040	1985	PI		POLICROMADA	MUSEO DE BELLAS ARTES DE ÁLAVA

SÈRIE	NOM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COL·LECCIÓ
	OUTRO DE VILANOVA	230x060x060	1985	PI		POLICROMADA	GALERÍA MONTENEGRO. MADRID
	ADÁN	305x080x068	1985	PI GALLEC			GALERÍA MONTENEGRO. MADRID
	XATO	168x072x025	1985	TEIX			
	RAPÁS		1985	FUSTA			
	COLOSO	300x070	1985	ROURE			
	HOME	200x065	1985	PI			
	ESTEO	255x070	1985	PI GALLEC			
	O MARISCADOR DO XERRIDO	050x030	1985	FUSTA			
	RAPÁS DEL PAN	220x070x040	1986	TEIX			COL·LECCIÓ PARTICULAR. MADRID
	VIUDA		1986	FUSTA			
	EL CHINO	185x050x054	1986	NOGUERA			
	EL TEMPORAL	286x090x090	1986	NOGUERA			
	ENCAPOTADO	166x066x066	1986	CASTANYER			GALERÍA MONTENEGRO. MADRID
	MONXE	200x065x040	1986	CIRERER		POLICROMADA	GALERÍA MONTENEGRO. MADRID
	CHORON	215x070x029	1986	FUSTA		POLICROMADA	GALERÍA MONTENEGRO. MADRID
	SIN TÍTULO (ARQUERO)	185x090x060	1987	CASTANYER			
	AO SEREO	205x070x025	1987	CASTANYER			
	HOME BANCO	230x060x065	1987	CASTANYER I PI GALLEC			
	HOME BANCO	154x061x025	1987	CASTANYER I PI GALLEC			
	MILDREAS	074x160x052	1987	NOGUERA			
	BORRALLENTA	080x085x047	1987	CASTANYER			
	BAÑEIRA	060x088x045	1987	CASTANYER			
	CARROÑA	085x220x045	1987	CASTANYER			
	XAN	050x032x012	1987	NOGUERA	GRANIT		
	JABEXO	046x020x012	1987	NOGUERA			
	CHAPARRO	103x060x030	1987	TEIX			
	SENTADO	115x110x060	1987	CASTANYER			
	JEIVOTA	200x160x070	1987	CASTANYER		TENYIT	

12. CURRÍCULUM DE FRANCISCO LEIRO.

Neix a Cambados (Pontevedra) al 1957.

EXPOSICIONS INDIVIDUALS

- 1975 Sociedad Cultural de Cambados. Cambados (Pontevedra).
Caja de Ahorros Provincial de Pontevedra.
- 1978 Museo Cruz Herrera. La Línea de la Concepción, Cádiz.
Sala d'Exposicions de l'Ajuntament. La Coruña.
- 1980 Sala d'Exposicions de la Diputació. Lugo.
- 1982 Club Internacional de Prensa. Madrid.
Galería Sargadelos. Santiago de Compostela (La Coruña).
- 1984 Galería Montenegro. Madrid.
FIAC 84, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Grand Palais, Stand Elisabeth Franck Gallery-Galería Montenegro. París (França).
- 1985 "Aniversario Galería Montenegro", Presentació de "Sansón derribando las columnas del Templo" Madrid.
- 1986 ARCO 86 Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Stand Galería Montenegro. Madrid.
- 1987 Galleria Giorgio Persano. Torino (Itàlia).
Museo de Bellas Artes de Alava. Vitòria-Gasteiz (Àlaba).
Galería Montenegro. Madrid.
Art Contemporain en Bretagne-Galice-Groningue. Rennes-La Criée/Grand Huit.
Galería Juana de Aizpuru. Sevilla.
- 1988 "Dibujos". Galería Roma e Pavia. Oporto (Portugal).
- 1984 "En Tres Dimensiones". Caixa de Pensions. Madrid.
ARCO 84, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Stand Galería Montenegro. Madrid.
Basilea 84, Stand Galleria Lucio Amelio. Basilea (Suïssa).
"Seis Escultores", Palacio de Cristal, Parque El Retiro, Dirección de Bellas Artes y Archivos. Madrid.
IV Salón de los 16, Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.
"Encontros no espacio", Plaza de la Quintana. Santiago de Compostela (La Coruña).
"Homenaje a Mon Vasco", Galería Finisterrae. La Coruña.
Bienal de Pontevedra.
"Novas Formas Velhas Raices", Kiosko Alfonso. La Coruña.
- 1985 A Toda Tela, 14 Pintores, 4 Escultores. Vigo (Pontevedra).
ARCO 85, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Stand Galería Montenegro. Madrid.
"Contraparada" 6ª edició, Consell Municipal de Cultura de l'Ajuntament de Múrcia.
"Artistas Gallegos", Diputació de Màlaga.
Exposició de grup. Galleria Il Ponte. Roma (Itàlia).
VIII Bienal Nacional de Arte. Diputació de Pontevedra.
XVIII Bienal de São Paulo, Parque Ibirapuera. São Paulo (Brasil).
"Cinco Escultores", Galería Miguel Marcos. Saragossa.
"Finisterra", Galería Nasoni. Oporto (Portugal).
- 1986 "Artistas de la Galería Montenegro". Madrid.
Terrae Motus 2ª, Villa Campolietò, Ercolano, Nàpols (Itàlia).
Junge Spanische Künstler Bei Thomas, Galeria Thomas. Munich (Alemanya).
"Diecisiete Artistas/Diecisiete Autonomías", Pabellón Mudéjar, Parque de María Luisa. Sevilla.
Palma de Mallorca (Balears).
Origins Originality Beyond. The Sixth Biennale of Sidney. Art Gallery of New South Wales. Sidney (Austràlia).
VII Bienal Internacional de Arte. Pontevedra.
Escultura Ibera Contemporánea. Diputació de Zamora.
Correspondentie Europa, Stedelijk Museum. Amsterdam (Holanda).
- 1987 ARCO 87 Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Stand Galleria Giorgio Persano. Madrid.
Terrae Motus. Naples Tremblement de Terre, Gand Palais. París (França).
Sammlung Thomas, Art 11 Forum Thomas. Munich (Alemanya).
Art Triangle Barcelona 1987, Casa de la Caritat. Barcelona.
Antropologia e Memória. Visao Actual de Arte Galega. Fundação Calouste Gulbenkian-Sociedade Nacional de Belas-Artes. Lisboa (Portugal).
- 1988 ARCO 88 Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Stand Galería Montenegro. Madrid.
"Época Nueva. Painting and Sculpture from Spain". The Chicago Public Library, Cultural Center Illinois (Estats Units d'Amèrica). Abril-Juny.
Akrom Art Museum. Ohio (Estats Units d'Amèrica). Octubre.

EXPOSICIONS COLLECTIVES

- 1976 Colectiva de Artistas Gallegos en la Galería Toisón. Madrid.
- 1977 IV Muestra de Arte de la Sociedad Cultural de Cambados. Cambados (Pontevedra).
"Veinte Artistas Jóvenes", Museo de Santo Domingo. Santiago de Compostela (La Coruña).
- 1981 "Semana Gallega en Estoril". Estoril (Portugal).
- 1982 Exposición de Esculturas al Aire Libre. Lugo.
- 1983 "Atlántica", Palacio Gelmírez. Santiago de Compostela (La Coruña).
"Seis Artistas de la Galería Montenegro". Madrid.
Aproximación 83/84, Galería Montenegro. Madrid.

Nació en Cambados, provincia de Pontevedra en el cincuenta y siete, y allí vive. Desde que tiene fuerza en las manos anda haciendo esculturas.

Últimamente han coincidido en Madrid tres exposiciones con obra suya; "En tres dimensiones" en "La Caixa", Arco 84 en el stand de la galería Montenegro y una muestra individual en dicha galería, y ha dejado boquiabiertos a propios y extraños. En Mayo estará de nuevo aquí en el Salón de los 16.

Nos hemos ido a su tierra y nos hemos traído imágenes y palabras.

Desde las ventanas de su estudio se ve el mar a través de los pinos.

TRAFICANTE DE JUGUETES

Su abuelo era carpintero y su padre ebanista y aún hoy la familia anda en el negocio de muebles, así que conoce perfectamente el oficio; muestra con cierto orgullo la carpintería de su casa que él ha realizado. También ha construido dos barcas.

-Yo empecé de pequeño haciendo juguetes con maderas y latas, espadas romanas, cascots... Aprendí en la enciclopedia aquella de primer grado en la que todo eran guerreros, sacaba las formas de los dibujitos esos. Las espadas árabes eran torcidas y las romanas más cortitas y tenían menos para cogerlas con la mano. También estaban las medievales que eran cerradas.

Me era muy sencillo porque en casa tenía madera y todos los elementos que necesitaba. Para mí era un placer y para los demás también. Además traficaba con juguetes. Entre los chicos ¡eh!. Hacíamos trueques, cambios y eso.

No se lo va a comer la vida, no.

De más joven estuvo en París sin un duro y estando delante de Notre Dame el hambre no le dejaba ver bien los mármoles y como allí había unas obras echó mano a la navaja para poder comer; cogía materiales de las obras y hacía rápidamente esculturitas que iba vendiendo a los turistas. Y en cuanto vendía una se gastaba todo en comida. Y cuenta que volvió más gordo de París.

Yo las formas no las tenía pensadas. Voy para adelante, bun ¡bun! y van apareciendo cosas. Luego hay algunas que ya son cerradas y olvidadas.

Lo más primitivo que hay es lo abstracto. Vete tú por ahí a preguntar qué significa un menhir: una piedra clavada en el suelo. Y eso es muy antiguo y es moderno. Lo abstracto y lo concreto es la misma cosa. Yo después de una etapa abstracta de volumen más o menos amorfo hice unas piezas como surrealistas donde iba metiendo más o menos mis obsesiones, y luego dediqué un año a un arte a base de materias incorporadas. Cuando me fui a la mili andaba con la cabeza metida en estas cosas del arte conceptual, pero una vez dentro de aquella cárcel la cabeza me dió un vuelco, como un golpe de guía -cuando un barco va navegando y viene una ola y ¡Hala!, patas arriba- se me puso todo al revés y dibujar me salió como una necesidad. Estuve al borde de la locura, pero gracias a la mili estoy aquí haciendo lo que hago. No sé si todos los artistas no serán gente atormentada que echan fuera sus obsesiones a través de las formas.

Bueno, tú de la mili no sabes como volví... Empecé a hacer una serie de cosas ridículas. Fue como un recochineo mental, de sentirme asqueado e ir a lo cursi y al plástico. Yo ahora lo veo y me da asco. No hagáis fotos a esas piezas. Tienen que ver con el hastío y con la vida. Con las caras de la gente cansada como de subnormales. Eran reflejo de mi estado anímico... El caso es que volví a Galicia a tomar contacto con mi terreno y pasó tiempo antes de que volviera a trabajar con la potencia que estoy ahora. Pero toda esa etapa, con sus sufrimientos por medio y con todo eso, me enriqueció mucho.

Empezó en el 75 a realizar exposiciones en bares, centros culturales, incluso en un manicomio. Ahora está dentro del circuito.

-Esto ha surgido así, de pronto. Mi trabajo interesó a una gente que se dedica a lo de vender esculturas a raíz de una exposición en Atlántica, en Santiago de Compostela. Una galería de Madrid se puso en contacto conmigo y ya está. Fue una cosa espontánea. Llegaron un día y me dijeron: Leiro, ¿quieres exponer en Madrid?. Y yo: sí, cómo no.

Es un paso más en el tinglado este.

Lo de ir a Madrid me ha gustado, claro. Pero si te digo la verdad ha sido un descontrol total en mi cabeza. ¡Y además he vendido esculturas!. Ahora en vez de ir cada día y comprar los tomates puedo comprarme una nevera y tener tomates toda la semana. Los primeros días decía: Sí, sí. Mucho Madrid pero no he vendido ni una escultura... y a los diez días estaba todo vendido. Je, je.

Me sentía un feriante, pero eso es a lo que fui ¿no?... Fui a una feria: Esto cuánto. Veinticinco. Esto otro cuánto. Setenta. Venga. Más.

Y una cosa que vi en Madrid es no sólo lo que yo viera, sino que me sentí observado continuamente. Como una especie de padre desgraciado que vende a sus hijos.

La mayor parte de sus esculturas han ido a manos de Lucio Amelio, el galerista italiano que ha lanzado mundialmente la transvanguardia.

-Con Lucio Amelio estuve dos horas y me cayó muy bien. Yo no sabía nada de él hasta que llegué a Madrid y me lo contaron. Me pareció estupendo que comprara esto. Imagino que

es un tipo con vista y se percató enseguida que ahí había negocio.

Así que Madrid me pareció muy bien. Quiero comprarme un camión y una grúa, porque lo necesito para ir al monte a cortar troncos y bajarlos al taller, en vez de pagar a un hombre para que me lo haga él. Así si voy yo puedo escoger el árbol a mi medida e incluso desbastarlo allí mismo. ¡Claro que para eso hay que vender muchas esculturas!. Pero es una idea que tengo desde niño la del camión. Y para mí Madrid es un camión con grúa.

JUGO EN LOS MÚSCULOS

-La forma la concibes en el cerebro, la dificultad está en conseguir un estado del tronco que exprese, el hecho de hacer la escultura es fácil: Coges el hacha. Zas. Zas. Ya está. Pero el conseguir impresionarte a ti mismo con tu trabajo eso es lo importante y lo que hay que buscar.

Para que no quede duda ha cogido un tronco y un hacha y ha empezado a darle golpes siguiendo el trazado de una figura que hay dibujada en él con tiza naranja. Las astillas llegan a todos los rincones del estudio y en unos momentos la forma de una cadera es ya perfectamente reconocible.

-Un tronco de árbol es el fuste del árbol. Es la columna. La columna es un árbol y la columna es un hombre y el hombre es un árbol. La madera es lo que hay dentro del tronco. La madera es un ser vivo, y la hay de colores como los hombre, que son blancos o negros, o chinos. Y la hay blanda y dura, como los hombres, que hay negros fuertes y negros blandos...

La piedra es otra cosa. Es algo muy antiguo. Algo que huele a eternidad. Amí me da más pena trabajar una piedra que un árbol, que vuelve a crecer.

Para tallar el tronco es bueno ahuecarlo, por el movimiento de la madera al secar. Según vas ahondando la madera es más dura y tiene un movimiento distinto. Al secar la madera encoge más por fuera y lo de dentro hace resistencia y la madera de afuera se agrieta porque no sabe adonde ir. Si se le quita el corazón la madera de fuera es más libre y se mueve mejor. Aunque hay veces que hay que dejar las grietas porque le dan más gracia a la escultura, porque a mí me interesan todos los recursos. A veces pulo más las caras, otras son más bastas. Salen así y ya está.

Algunas esculturas las pinto porque son más bonitas pintadas. Además las cosas tienen color. Una vez que la escultura está acabada pruebas a darle aquí un toque y si queda bien lo dejas. Si queda mal lo quitas. O lo vuelves a pintar.

Hay veces que trabajo a partir de unos dibujos que tenga ya hechos, preparo una maqueta pequeña y luego los paso a material definitivo. Otras la torsión de un tronco me sugiere una forma y voy a sacarla. Me gusta más quitar que poner, aunque a veces he hecho ensamblajes encolando tacos de madera. Ese gusto como de arqueólogo de ver que aparece ahí dentro. Tú ves el bloque y dices como Miguel Ángel; la escultura está ahí dentro. Tú lo que haces es ir la sacando. ¡Lo de quitar y poner es la hostia, porque tú al quitar vas poniendo el gesto de quitar!. Haces esta raya pintada aquí y al quitarla vas poniendo la quitadura.

Mueve con destreza el tronco que acaba de desbastar del centro de un círculo grande de tiza que hay pintando en suelo del estudio y lo deja con otros apoyado en una pared.

-La escultura no es siempre una cosa de energía; la mía sí, porque me interesa eso. Tengo mucho jugo de ése en los músculos y hay que usarlo. Un día te levantas con unas ganas de trabajar enormes, ves el tronco y te lías a hachazos. Empiezas a sudar y sólo piensas que después te va a encantar ducharte con agua fría. Siempre siento que tengo que hacer ejercicio y en vez de ponerme un mono y echarme a correr por los caminos como un idiota, cojo un tronco y hago una escultura. O sea que hay también una parte de deporte en esto de la escultura.

Yo soy escultor porque he sido estropeado desde pequeño, y la escultura es como una gran mierda. Tienes que hacer un esfuerzo, pero ahí queda, y tú te sientes tan a gusto. Sí, sí, eso es así. Si hubiera tenido siempre diarrea sería pintor. Porque es más blando. De ahí viene la cosa de la forma.

Y no me gustan las esculturas de pequeño formato para ponerlas en los plintos de las galerías, ni me gusta Berrocal y esas gentes que hacen pisapapeles. La escultura necesita un espacio para ella. ¡No es para ocupar un hueco en una estantería!.

NO TENGO TÍTULO DE EXPRESIONISTA

-Si no sientes no vale la pena hacer nada. Mucho es una cuestión de placer personal. En el arte siempre acabas haciendo algo para los demás pero en el primer momento ese algo es siempre para ti. Es tu secreto, un trozo de interior que lo hechas para fuera. Como una fotocopia de una sensación. Si yo me dedico a la escultura es porque no me queda otro remedio. Estoy sentenciado a la escultura. Desde que soy un muchacho estoy en esto. Si no hiciera escultura estaría ahora en un manicomio, o yo que sé donde. Trabajando de conserje en un piso.

Es curioso esa referencia frecuente a la locura en un hombre tan inmediato, cuya obra rezuma humor y fuerza.

-Igual eso es camuflaje. Aunque yo me tomo todo como muy natural. Todo lo que pasa es

muy natural. Matan a un guardia, pues lo entierran y ya está. El humor ¿qué es?. Es vida sana y mucho espacio para ti. Voy haciendo lo que me gusta, lo que me sale, porque yo soy muy intuitivo. Tengo piezas que son expresionistas, y otras que no lo son. En esta época vale todo. De pronto eres expresionista porque distorsionas para reproducir unos efectos. Pero a priori no lo soy porque no me lo planteo. No tengo carnet de expresionista. Puedo distorsionar o hacer una escultura diáfana según me apetezca. Hay que llamar a las cosas, pero las palabras un poco que sobran.

Muchas de mis esculturas, me doy cuenta ahora, son las mismas cosas que yo he hecho desde niño. Se me han quedado dentro y ahora vuelven a aparecer. Mientras tú te vas consolidando todo lo que tienes dentro te va apareciendo como un reciclaje. De hecho todo el arte actual es un reciclaje de todo el siglo XX. Todos los lenguajes se quedaron sin acabar. Y se van medio acabando porque el arte es uno solo. La escultura es una sola, lo que pasa es que de una escultura grande puedes romperla y coger sólo la espalda y ponerla en un pedestal. Y se mira la espalda sola, porque todo se puede ver. Coges una ramita, te la traes a casa y la ves.

Hay cosas de la estatuaria neoclásica que se abandonan y recursos como la policromía que parecen de Iglesia y horteras, que después se han vuelto a utilizar. Vale todo.

Yo me considero un escultor barroco y románico. Barroco porque a veces hago esculturas expresionistas y románico porque era el escribir historias. Yo trabajo para contarme una serie de historias y luego disfruto porque veo que a una serie de gente que se acerca un poco se ve que son capaces de sentir lo mismo que yo.

Antes de empezar una pieza pienso en un personaje sobre el que me encantaría hacer una pieza, como el Xan Quinto. Me gustaba el personaje que vivió por aquí. Xan Quinto fue un bandolero que hubo en esta comarca, y yo he oído hablar mucho de él de pequeño. Asaltaba

a los arrieros, a los feriantes. Sacaba el cuchillo y ¡pumba!. Un chorizo, vamos. Ya está muy mitificado. Valle Inclán tiene un cuento sobre él.

Empecé a hacer dibujos sobre él. Tas. Tas. Aquí está la carpeta de dibujos sobre él. La descripción de Valle Inclán me ha servido un poco y después de eso lo he relacionado con personajes que conozco por aquí, con locos y tal. Y sabes que eso se entiende. El hombre marginado, el hombre jodido que se ha echado al camino a asaltar a la gente. En todo asesino hay un hombre con un corazón del carajo. Un loco. Un hombre que quiere, pero que no sabe lo que quiere, con un amor confundido. Más o menos lo que quise expresar es una cara de loco con una ternura interior. Un hombre al acecho, desconfiado, mirando adelante y atrás, a todas partes. Que se siente perseguido. Con miedo incluso. Todo matador tiene miedo.

¿Problemas?. No. Lo único que cuando estaba levantando el tronco se rompió la cadena cayó y espachurró una banqueta.

El hombre. Ahora la mujer.

-La Eva es un dibujo que hice un día. Tenía papelitos pequeños y me puse a dibujar, a ver que salía. Me salió una cabeza. En otro papel empecé a hacer los pechos. Luego en otros las caderas y las manos. Después las piernas, y dije: Coño, no queda mal esto así. Ya está. Hice la escultura. Después te pones a pensar y dices: ¡pero si ya hay la tradición por aquí de hacer Evas en todos los cruceiros!. Subscientemente lo tienes en la cabeza, porque lo has visto toda la vida y es muy fácil que te influya. También tú pones lo tuyo.

Hoy pones lo tuyo. Antes era un encargo que tenía que hacer ese señor. Entre nosotros el artista es un hombre libre que hace lo que le sale de las narices.

13. PRIMERA ENTREVISTA AMB FRANCISCO LEIRO. MADRID 12-II-1988

Paco Pestana me advierte: "Leiro no llegará hasta la noche, ayer se acostó tarde". De todas formas me siento delante del stand de la Galería Montenegro, dispuesto a esperar lo que sea necesario.

Efectivamente, Leiro aparece a las ocho, junto con Manolo Paz. Lo abordo, le explico mi proyecto de trabajo y accede a la entrevista.

Pero, Arco es un medio con excesivas interferencias, un medio hostil para realizar una entrevista, y esto, sumado al carácter del escultor, limita notablemente las posibilidades de obtener una información aceptable.

Leiro es reacio a hablar de su escultura, no obstante se nota más en el primer contacto que en el segundo, donde la calidad humana aparece con más soltura.

Joan Valle - Quisiera hacerte algunas preguntas sobre tu trabajo a partir del tronco.

Francisco Leiro - Así que tú tienes un lio con el tronco. Mira, yo no tengo ninguna teoría sobre él. Para mí, es trabajar la madera.

Cuando hablas de trabajo a partir del tronco, ¿quieres decir trabajar a partir de la idea del volumen cerrado del tronco?.

J. - Sí, exactamente, de su masa.

L. - Yo tengo obras hechas a partir de troncos, pero también con tablas; no tengo ninguna norma.

No es ninguna cosa del otro mundo trabajar desbastando el tronco; a partir de un volumen ir sacándole lo que tiene dentro, de una forma clásica, normal...

J. - ¿Cómo te decidiste a utilizar el tronco?.

L. - Por nada en especial; yo cogí el tronco porque estaba allí; lo cogí para hacer una escultura, como podía haber cogido un trozo de otro material cualquiera.

J. - Tu abuelo fue un artesano de la madera, ¿esto no influyó?.

L. - Bueno, ha influido porque aprendí a trabajar la madera, pero también puedo decirte: "cogí el tronco porque me salió de las pelotas", y punto.

J. - No influyó el hecho de tener la madera cerca y en abundancia.

L. - No, no hay nada...; sólo es un material que utilicé en mi trabajo siguiendo el tipo de escultura que hago. Por tanto el tronco lo utilicé en función de aquel trabajo.

J. - ¿Tú ya tenías un proyecto previo?, ¿cuándo empezaste?.

L. - No, es que yo no empecé ni acabé nunca el trabajo con el tronco. Desde que empecé a hacer escultura, hice esculturas en tronco (cedros, robles...), en piedra, en todos los materiales, y ya está; o sea, no hay ningún planteamiento de tipo: "pues ahora voy a hacer esculturas en tronco"; sólo que un día me encontré un palo, e hice una escultura de un palo; otro día me encontré una piedra; otro día se me ocurrió modelar la escultura en barro...

J. - De todas formas, no todas las esculturas se pueden hacer indistintamente en cualquier material; por ejemplo ésta, ¿podría estar hecha en piedra?.

L. - Sí, podría estar hecha y, en este caso, el resultado sería igual. Incluso esta pieza en cuestión, tiene un tratamiento parecido al de la piedra...; es el mismo tratamiento que el de aquella otra escultura.

J. - Me desconciertas, aquella pieza está trabajada con una herramienta que incide de punta, y aquí cortas con el motosierra.

L. - Aquí es con máquina. Aquí hay más máquina, y allí hay más manualidad.

J. - Por otro lado, la madera es más blanda.

L. - Eso te da más rapidez.

J. - Pero, ¿no influye a la hora de decir: "Ahora voy a hacer esto con un tronco"?.

L. - Bueno, influye o no. Tanto influye para bien como para mal, según. Hay que saber templar y no pasarse. Los materiales dóciles o blandos son peligrosos.

J. - En esta escultura la madera se ha abierto, ¿trabajas el tronco verde?.

L. - No, el problema no es que lo trabaje en verde, es que no encuentro troncos secos; si los encontrara secos, los trabajaría en seco. Los podría acumular y esperar a que se secaran, pero un bicho de estos, parece ser que tarda muchos años en secarse; igual tarda 30 ó 40 años.

J. - ¿Los vacías por dentro también?.

L. - A veces sí, éste está vaciado.

J. - El que expusiste en Tàrrega (Lérida) también estaba vacío por la espalda.

L. - Es para que no pese, y al quitarle el corazón no se agrieta, o se agrieta menos.

J. - ¿Dónde obtienes los troncos?.

L. - La mayoría de la madera que utilizo es de allí, otras veces es de importación, mejicana o de Centroeuroopa.

J. - Te da igual trabajar la madera extranjera.

L. - No, lo que pasa es que la madera extranjera viene ya cortada con unas formas determinadas, mientras que la otra madera la compro en un aserradero en bruto. Pero bueno, aunque son una serie de condiciones, no creo que influya. Yo utilizo la madera en función de la idea que tengo.

J. - La idea la dibujas, la haces en maqueta, con barro...

L. - Yo hago un proyecto, una escultura, un dibujo...

J. - O sea, que eres sistemático: haces un dibujo, luego una maqueta y, luego, lo haces en grande.

L. - No siempre, pero muchas veces sí. Hay veces que voy directamente a ello..., cuando lo tienes muy claro. Otras veces tienes un dibujo que te gusta, haces una maqueta y luego buscas el material adecuado para la pieza, o sea, como hace todo el mundo, vamos.

J. - ¿Qué es lo que condiciona el tamaño en la ampliación?.

L. - El tipo de escultura; la idea ya lo dice, te pide tamaño; otras veces la idea se presta a una cosa pequeña. Las mismas ideas ya te exigen un tamaño.

J. - ¿Por qué policromas?.

L. - Yo intento ser libre.

J. - ¿Pones algún barniz o protección?.

L. - De todo, a unas sí y a otras no; ésta está teñida, no tiene nada de barniz.

J. - ¿Qué tipo de colores pones?.

L. - Materiales.

J. - ¿Anilinas?.

L. - En este caso son anilinas.

J. - En otro caso son pinturas; por ejemplo, tienes una pintada de rojo...

L. - Eso es un producto con pigmentos, o sea, que utilizo todo lo que se me tercié.

J. - A veces has pintado y luego has quitado la pintura.

L. - Muchas veces cometes un error, como es normal, ¿no?; quitas y vuelves a poner y, a veces, al quitar, luego no te queda bien.

Yo, ya te digo, no tengo ningún tipo de marcas, intento ser libre, para mí es muy importante ser libre.

J. - ¿Y el hecho de que añadas hierro u otros materiales?.

L. - Bueno, estaba en el proyecto, en el dibujo, y es el soporte de la escultura, de la idea escultórica.

J. - Sí, pero el hierro aporta algún contenido...

L. - Realmente, hay cosas ahí, pero no sé como decirte; el que las sepa ver que las vea y el que no sabe verlas, pues mira, no las ve.

J. - ¿Agrupas las esculturas en series?.

L. - No, en mi trabajo hay evolución, hay años, temporadas... Hay cosas que van hacia atrás y otras van hacia adelante, se revisan y se vuelven para atrás; es el trabajo, yo nunca hice

series.

J. - ¿De dónde salen los nombres?

L. - Muchas veces son nombres que les pongo por ponerles algo, otras veces parece que son las esculturas las que te los dan.

J. - Hay esculturas en las que se lee la temática a través del nombre.

L. - Hay algunas, de hace un tiempo, que sí, pero ahora ya no; eran "Eva" o "Sansón". Hubo una época en que les ponía nombres bíblicos.

J. - Y literarios como el del bandolero "Xan-Quinto" o "Xan...".

L. - "Xan-Callau", sí, es de esa época. En esa época parece que me interesaba más eso; ahora los títulos los utilizo de una forma más abstracta, como palabra, como sonido de la palabra.

Ésta se llama "Androia"; androia es un tipo de embutido que hay. Se lo he puesto porque me gusta la palabra, el sonido, y le queda muy bien a la pieza, "Androia"... Androia es algo así como el jamón; le podría llamar "Jamón", pero le puse "Androia" que es una palabra bonita.

Otra se llama "Torfaco", es raro.

J. - ¿El nombre que les pones es en gallego normalmente?

L. - La mayoría sí, pero otras no; no tengo ningún sistema.

Tengo otra pieza hermana de ésta, que se llama "Cabeza de jabalí", y la escultura no es una cabeza de jabalí, pero le puse ese nombre porque la madera tiene un veteado que parece tener la cabeza de jabalí. No hay ninguna obligación de poner el nombre en gallego.

Yo parto de la libertad absoluta, no tengo ningún tipo de prejuicios, ni nada que me condicione, vamos; pongo lo que a mí me parece que está bien, simplemente.

J. - Y ¿qué pretendes con tu libertad?

L. - No pretendo nada, sólo pretendo hacer escultura. Yo he hecho mis esculturas, yo soy gallego, mi idioma es el gallego, es normal; y si yo fuera chino, estaría escrito en chino.

J. - Esta escultura está construida con varias piezas.

L. - Por supuesto, esta escultura sería imposible hacerla de una pieza, ¿de dónde sacas un tronco de ese diámetro?, es imposible, los hay, ¿eh?, pero sería una mole...

J. - Cuando tienes el proyecto y empiezas a trabajar en grande, ¿la acción misma te modifica la forma del proyecto previo, o no tiene nada que ver?

L. - A veces sí, te transforma y obtienes una escultura totalmente distinta.

J. - ¿Trabajas una o varias esculturas a la vez?

L. - Normalmente trabajo en varias, sí, dos o tres...

J. - Aproximadamente, ¿cuántas esculturas tendrás hechas en tronco?

L. - Unas seiscientas.

J. - Seiscientas esculturas en tronco, ¿y eso en cuántos años?, ¿cuando empezaste a trabajar?

L. - Empecé a trabajar el tronco de chaval, más o menos... en el 71.

J. - ¿Tendrías unos 16 años?

L. - Menos, de chaval..., si se puede llamar a eso escultura, porque era una escultura infantil.

J. - ¿Y así, en un sentido como el de los últimos años?

L. - Sí, a partir de los 16 años ya hice un trabajo...

J. - ¿Y a partir de la mili es cuando retomas el trabajo?

L. - No, a partir de la mili-trabajo más la madera que otros materiales, aunque continuaba trabajando con otros materiales.

Debido al tipo de escultura que hacía (figurativa de forma muy suelta, con muchos brazos y tal, no como ahora que es más de volumen), no podía utilizar la piedra porque se rompe. El problema era que para el tipo de escultura que yo quería hacer, necesitaba un material que no fuera frágil, y la madera se prestaba a eso; la cosa no tiene más vuelta de hoja que eso.

J. - Los de la Galería Montenegro, ¿tienen información sobre tu escultura?

L. - Todo no, principalmente desde que empecé a trabajar con ellos, desde el 83 más o menos.

J. - ¿Te ayuda alguien a trabajar las esculturas o lo haces tú solo?

L. - En ciertas fases siempre hay alguna ayuda.

J. - Me refiero a si tienes ayudantes.

L. - No, no, a diario no, o sea, hay momentos en que necesitas que alguien te eche una mano..., sobre las técnicas en ciertos momentos, por ejemplo.

J. - ¿Qué escultores te han servido como referencia?

L. - Todos, no tengo... ahora mismo ninguno en especial.

J. - No quieres dar ningún ejemplo.

L. - No es que no quiera poner, es que no tengo. No parto de nadie en concreto, me baso en mi propia experiencia, de todo lo que veo, de todo lo que me gusta.

J. - La historia del arte no te sirve.

L. - No es que no me sirva, es que soy heredero de eso, como todo artista actual.

J. - ¿Y lo utilizas conscientemente?

L. - Conscientemente no, inconscientemente claro que sí, yo como todo el mundo. Hay personas que lo hacen más conscientemente, otras menos... yo, a ese nivel, me dejo siempre llevar bastante por mi propio criterio.

J. - ¿Baselitz tiene cierta relación con tu trabajo?

L. - A mí el Baselitz no me gusta nada.

J. - ¿Y algo tan opuesto a ti como puede ser el Minimal Art?

L. - Me gusta mucho, me gusta el minimal cuando se lleva a su última consecuencia.

J. - ¿Qué opinas de la escultura actual?

L. - Pues que me parece muy normal, es así..., no ves que está todo tan revisado y tan para atrás y para adelante... A mí me parece una época muy rica porque se revisan las cosas pero, aunque parece que a veces se va para atrás, no es cierto, siempre se vuelve con algo nuevo.

J. - ¿Te planteas la escultura como un proceso de comunicación, entre tú y el que va a ver las esculturas?

L. - No, yo lo planteo como comunicación de yo, conmigo; a partir de ahí, entran ya las visitas, para enseñarlo a la gente, que lo vea y se identifique contigo.

J. - El hecho de que a la gente le guste, ¿te impulsa a tirar hacia adelante?

L. - Anima, pero tanto anima el que les guste como el que no; es el carácter de cada cual. En cantidad de momentos, mi obra no le gustaba a nadie, y eso me animaba a hacerla así. A veces, cuando una cosa no le gusta a la gente, es porque es muy mala o porque es muy buena; el problema está en si tienes fe en lo que haces y nada más.

En este segundo contacto, la entrevista ha sido totalmente informal.

Conociendo el resultado de la primera he preferido no utilizar el grabador (cassette), por otro lado, he pensado que lo mejor era no abordar el tema de la escultura si no salía naturalmente en la conversación, como así ha pasado, Leiro ha rehuido cualquier comentario sobre la escultura en madera.

En la cantera de granito Bloc de Gal, en Porriño (Pontevedra), localizo a Leiro. Las cuadrillas de trabajadores se preparan para marchar, han acabado la jornada después de tirar los últimos barrenos.

Leiro me conduce hasta el lugar donde está trabajando un gigante de granito de Soria, este granito es diferente, en el color y en la dureza, al de la cantera. Al lado de estos bloques prepara, con granito rosa de la cantera, unos bancos-esculturas para la Bienal de Pontevedra; a unos metros se encuentra otro gran bloque en el que trabaja Manolo Paz.

Leiro se muestra desinteresado por la madera, sobre todo en estas circunstancias en las que el entorno es tan dominante, y para confirmarlo, Leiro dice: "Ahora hago piedra, no hago madera".

Leiro está impresionado por el mundo de la cantera, por el modo en que se comunican los canteros a través de señas, es imposible hacerlo a viva voz, dado el elevado nivel de ruido en el ambiente.

"En esta cantera hay tres cuadrillas que atacan por tres frentes, es un sistema antiguo que funciona bien", explica Leiro. Al mismo tiempo me explica lo peligrosos que son los barrenos que acabamos de oír: "Una piedra así te mata, es un disparo" y me muestra una esquirla de granito. Cortan el granito con fuego, con unos sopletes enormes, y luego desplazan los grandes bloques con cargas de pólvora.

Leiro está preparando escultura para la temporada siguiente. Le han concedido una beca y se traslada a Nueva York, por lo que ha de tener previsto el material para las próximas exposiciones.

Una persona le ayuda en la elaboración de los bancos para Pontevedra: "Un escultor tiene que dirigir el trabajo, estar presente, en según que tipo de escultura".

Leiro muestra las manos agrietadas, el polvo y el agua cuartejan la piel y el compresor inflama las articulaciones de la mano y de la muñeca. Para evitar el polvo, riega permanentemente el bloque, una manguera, situada en la cabeza de la escultura, moja la parte que se está trabajando.

A escasos metros, un pequeño parasol de madera cubre una mesa sobre la que tiene unos dibujos y la maqueta de la escultura. Es una maqueta de yeso, de unos 20 cm. de altura, es la que se define escasamente el volumen general de la escultura o los rasgos desdibujados de la cabeza. Leiro me comenta que no pretende ir mucho más allá en el acabado de la pieza de granito. La escultura ya está planteada.

"El cambio de dimensiones, aquí en la cantera, es brutal", comenta, y es cierto, porque en este contexto la escultura se ve pequeña a pesar de sus cuatro o cinco metros de altura.

De regreso al pueblo de Porriño, hablamos sobre el mercado del arte: "Esto es así, es mercado, es selectivo, pero no todo es bueno". Sobre la exposición de escultura del siglo XX, realizada en Basilea en 1984, concretamente en el Merian-Park, destaca las esculturas de Judd, de Miró, de Richard Serra y de Markus Lupertz, más próximo a su línea.

También el tema de la situación de la lengua, es un tema que aborda con insatisfacción: "El gallego es medieval, se mantiene poco evolucionado". Es partidario de su revalorización como lengua escrita, dada la escasa utilización actual...

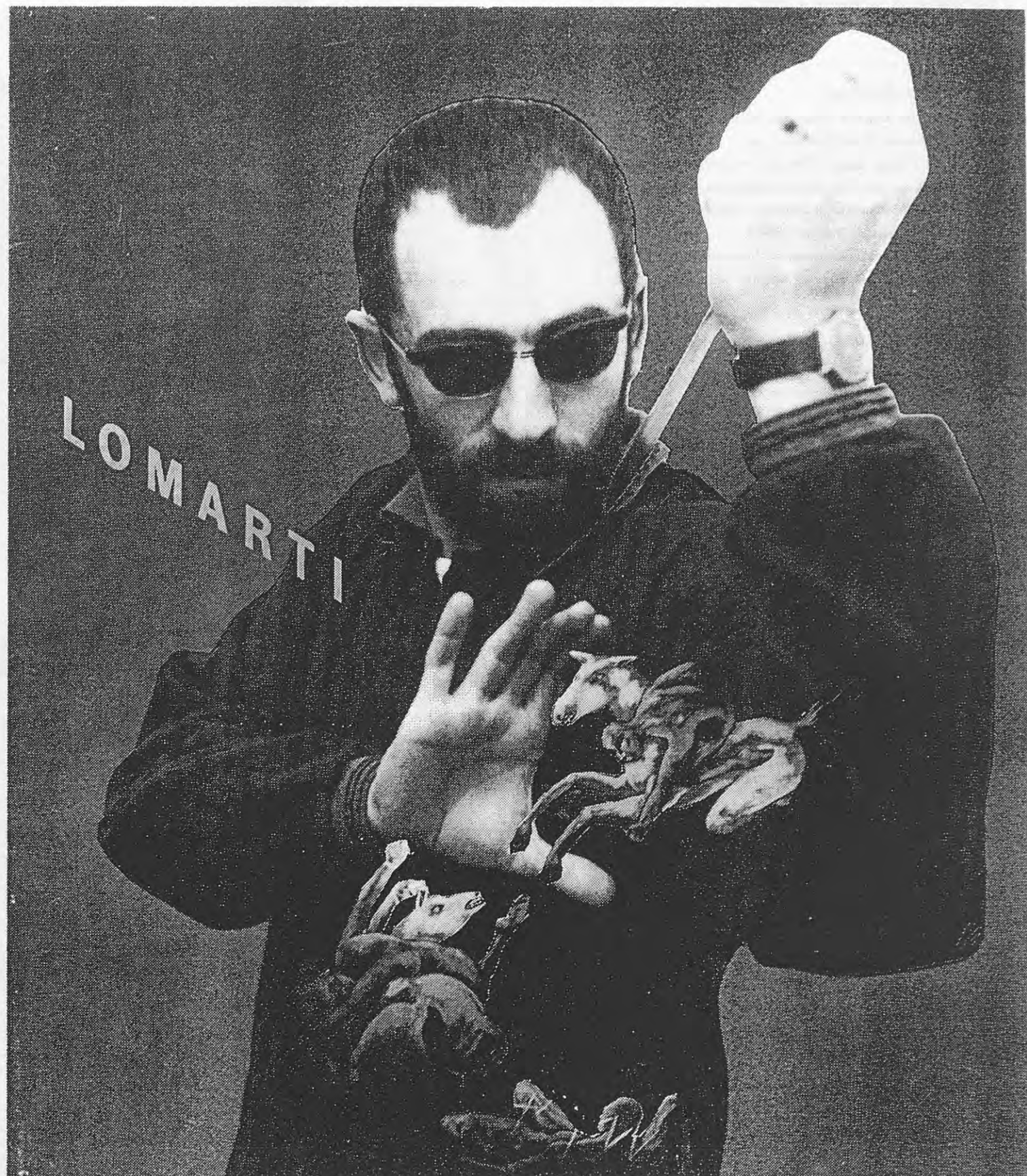
A la mañana siguiente regreso a la cantera y, a las ocho de la mañana, me encuentro a Leiro encima del gigante, agarrado a su cabeza, machacando el cincel sobre la testa enérgicamente.

Leiro me da la dirección de su taller en Corvillón, cerca de Cambados, para que pueda visitarlo, él no puede acompañarme.

El taller está situado al lado de la carretera, al entrar en Corvillón. Una montaña de troncos de castaño se apilan en el patio.

Las esculturas de piedras distintas ocupan el resto, algunas de ellas en pleno proceso de elaboración.

El taller está vacío, me dice su mujer, se acaban de llevar todas las esculturas. Pero, en cambio, en el almacén las esculturas impiden el paso, no obstante es muy difícil realizar fotografías dada la escasez de luz y de distancia.



4. JUAN JOSÉ LOMARTI.

Lugo, 1957.

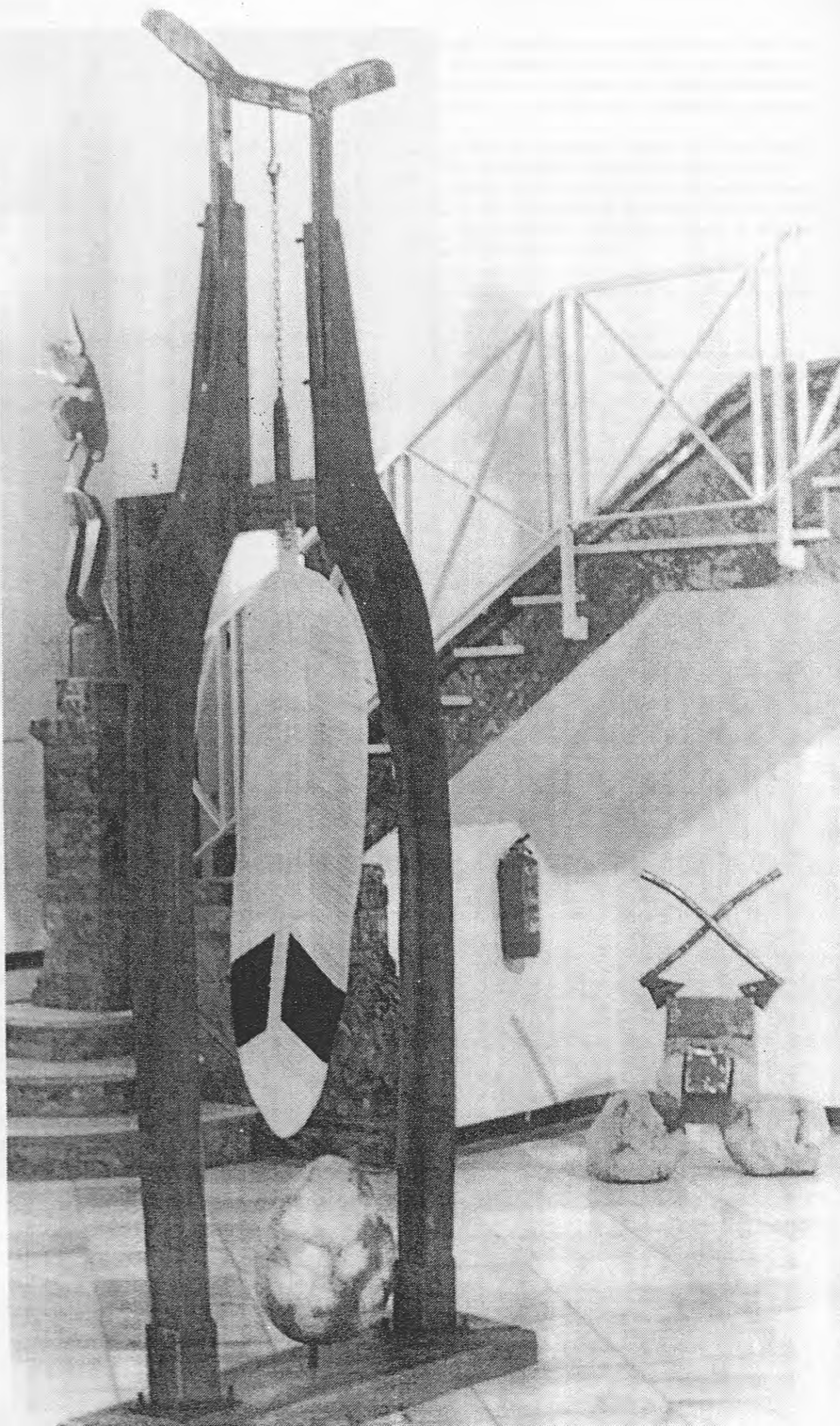
EXPOSICIONS INDIVIDUALS

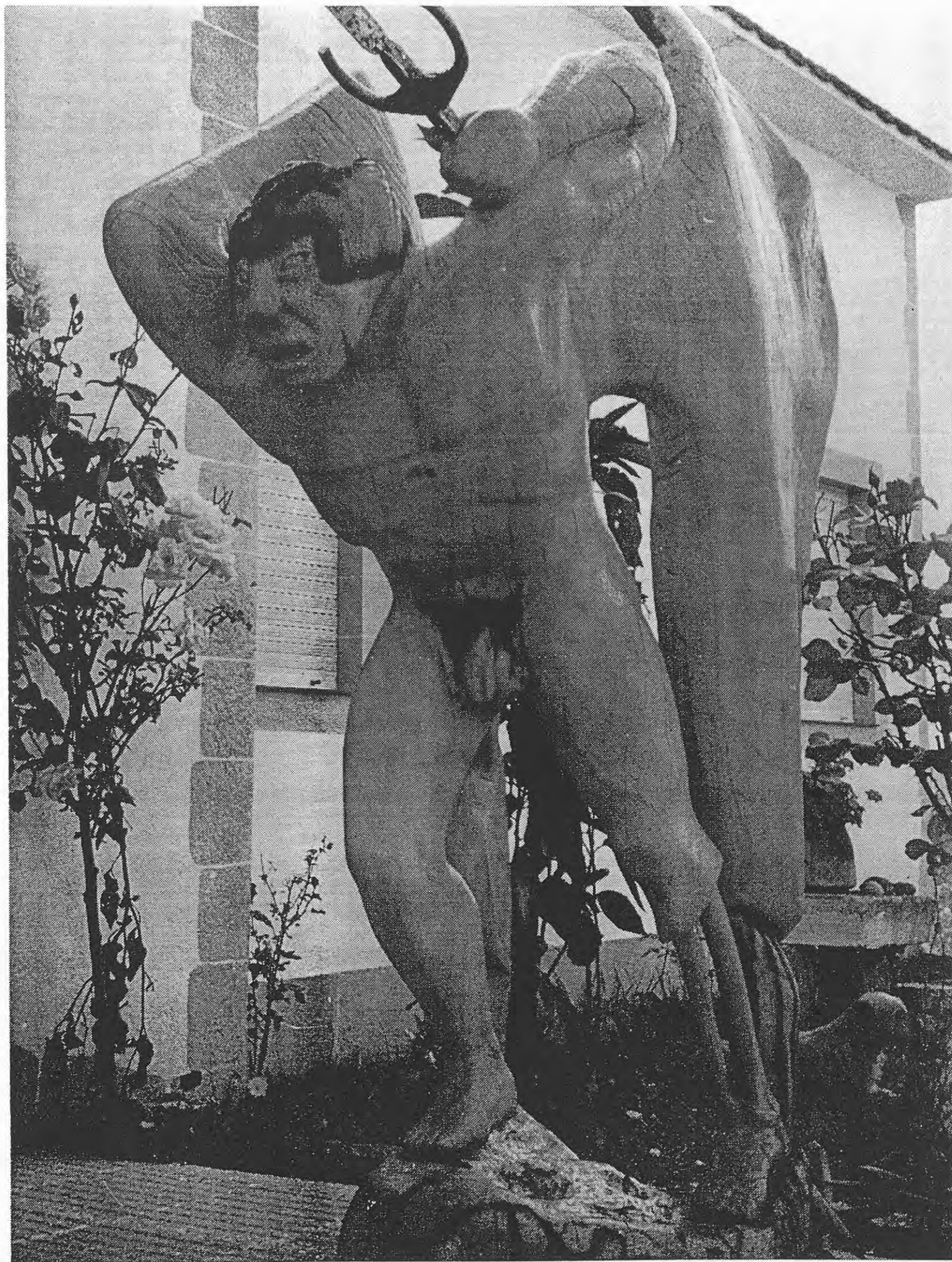
- 1977 Caja de Ahorros Provincial de Lugo.
- 1980 Diputación Provincial de Lugo.
- 1981 Sala Prisma, Lugo. Caja de Ahorros de Villalba. Torreón de Lozoya, Segovia. Sala Rúa Mayor, Salamanca.
- 1982 Treballs al carrer a Londres i Burdeos.
- 1985 Galeria Sargadelos, Barcelona.
- 1986 Modus Vivendi, Santiago de Compostela (La Coruña).
- 1987 ARCO-87, Stand Galeria Natalia Soldevila, Madrid.

EXPOSICIONS COLLECTIVES

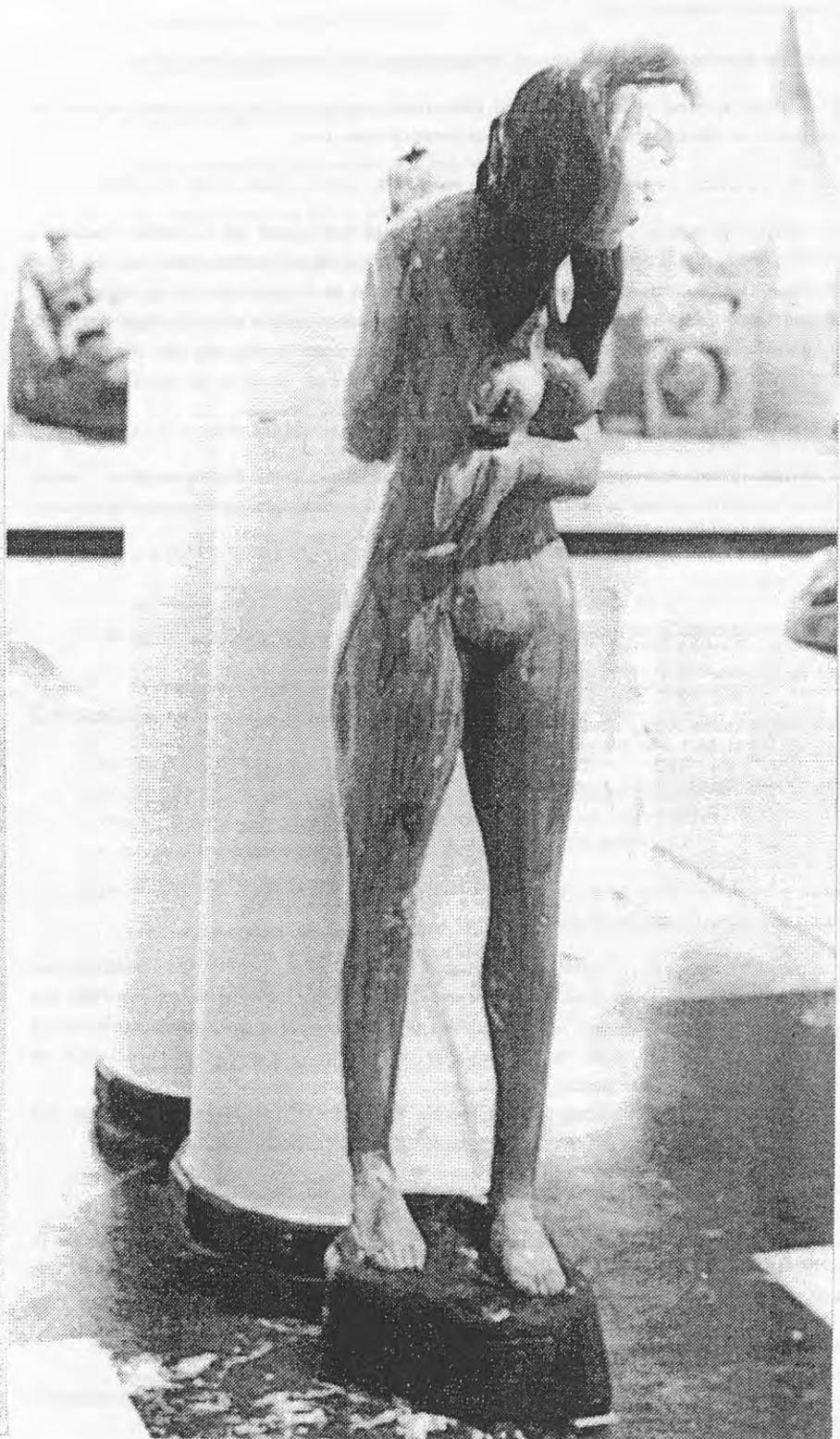
- 1981 III Bienal de Pintura Contemporánea, Barcelona.
- 1983 Nova Xeneracion, Círculo de las Artes, Lugo.
- 1984 Nova Xeneracion, Museo de Pontevedra. Identidades, Lorient (França).
- 1985 Nova Xeneracion, Casino d'Orense. Alternativas dos 80, organizada per Anton Castro a Salvaterra de Miño (Pontevedra). Cara o futuro, organizada per Anton Castro a la Sala do Novo Concelo, Vigo (Pontevedra). Colectiva Lucense, Nuevo Ayuntamiento de Vigo (Pontevedra).
- 1986 Muestra de Arte Joven, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Simposium Arte Joven y Ciudad de Cabueñes (Oviedo). Diecisiete pintores lucenses, Buenos Aires (Argentina). Primera Bienal de Escultura de Murcia. Bienal de Escultura Fundación Araganey, Santiago de Compostela (La Coruña).
- 1987 Segunda Bienal de Pintura de Murcia.

2. ESCULTURA REALITZADA AMB TRONC.









Juan Lomarti - Nací en Lugo y estoy viviendo a unos 50 Km. de esa ciudad.

Joan Valle - ¿Dónde?.

L. - Chantada, es una zona de vinos, agrícola.

J. - ¿Tiene bosques?.

L. - Sí, es bastante boscosa. Es un valle entre montañas; está en el Monte Faro que divide las dos provincias: Orense y Lugo.

J. - En cierta manera, parece que hay un fondo religioso en todas estas esculturas.

L. - Es un tema religioso pero intimista, no tiene nada que ver con el catolicismo; es una historia particular, es decir, la propia religión que tenemos cada uno.

J. - Algunas esculturas recuerdan las imágenes propias de iglesia, como el San Sebastián.

L. - Sí, pero yo no quiero tener ninguna relación con lo que pueda ser la Iglesia Católica y no por nada en especial. Creo que son ideas que me salen a mí de dentro; creo que son cosas muy personales, lo que pasa es que puede haber una relación indirecta como hay en otras cosas. Tú sabes que todo lo que ves se fija en el pensamiento y luego sale a relucir cuando trabajas, pero sin darte cuenta. Luego, cuando ya están hechas las esculturas, ves que alguna parte sí que tiene relación con algo.

J. - Ésta se llama "La locura".

L. - Sí, porque la expresión de la locura es la cara, esa expresión fría y perdida. También pienso que la locura se presenta de una forma defensiva; que todo acto de locura está contenido aunque no se presente.

J. - Y ¿por qué mujer?.

L. - Quise representarla de forma femenina porque la palabra es femenina.

J. - ¿Qué madera es?.

L. - Es madera de manzano. Ésta es del mismo árbol que aquella que hay en las escaleras. Son totalmente distintas pero son del mismo árbol.

J. - Tendría que ser un buen manzano, ¿no?.

L. - Sí, de unos treinta y tantos centímetros de diámetro.

J. - Vamos a comentar esta pieza, es bastante diferente a las otras, hay un gran salto; recuerda a los instrumentos de labranza.

L. - Esto son dos piezas de un carro, que se llaman "chedas". Ya de entrada, cuando me encontré con ellas en casa de mis suegros, vi que eran unas piezas escultóricas totalmente; por eso hice este montaje. Además, a veces, estoy trabajando violentamente y para relajarme me gusta hacer cosas diferentes, como esto. Ya el título, "El pesanervios", lo indica; es para tentar un poco como está la situación por dentro de cada uno.

Es de roble, castaño, abedul y también hierro. El hierro es una pieza de un arado con el que se trabaja el monte.

J. - O sea que, de hecho, has compuesto con material recuperado.

L. - La composición surge según me sugieren la forma inicial de estas piezas; observo que la pieza de hierro se puede adaptar perfectamente a esta estructura, después surge algo que necesitabas poner aquí de forma pendulante.

J. - De este tipo de esculturas que recuerdan los instrumentos rurales ¿has hecho más?.

L. - No. Bueno hice una que era una especie de barco negro, también con piezas de labranza, toda de hierro, pero no la traje, no me parecía muy adecuada.

J. - Hay algunas piezas que parecen de otro escultor.

L. - Yo, la verdad, es que no me privo cuando tengo necesidad de hacer otras cosas, incluso geométricas y abstractas en madera, y las hago.

J. - ¿Por qué razón utilizas la madera?.

L. - Porque es el material que tengo más a mano en Chantada, vivo en el campo y allí se puede conseguir con más facilidad. Ahora estoy empezando con el hierro y voy incorporándolo.

También tengo piedra por allí, pero quiero ir poco a poco.

Ésta que ves aquí se titula "Torre de cielo".

J. - En todas las esculturas destaca el aspecto simbólico.

L. - Sí, para mí todo tiene una simbología total, incluso las pinturas.

J. - ¿Y este huevo?.

L. - Bueno, el huevo es la relación del nacimiento, la relación de vida.

J. - De origen.

L. - En estas últimas esculturas intento desarrollar otras relaciones. Ésta, por ejemplo, tiene un olor peculiar, de castaño verde, que forma parte de la pieza; es un olor fétido debido a la descomposición de la savia. La pieza que tiene sal en el recipiente fue donde estuvo la carne en salazón, y está el olor de la grasa, los huesos.

Es un modo de buscar una relación exterior con la obra.

J. - Huele como los recipientes para el vino.

L. - Sí, porque es madera de castaño.

J. - ¿Por qué has elegido el tronco?.

L. - Porque la forma inicial del tronco es la que te sugiere, y por el estado de descomposición en que estaba por la savia interior, por eso ya ves que es una figura que puede ser apta para eso.

J. - ¿Cómo proyectas las esculturas?, ¿haces algún proyecto previo?.

L. - No, yo creo que van proyectándose solas. Partes de un bloque inicial y lo vas trabajando, aunque a veces, como por ejemplo en ésta, partía de una idea inicial sugerida por el tronco y también por su olor.

J. - ¿Tú ya habías imaginado una figura arrodillada antes de hacerla?.

L. - Sí.

J. - O sea, que partes de una idea preconcebida y empiezas a trabajar.

L. - Parto de una idea preconcebida desde el momento en que la inicio ya, pero no antes de empezar a trabajar. Es cuando empiezo a dar algún corte, que veo como puede ir llegando esa forma; después empiezo a pensarla un poco más en serio. Si después quieres aún darle más fuerza, se le pueden poner los ojos de hierro como en ésta, son muy sugerentes; la boca cerrada por el hierro, también.

J. - ¿Por qué le has puesto "El que sufre"?.

L. - Porque es eso.

J. - ¿Sufriste para sacarla?.

L. - No, sufro por todo lo que me rodea, porque a mí me resulta muy duro todo esto: la vida misma, tanto mi existencia como todo lo que está relacionado con el hombre en sí. Por otra parte me parece un animal muy duro, cada vez más.

J. - ¿Más hermetizado?.

L. - Sí.

J. - ¿Los troncos los vas obteniendo a medida que los vas localizando, o buscas alguno determinado?.

L. - No, ¡que va!, aparecen, te vas fijando, pasas por aquí y por allí; ves uno que está mal y que se puede ir cortando para ir preparando y que se vaya secando, otros los tira un día un vendaval...

J. - ¿Se los pides a los vecinos o los compras?.

L. - Los compro, aunque algunos los consigo sin comprarlos. Allí, en casa de mis suegros, también tengo material suficiente. Eso no es problema.

J. - ¿Los dejas secar?.

L. - Sí, hay que dejarlos secar, por supuesto. Hay cosas que están trabajadas sin haberse secado mucho, como por ejemplo ésta grande, tendría un secado de dos años y el roble requiere,

por lo menos, 10 ó 15 años, pero bueno, se puede trabajar atacando la veta por distintos ángulos porque sabes que no se abrirá tanto, así puedes ir controlándolo.

J. - Sería un buen roble.

L. - Hice esta pieza y dos más y aún quedaba la mitad del árbol, así que imagínate. Era un árbol que se rajó y cayó la mitad, con la que hice estas tres piezas, y aún queda la otra mitad, con una altura y una frondosidad increíble.

J. - Aquí en Galicia teneis unos bosques preciosos.

L. - Esto es una maravilla.

J. - Lo que yo no acabo de entender es cómo no hay más gente que trabaje la madera.

L. - Es que no es tan fácil. De hecho yo empecé a trabajar un poco más a fondo cuando me fui al campo, porque cuando estaba en Lugo, tampoco tenía muchas posibilidades de conseguir madera. Allí, más que nada, pintaba.

J. - ¿La gente del campo ha visto tus esculturas?.

L. - Sí, al principio los campesinos estaban un poco extrañados, pero lo tienen ahora completamente asimilado.

J. - Y, ¿qué comentarios te hacen?.

L. - De lo más simple, ellos se complican menos la vida que la gente que está un poco enterada. Está muy bien.

J. - ¿No te hacen ningún comentario irónico?.

L. - A veces, por ejemplo ésta que está un poco cargada de sexo, hacen algún comentario pero no mucho. Después estas imágenes que incluso pueden resultar un poco fuertes, como ésta de "La locura", tampoco se asustan demasiado. Les hace gracia, por ejemplo, cuando empleo este tipo de cosas que son las suyas habituales, como las piezas de los carros, en estos casos hablan y las comentan más.

J. - Porque son cosas que han visto ellos todos los días y, al cambiarles el orden, les cambia la visión.

L. - No podían imaginarse que se pudieran colocar así y llegar a esto.

J. - ¿Haces las esculturas en series?.

L. - No, las voy haciendo simplemente. Además pienso que las series van surgiendo con el tiempo, cuando llegas a tener mil o dos mil, habrá partes que ellas solas ya se encajarán en series.

Yo estoy tocando varios puntos como, por ejemplo, puede ser este aspecto más simbólico, otros más dentro de la figura, otros entran dentro de las mezclas de este tipo como pueden ser las "Hachas", después está el tema aquel de los huesos.

Yo trabajo una, al cabo del tiempo otra, y ellas ya van colocándose.

J. - ¿Siempre trabajas una sola?, ¿no trabajas dos a la vez?.

L. - Algunas veces sí, pero a mí me gusta ver los resultados muy rápidamente, por eso cuando empiezo con una pieza (y eso que tengo la espalda mal, ya que tengo que operarme de una vértebra) ya sea grande o pequeña, tengo que terminarla, ya no duermo hasta que no la termino, entonces empiezo otra y vuelvo a estar igual.

J. - Es un poco, como decía la Magdalena Jetelova, el sacar los malos espíritus.

L. - Es algo así, ya que se concentran tanto las ideas en la cabeza que hay que expulsarlas; por eso detrás de una viene otra y hay que liberarlas, porque sino esto produce un consumo interno de órganos, el estómago se pone mal con los nervios.

J. - ¿Utilizas el motosierra para desbastar?.

L. - Sí, claro, por supuesto, y luego ¡imagínate!. Aquella de la maho negra fue la única que hice toda a golpe de mano, fue de las primeras que hice. Incluso aquí hay piezas que están todas hechas a golpe de motosierra sin que las toque otra herramienta; por ejemplo, aquella cabeza que estabas fotografiando, está hecha con motosierra, con unos pequeños toques de lima y nada más.

A mí la motosierra me resulta muy efectiva.

J. - Adelantas mucho, para el trabajo rápido es ideal.

L. - Además llegas a controlarla mucho y esto es importante, también es peligrosa.

J. - ¿No has tenido ningún susto?.

L. - No, sólo una vez que me cortó un zapato, pero nada, porque normalmente trabajo con una motosierra eléctrica pequeña, para hacer cosas pequeñas y para hacer los acabados, pero para hacer las cosas grandes utilizo una potente y grande, y con esa ya procuras tener mucho cuidado porque se dispara rápido hacia arriba.

J. - ¿Trabajas en el interior del taller?.

L. - Sí, pero la mayoría están hechas fuera; cuando hace buen tiempo puedo trabajar fuera.

J. - ¿No se te abren del sol?.

L. - Procuro taparlas o situarlas a la sombra.

J. - Al principio me has dicho que trabajabas abstrayendo.

L. - Al principio, todo el trabajo que hice, para mí, fueron ejercicios. Luego los ejercicios ya se han ido asentando y he ido significando todo el trabajo que hice antes.

Lo que a mí me gusta es llegar a hacer representaciones de conceptos, sin decir: voy a hacer una escultura y colocarla ahí.

Ahora en la Bienal de Pontevedra, voy a hacer un trabajo y desarrollar esto al aire libre.

J. - ¿Vas a coger un tronco grande?.

L. - Posiblemente habrá un árbol grande que plantaré allí y que será la idea central, pero luego habrá más cosas; la idea es muy amplia.

J. - ¿La figura la utilizas porque te da un potencial expresivo?.

L. - La figura se utiliza ella, surge sola; de todas formas da un potencial expresivo, ya que, sobre todo la gente que no está mucho así, en el ajo, ve la cosa más directa con la figura.

J. - El color lo utilizas sólo para darle dramatismo.

L. - Sí, un poco quizás se ve aquí en los ojos... Son más puntos de color que policromía; además, tengo cuidado porque no quiero que digan que soy un pintor en la escultura, cosa que sería muy fácil, ya que como soy pintor, tengo la posibilidad de hacerlo; hice alguna cosa policromada, incluso con pan de oro y me daba resultados interesantes, pero no quiero llegar a ese punto, porque para eso ya tengo la pintura.

J. - ¿Rechazas cualquier planteamiento virtuoso?.

L. - No, al contrario, me gusta acabar en resultados virtuosos, porque yo creo que sí tengo mano, yo creo que la tengo, no tengo por qué pensar que está mal, no, al contrario; incluso hay gente que teniendo mano distorsiona las cosas de forma voluntaria, y hacen cosas ingenuas pudiendo hacerlo con mucha mano; yo no soy partidario de esa forma de trabajo.

J. - ¿Los colores son naturales o industriales?.

L. - Son industriales, porque como tengo ganas siempre de hacer las cosas con rapidez y de ver los resultados rápidos, lo mejor es trabajar con materiales hechos ya, aunque, a veces, me gustaría hacerlos, pero requiere un proceso que yo no aguanto.

J. - En tu escultura ¿qué interviene más, la visión o el tacto?.

L. - Quizás algo más la visión, pero el tacto también interviene de alguna manera, porque es importante, sobre todo en la piedra, que tiene un tacto más duro y cuando la tocas, tocas más tiempo de vida, de historia, por el contrario el tacto de la madera es más dulce.

J. - Prácticamente la construcción no la utilizas nunca, no construyes con las piezas.

L. - No, porque creo que es más fácil construir. En esta pieza central hay más de composición que de construcción. Para mí es muy difícil en la escultura llegar a un conjunto equilibrado, porque para mí es fácil hacer construcciones que impresionen, pero detrás está lo que es la esencia de la obra y la entrega de ti mismo a la escultura. La construcción es delicada porque se ha de conseguir muy bien.

J. - ¿Cuándo te sientes más satisfecho, cuando acabas este tipo de escultura o cuando acabas un cuadro?.

L. - La satisfacción es la misma, porque siempre pretendes llegar a un resultado lo más logrado y sólido posible, por eso la satisfacción es la misma, aunque a veces te salgan cosas que te satisfagan menos.

J. - Las técnicas artesanales se aplican cerca de donde vives?. ¿Has visto trabajar a algún artesano?.

L. - Yo tengo un vecino que trabaja la piedra muy bien, es un artesano; hace cruceiros, vírgenes, imágenes, panteones..., allí paso muchos ratos porque es muy importante. Incluso la gente que hace zuecos, a veces estoy con ellos. El herrero, que es un chapuzas, pero tiene sus cosas: su forma de enfriar el hierro enterrándolo en la tierra en lugar de meterlo en agua.

J. - ¿Por qué así?.

L. - Será una forma menos fuerte de templar el hierro, porque al meterlo en agua se produce un templado muy rápido. Son cosas que hace él y que tienen interés.

No se hacen más cosas, la gente se dedica al ganado sobre todo.

J. - ¿Hay gente que se dedica a talar el bosque?. ¿serrerías grandes?.

L. - Sí, hay algunas, pero un poco lejos, a unos 80 Km., sobre todo en la provincia de Orense hay bastantes zonas con aserraderos y gente que se dedica a eso.

J. - ¿Utilizas lo de las lunas para cortar la madera?.

L. - Sí, es imprescindible para que la madera no se abra. La que corté ahora, lo hice a finales de febrero. Este verano, hay una luna, no se cuando es, que representa la bajada de la savia, y es muy importante.

J. - ¿Eso te lo han dicho los campesinos?.

L. - Voy enterándome de un lado y de otro. Me gusta ir asimilando estas formas de trabajar, son muy importantes.

J. - ¿Cómo te surgen los nombres de las esculturas?.

L. - Surgen casi siempre al final, después del resultado. Yo soy bastante partidario de escribir cuando hay momentos especiales, pero en las esculturas y en las pinturas les pongo el título cuando acabo, aunque ya vas trabajando en el título cuando vas trabajando en la obra y, a medida que vas terminando y llegando al final, ya casi tienes el final del título conseguido también.

J. - ¿Tus esculturas y tus pinturas guardan relación cuando las haces?.

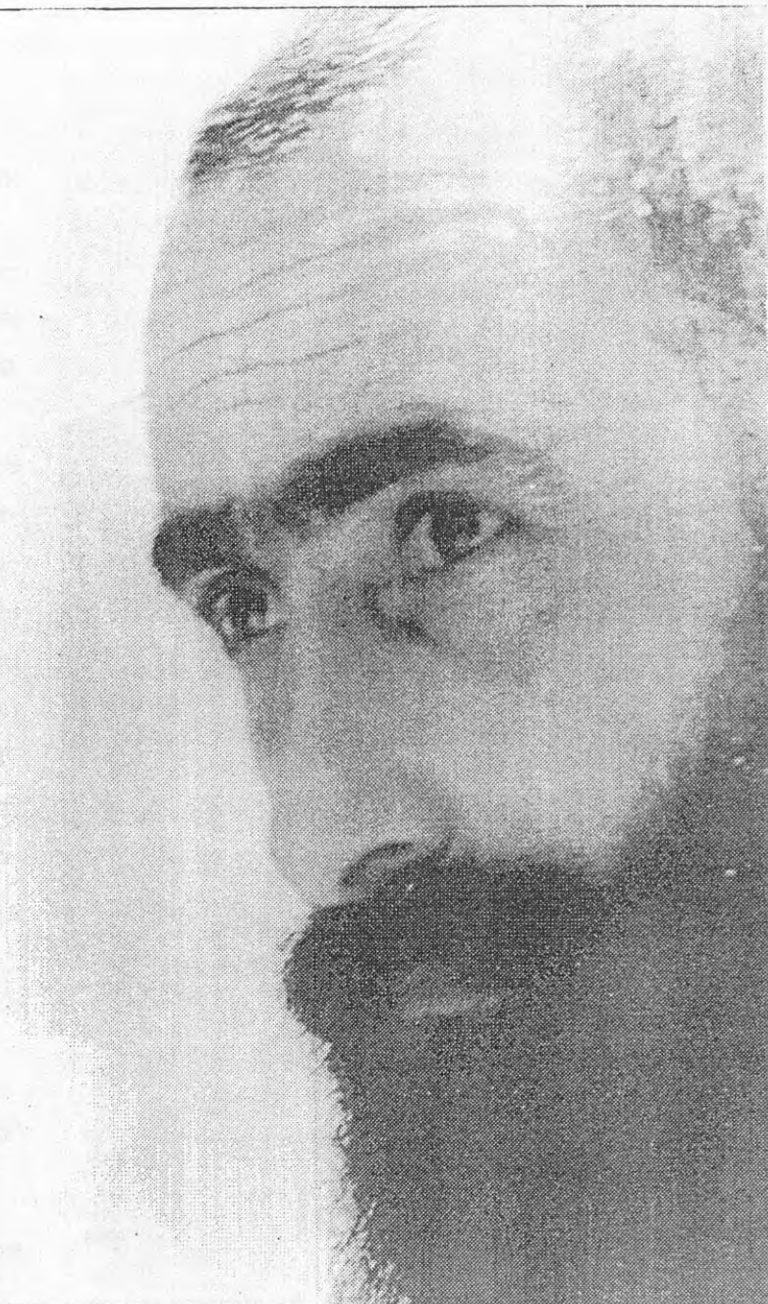
L. - Pienso que sí, tienen una relación a nivel general, pero nada más.

J. - También en la pintura predominan los negros y los colores oscuros, ¿verdad?.

L. - En la serie que traje aquí sí que predominan los fondos negros, pero también me gusta trabajar con mucho color y con cosas de un expresionismo más suelto; trabajo con brochas gordas y con mucho color. No me gusta atar el cuerpo, me gusta liberarme sin prejuicios.

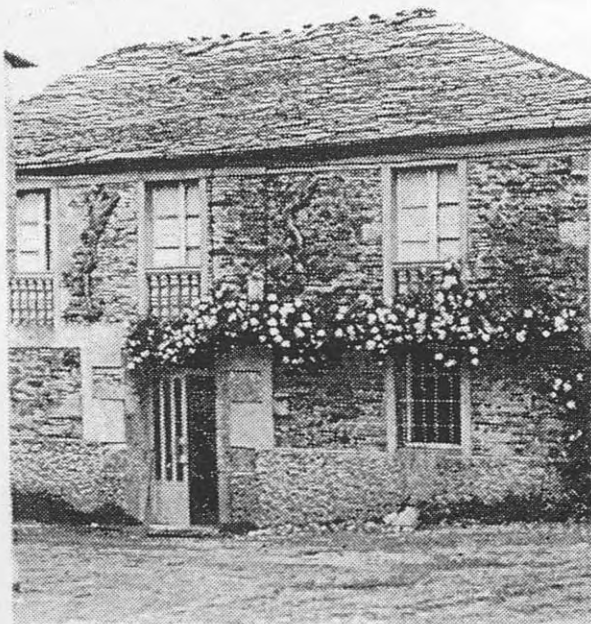
Llegó tu hora amigo mío,
con el hacha al hombro hacia tí iré;
hablando de Placeres. Cuando caiga el último tajo, la tarde
será toda lluvia y silencio, empapado de tu recuerdo, te daré
la espalda, y el hacha colgada de la mano, traerá a mis ojos
tu cuerpo tendido sobre el prado... Llegó mi hora
enemigo mío.

P. Pestana



5. PACO PESTANA.

1. CONTEXT EN QUÈ S'HA DESENVOLUPAT L'ESCULTURA DE PESTANA.



Casa de Peredo (Lugo).

1 - "Supen que o meu mundo non era a rutina. Poñíanseme os pelos de punta cando vía a un home facer unha cousa extraordinaria"

Paco Pestana a SENSE AUTOR. "El nibelungo que no pudo ser torero", DIARIO DE GALICIA, La Coruña. 31 de maig de 1988

2 - Paco Pestana a SENSE AUTOR: "El nibelungo que no pudo ser torero", op. cit.

3 - Paco Pestana a SENSE AUTOR: "El nibelungo que no pudo ser torero", op. cit.

Paco Pestana (Peredo (Lugo), 1949) arribà a l'escultura al voltant de l'any setanta-set, després d'un llarg currículum ple d'experiències humanes que li permeteren recórrer, amb una actitud receptiva i vivencial, part de l'Estat espanyol i d'Europa, adquirint un coneixement profund sobre la personalitat i el comportament humà. Pestana, en la nostra darrera entrevista, ens comentà moltes anècdotes sobre aquest període de la seva vida.

Des de l'experiència com a cambrer fins a la feina en la cooperativa de Meira; des de l'experiència comunal fins al seu aïllament voluntari, etc.
(1)

La literatura era la seva primera opció, que continua practicant des de la perspectiva poètica i fabuladora.

"Eu me levanto todos los días e penso e creo que son escritor"

"(pero) a literatura é moi forte. As verbas xa están difíceis e é difícil atopar as túas, as propias" (2)

Però son dues les raons que impedeixen tenir una dedicació plena respecte a la literatura: el caràcter absolutament absorvent del món literari, hermètic segons el criteri de l'escultor, i la impossibilitat de treballar amb paraules noves, (el llenguatge ja existeix). Haver pres aquesta opció hagués pogut ser abismal.

Pestana "es despertà" a l'escultura -emprant paraules textuais- amb una ambició determinada. Trobar aquell llenguatge nou, personal i universal, que a diferència de la literatura li permetés narrar, fabular, expressar, poetitzar, etc., el seu món íntim. I Pestana està segur d'haver-ho aconseguit:

"Pero eu estou fixo de que as miñas esculturas son as primeiras que nadie fixo nada igual nunca" (3)

Potser, la primera de les exposicions de Pestana, quan ja havia assumit que es dedicaria a l'escultura, la realitzà en una de les fonts públiques de Lugo. Les exposicions a l'aire lliure -davant el Palau Arquebisbal o de

les muralles- es repetiren, donada la preferència pels espais oberts, lluny de el "raquitismo de galerías e galeristas".

El context en què s'ha desenvolupat la seva escultura té com a referència principal l'actitud eclèctica dels anys vuitanta, de naturalesa expressiva. Però la dedicació de Pestana no té en compte aquest referent extern.

En línies generals, respon a les característiques enunciades per Castro respecte dels escultors dels anys vuitanta, a Galícia, característiques que defineixen "l'Atlantisme". És a dir: el primitivisme; l'expressionisme; l'actitud romàntica que tendeix a exposar i a narrar situacions i vivències personals; la revitalització panteista de la naturalesa; l'actitud nostàlgica (saudade) de la terra; el recurs d'una imaginació exuberant, terrible o literària; la postura individualista; el culte a les matèries tradicionals, la tosquedat, etc. De fet, sembla que Castro descriu, a grans trets, el món de l'escultura de Pestana amb totes aquestes característiques. De totes formes, per convicció o per la seva actitud individualista, l'escultor afirma que: "O Atlantismo é inventado".

Realment Pestana fuig de la preocupació encaselladora i còmoda de la crítica, de qualsevol apel·lació a les tendències; ell afirma:

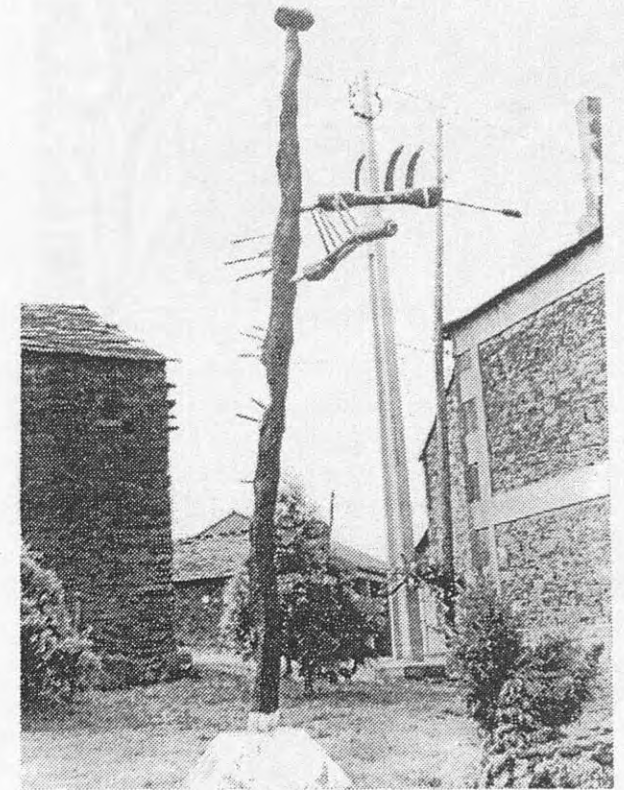
"Eu non sei de modas, eu xógome todo, pero o fago solo"
(4)

Aquesta conducta individualista, per una altra part, generalitzada als altres escultors, junt amb el desig permanent de generar un llenguatge personal, obliga, a Pestana, a desenvolupar el seu treball lentament i aïlladament, avocat al primitivisme. (5)

També cal destacar l'origen rural i el seu arrelament a la terra, a l'aldea en què va néixer. Peredo, està situat en l'interior de la província de Lugo, rodejat de boscos i prats amb els quals l'escultor ha alimentat la seva capacitat fabuladora, i d'els quals s'ha proveït de primera matèria, és a dir, la fusta, o millor dit d'arbres. Pestana ho sintetitza molt bé:

"... as miñas raíces son do mundo rural, e iso nótase na miña obra. Antes que calquera cousa, eu son un home de aldea"
(6)

Escultura situada a Peredo.



4 - Paco Pestana a SENSE AUTOR: "El nibelungo que no pudo ser torero", op. cit.

5 - "Al contrario de lo que sucede en la pintura, más tendente a un fenómeno de contagio internacional, la escultura gallega de estos últimos años sigue afirmándose dentro de un carácter autóctono. Sobre ella pesa una larga tradición desarrollada en Galicia en dos momentos de esplendor, el medievo y el barroco. Buena parte de la producción actual bebe casi directamente de estas fuentes: es el retomar la materia prima, madera o piedra, disfrazada de color o a veces con una apariencia de desgaste provocado conscientemente. En definitiva, la intención de evocar el pasado o de rendirle homenaje en la escultura actual. Paco Pestana (Peredo 1949) se ocupa de la materia de forma bien diferente puesto que en ese echar mano de lo tradicional va mucho más allá en el tiempo. Nos remite a una cultura prehistórica en la que la madera desborda expresividad por sí sola..."

NIEVES, Juan de: "Mucho más allá del tiempo", EL CORREO GALLEGO, Santiago de Compostela (La Coruña), 13 d'abril de 1988

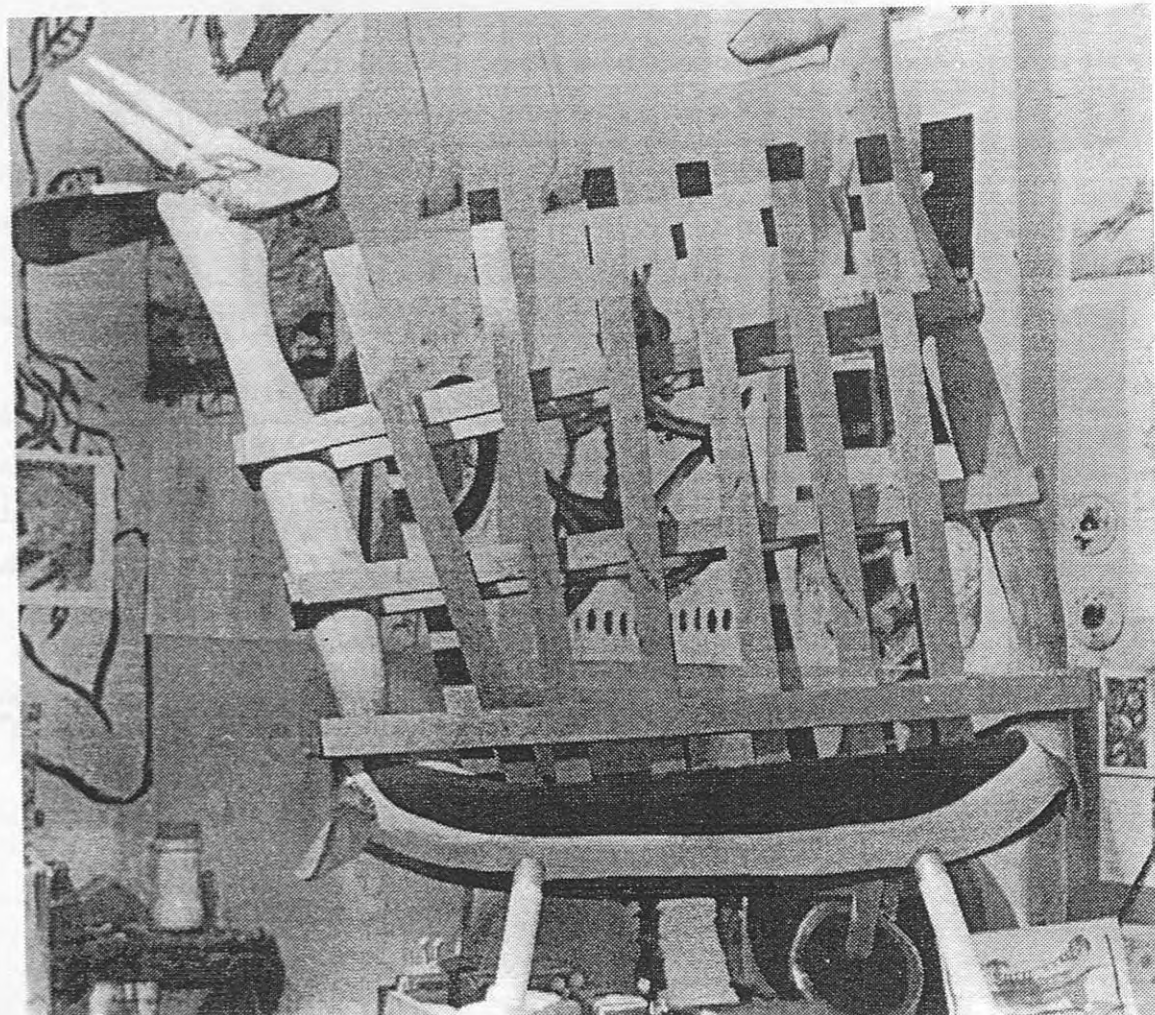
6 - Paco Pestana a SENSE AUTOR: " El nibelungo que no pudo ser torero", op. cit

Aquest és un dels aspectes més conscients en Pestana a l'hora d'explicar la pròpia escultura dins el context general de Galícia.

Les dues cultures (gallegues), la del mar i la de la terra, estan molt ben diferenciades per les variants fonètiques en el llenguatge, per les expressions i la conducta cultural, per l'entorn geogràfic, etc. Són dos medis diferenciats dels quals Pestana diu:

"O que hai é xente de terra adentro e xente da costa"
(7)

L'obra de Pestana respira intensament la cultura de tradició popular, si és que d'algú se'l pot considerar deutor. Així, en determinats moments, mostra l'habilitat i la consciència del saber fer, mentre que en d'altres valora la tosquedat ingènua de la improvisació, imprescindible a l'hora de donar resposta a les múltiples problemàtiques d'un entorn rural. Pestana viu aquests dos mons: el de l'artesà que acumula experiència i el del nen que construeix amb els jocs. Tots dos són fonts, la síntesi de la seva evolució.



2. EVOLUCIÓ DE L'ESCULTURA DE PACO PESTANA.

Si alguna cosa identifica l'escultura de Paco Pestana, a part de la manera de fer, és la utilització exclusiva de la fusta, a la qual incorpora, en determinats moments, d'altres materials: peces de llautó, ferro, cordills, imageria, claus, objectes d'ús quotidià, etc. Però sempre ho fa com un fet puntual i complementari.

Pestana ha mostrat una evolució molt concreta en la manera d'emprar l'arbre. En els seus primers treballs hi havia una referència constant al sentit cilíndric del tronc i a la seva verticalitat, interrompuda amb modulacions al·ternes. El procés immediat consistí en incorporar l'estructura ramificada de l'arbre, assumint-la des d'una perspectiva constructiva.

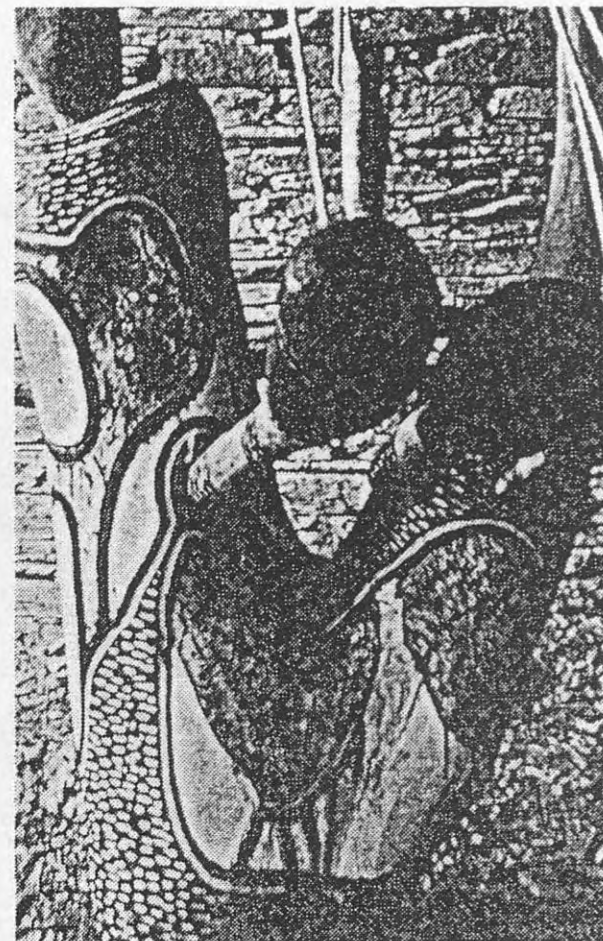
La potència estructural del tronc és el valor subjacent i això el portà a la utilització del volum massiu dels grans troncs de castanyer que obté amb relativa facilitat, en el seu entorn originari.

L'alternança entre la construcció i la substracció, entre la verticalitat i l'horizontalitat, entre el que és formal i estructural, dugué Pestana, en una darrera etapa, a l'utilització dels aspectes fonamentalment constructius, en els quals deixà de banda la potència natural del tronc. El valorà més la funció lúdica i fomentà, per tant, l'ús de l'anècdota.

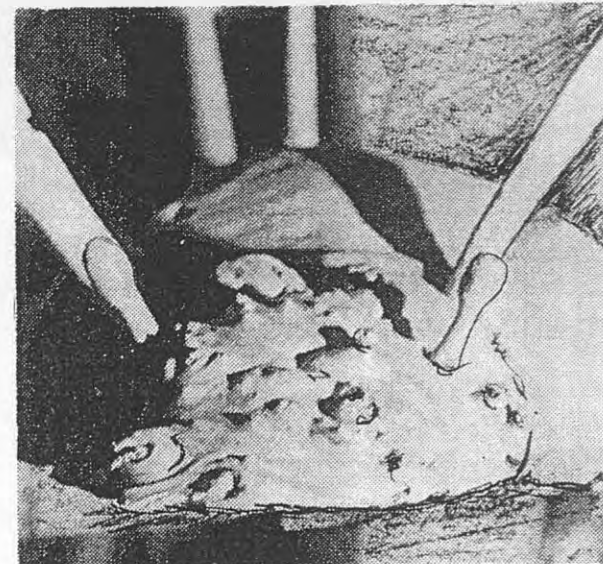
"Pestana trabaja ahora con un sinnúmero de piezas pequeñas, de orfebre, hecho que desmitifica un poco su papel de tallador devastador de materia bruta (...) es el componente anecdótico de las diferentes composiciones el que confiere a las esculturas una mayor peligrosidad. Son esos objetos cortantes, duros, los que más nos inquietan a pesar de estar en manos de seres indefensos". (8)

L'aspecte teatral, inherent a la personalitat de Pestana, és manifesta en tota aquesta darrera etapa:

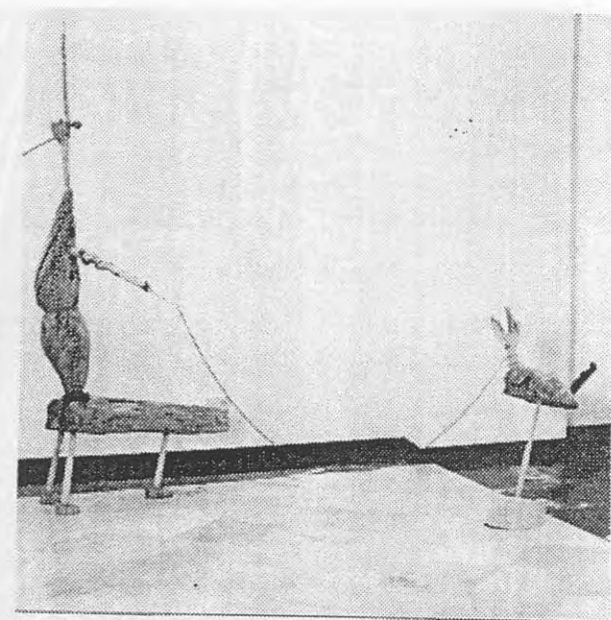
"Una última nota, seguramente la más evidente cuando se contemplan las obras, caracteriza la producción reciente del artista y es un afán de teatralidad general. Una puesta en escena casi barroca llena de seres que se comunican,



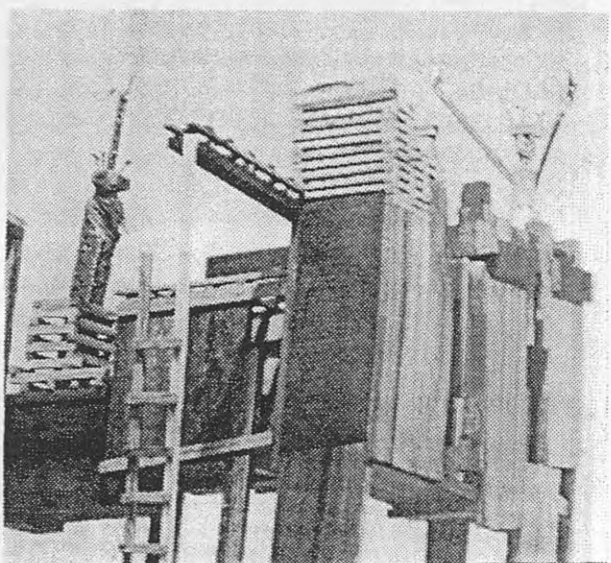
"S.T.", 1983.



8 - NIEVES, Juan de: "Mucho más allá del tiempo", op. cit.



Exposició "Sala de la Parra", 1986.
Santiago de Compostela.



"Castillo", 1986.

9 - NIEVES, Juan de: "Mucho más allá del tiempo", op. cit.

10 - "En una escultura distinguimos el contenido representacional más o menos explícito que manifiesta los mundos, ideas, preocupaciones, historias que el artista lleva dentro y quiere plasmar, el significado psicológico profundo, emocional de esa representación, y la forma como están plasmados esos contenidos conceptuales y emocionales."

PRADO DE DIEZ, David: "La escultura mágica de Paco Pestana", EL CORREO GALLEGO, Santiago de Compostela (La Coruña) 18 d'octubre de 1987

11 - PRADO DE DIEZ, David: "La escultura mágica de Paco Pestana", op. cit.

aunque calladamente. Comunicación que aparece materializada en casi todas las piezas a través de un diálogo congelado en el aire. Y son precisamente estos elementos de conexión los que contribuyen en gran medida a crear espacios escenográficos pues se sitúan como ejes divisorios en composiciones que se acercan casi a la simetría". (9)

Aquesta tendència es constata en l'exposició realitzada a la Casa de la Parra, a Santiago de Compostela el 1987.

Prado Díez en l'article "La escultura mágica de Paco Pestana" parteix dels diferents components de l'escultura: "forma, significado y contenido" (10), diferencia en l'evolució de l'obra de Pestana, les següents etapes:

"a) La estelización de troncos alargados con juegos de incisiones y pintura negra que recuerda formas africanas, usualmente carentes de una representación concreta.

b) La reelaboración de raíces troncos con los que mediante uno o más elementos representacionales como ojos, etc. convierte a los troncos en monstruos mágicos y convulsos.

c) La conjunción de elementos claramente representacionales, incluso narrativos a veces que se integran a las utilizaciones arboladas formando una nueva composición contextual o que se junta por cuerdas o cadenas formando un conjunto escultórico.

d) La construcción de formas casi arquitectónicas en las que muñecos humanoides de troncos de madera y latón de dimensión reducida, a escala, se sitúan en variadas posturas y lugares". (11)

A causa del plantejament de Pestana, respecte a l'escultura, en ell influeixen notablement el lloc on es realitza el treball i les circumstàncies viscudes per l'artista. El canvi de taller, per exemple, és una de les causes. Pestana, en la nostra entrevista, ens explica la diferència que hi ha entre el treball realitzat en el taller de Lugo i el realitzat a l'aire lliure, en els prats de Peredo. Nosaltres ho hem pogut constatar: el primer treball es desenvolupa en un àmbit mental, hermètic, limitat per les possibilitats d'espai físic, de la llum, de les dimensions de la matèria, i per tant, els resultats són fonamentalment constructius; en el segon treball, l'espai obert, el canvi de dimensions, la llum, la possibilitat d'obtenir troncs de dimensions considerables, avoquen l'escultor a un desenvolupament físic i mental, en què continuen existint els aspectes compositius inherents a l'obra de Pestana, però en els quals l'esforç físic és present d'una manera sana i saludable.

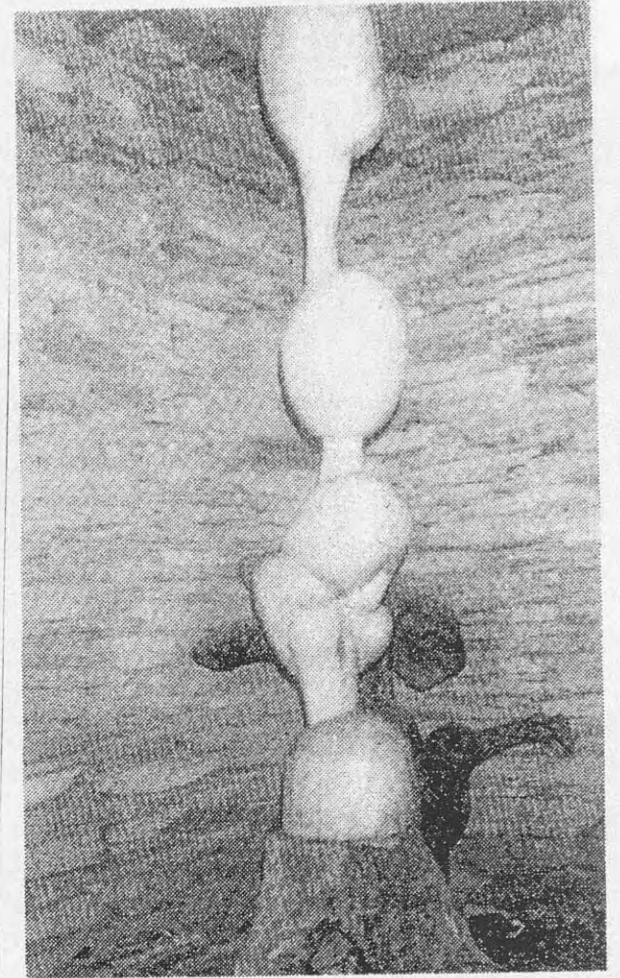
3. L'ESCUPTURA REALITZADA A PARTIR DEL TRONC.

Com hem comentat, l'evolució de Pestana, ha conduït l'inicial dedicació al treball del tronc a la fragmentació d'aquest per a la posterior construcció. No obstant això, Pestana no ha deixat de banda el tronc, ni l'arbre, i per una raó fonamental: el medi en què es desenvolupa la feina li ofereix aquest material, i aquest món. L'arbre, i en conseqüència el tronc, apareixen constantment, des d'un principi, al llarg de la seva dedicació escultòrica.

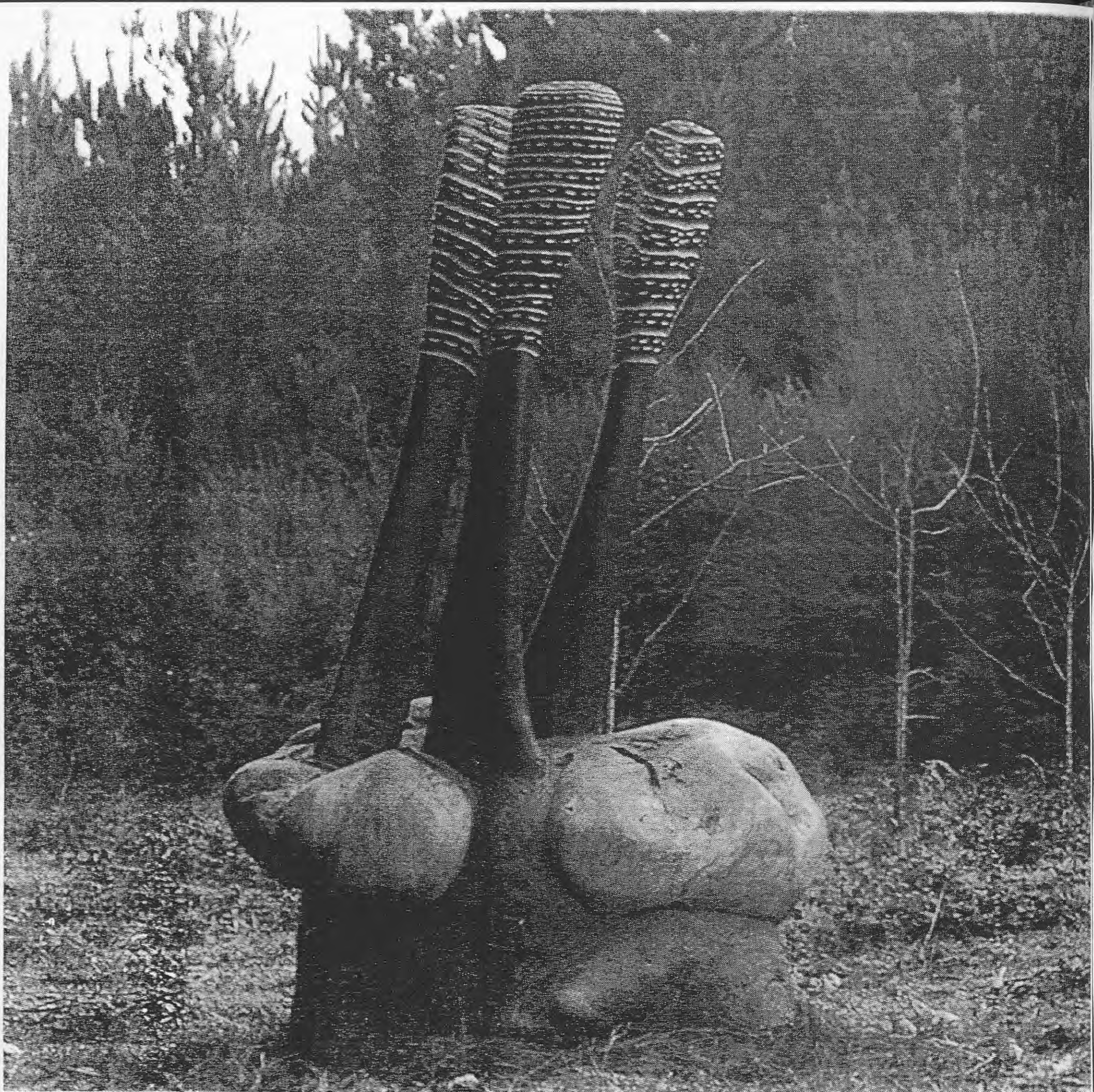
Pestana ens ha ensenyat, en la seva casa, les primeres escultures realitzades en fusta, escultures que respiren un aire organicista, pròxim als treballs dels precursors en les primeres avantguardes, on el poliment, i per tant, els valors tàctils, tenen un protagonisme excepcional. La incorporació del color encara no havia fet acte de presència, el pigment negre l'integrà més tard, quan ja havia experimentat amb les possibilitats estructurals del tronc, on la forma s'adapta a la línia ascendent i la fragmenta seqüenciant el seu recorregut. En l'època d'escultures com "Sarna com samba no pica" o "Confidencias o meu complice", el pigment negre arribà a cobrir tota la superfície del tronc o sols algunes parts per destacar-ne d'altres. El color blanc també aparegué en algú moment, però de manera esporàdica.

En 1982 realitzà una de les escultures més afortunades, d'entre les que nosaltres coneixem, va ser adquirida per la Xunta de Galícia posteriorment, "Relicario de amor e outros desazos", està feta a partir d'un tronc de castanyer - li havien sortit, al llarg de la seva vida, tres "berrugas": Pestana destaca aquestes tres protuberàncies, pigmentant amb el color negre els seus contorns, de manera que la fusta sols es manifesta en la part inferior, en aquests volums arrodonits. Aquesta escultura enlaira tres ramificacions excavades en el mateix tronc, presenten en l'extrem superior un eixamplament arrodonit decorat amb incisions del color de la fusta, que destaca sobre el fons negre.

En "Relicario de amor e outros desazos" contrasta la potència continguda de la part inferior amb l'estructura ramificada superior, en conjunt



"Sarna com samba no pica".



hi ha una assumpció de la proporció oferida per l'arbre mateix. La fusta queda encotillada pel propi pigment negre.

En 1983, realitzà un altra escultura que identifica Pestana amb la tendència totèmica: "Clessidra de outono e outras triqueñuelas". L'alçada de set metres i vint centímetres i l'estructura de màstil, la diferència notablement de les altres escultures realitzades en la mateixa època, en què s'incorporava constantment ramificacions multidireccionals. El color blanc i negre delimiten les superfícies del tronc, perfectament fixades. En el cas de l'escultura-màstil esmentada, el color té la mateixa funció que el volum modulad de les primeres escultures; és a dir, interrompre i crear un ritme dins el recorregut lineal del tronc.

En aquests anys, ja es veia la tendència al treball compositiu, a la construcció, a l'ús de branques, formes arrodonides i trossos de fusta que s'articulen en un procés de creixement ascendent, que molt bé podria ser el d'un arbre o el de qualsevol vegetal motivat per la llum en desplaçar-se (vegeu il·lustracions).

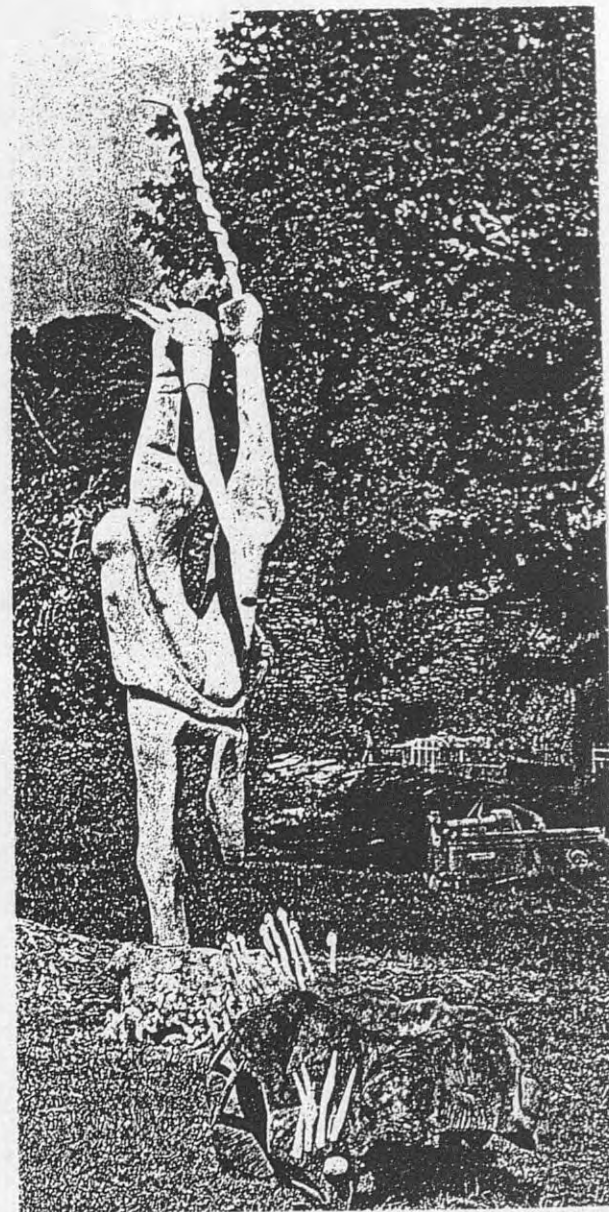
En 1985, va fer, amb diferents fustes, "Rey ensimismado en la soledad". El tronc central, al voltant del qual s'articulen les altres branques, és roüre; la forma fàlica s'interromp rítmicament, fins a quedar encimbellada per un estretament de forma esfèrica. Quatre branques es claven seguint una inclinació diagonal, en la base del tronc central, i unes altres tres transversalment en la part mitjana d'aquest.

El color negre cobreix gran part de la superfície del conjunt en el troç inferior. Les incisions decoren amb profusió les parts cobertes pel color.

Un altra de les escultures en què desenvolupà la possibilitat constructiva i sobretot la capacitat narrativa és "Contemplando as sobras do festin". En aquestes taules de fusta i troncs hi conviuen en composició.

En 1986 Pestana realitzà una escultura representativa de les que Prado Díez classifica en el apartat (b). És a dir, les que "convierte los troncos en monstruos mágicos y convulsos". "O Xostreador de labancos" ens mostra un personatge, un monstre ferit per una infinitat de dards. La peça va ser feta a partir d'un sol tronc recargolat,

Aquestes grans escultures dels darrers anys han tingut com a motivació inicial, l'encàrrec realitzat pels organitzadors de les Bienals; de Ponte-



"O xostreador de labancos",
1986, castanyer, 500 cm. H.



"Rey ensimismado en la soledad", 1985, roure, perera i bedoll, policromat, 190x160x160 cm.

vedra en aquest darrer cas.

Però generalment, les dimensions es redueixen i s'adapten a les possibilitats espacials del taller. Fins i tot ha arribat, en algú moment, a desenvolupar veritables miniatures, dintre l'aspecte general o compositiu d'una obra.

Encara que Pestana ha afirmat "Realizo pocas obras de pequeño tamaño", En general, podem dir que la utilització del tronc ve donada per la necessitat material, i per tant, no es un condicionant inexcusable. No obstant això, no dubta en fer-lo servir a partir de les pròpies possibilitats formals, a partir de la suggestió que aquesta genera en l'espectador o en l'escultor.

David de Prado, a partir de l'exposició realitzada en la "Casa de la Parra" en Santiago, el 1987, diu:

"La muestra... denota... una gran ductilidad plástica para traducir su desbordante creatividad en gráciles y llamativas esculturas o para sacar de cada tronco de árbol los elementos más significativos estructural y semánticamente hasta configurar un nuevo objeto sorprendente o hasta sugerir mundos imaginarios o historias premonitorias" (12)

Les possibilitats compositives absorveixen tant la possibilitat constructiva com la substractiva del tronc i de la fusta:

"He realizado (diu Pestana) unas doscientas trece esculturas de las que escasamente un tercio se ha ejecutado sobre tronco como principal soporte, donde nunca el tronco, propiamente dicho, fué únicamente la escultura, siempre a modo de "collage" se añadían elementos que distorsionaban o producían efectos ambiguos en la pieza" (13)

La distorsió del tronc té una funció concreta, en fomentar els aspectes suggestius o teatrals d'aquest i en procurar una concreció de la imatge insinuada.



"Contemplando as sobras do festín", 1985, perera i castanyer, policromat, 200x160x80 cm.

12 - PRADO DE DIEZ, David: "La escultura mágica de Paco Pestana", op. cit.

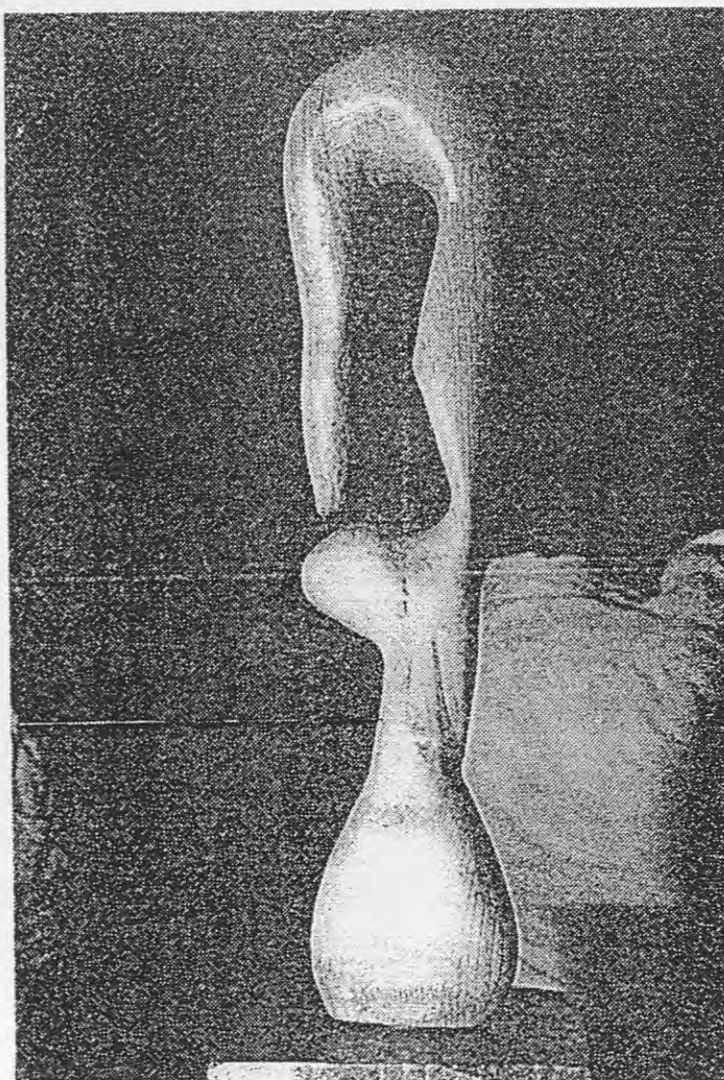
13 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", inclós en aquest treball

"Clepsidra de otoño e outras triquiñuelas", 1983,
castanyer i roure, policromat, 720 cm. H.

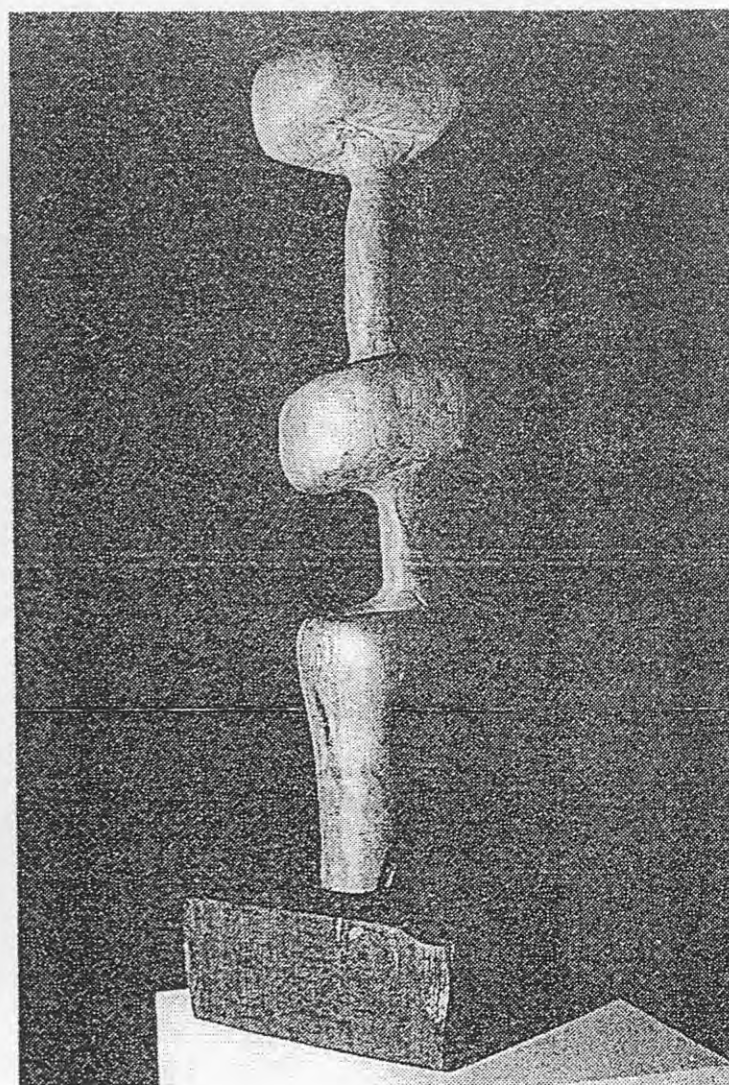


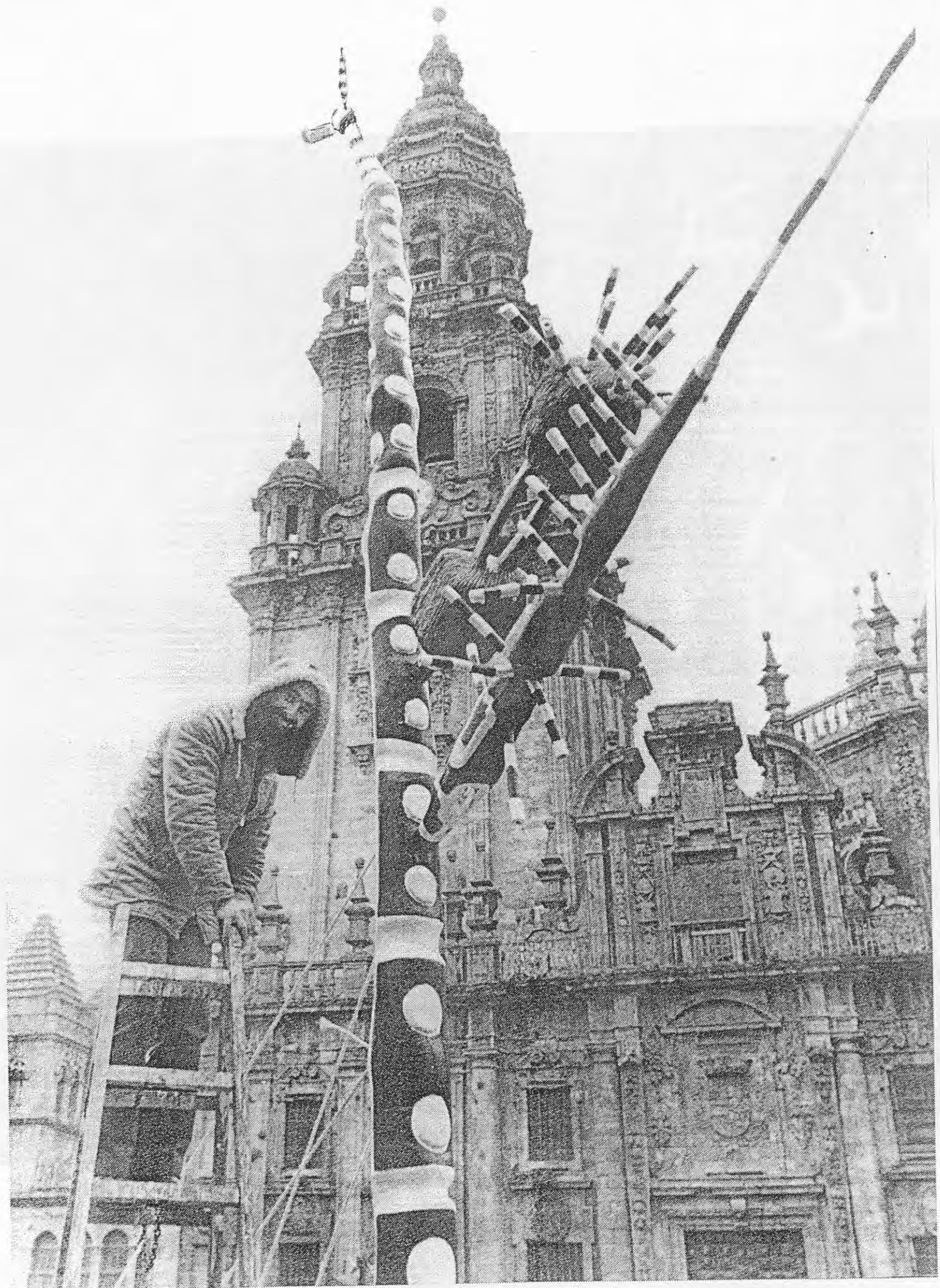
Primeres escultures. 1977.

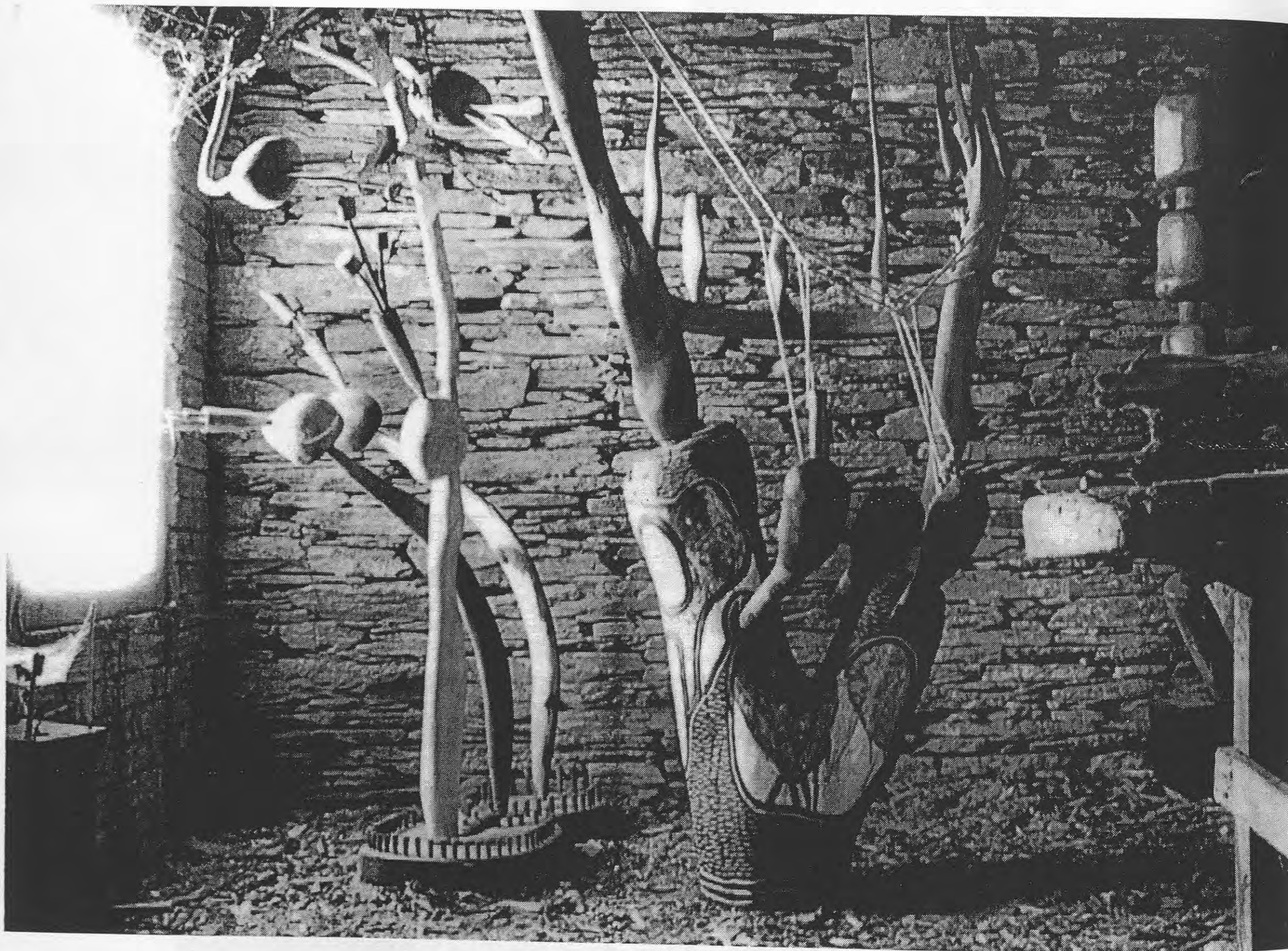
"S.T.", castanyer, 60 cm.

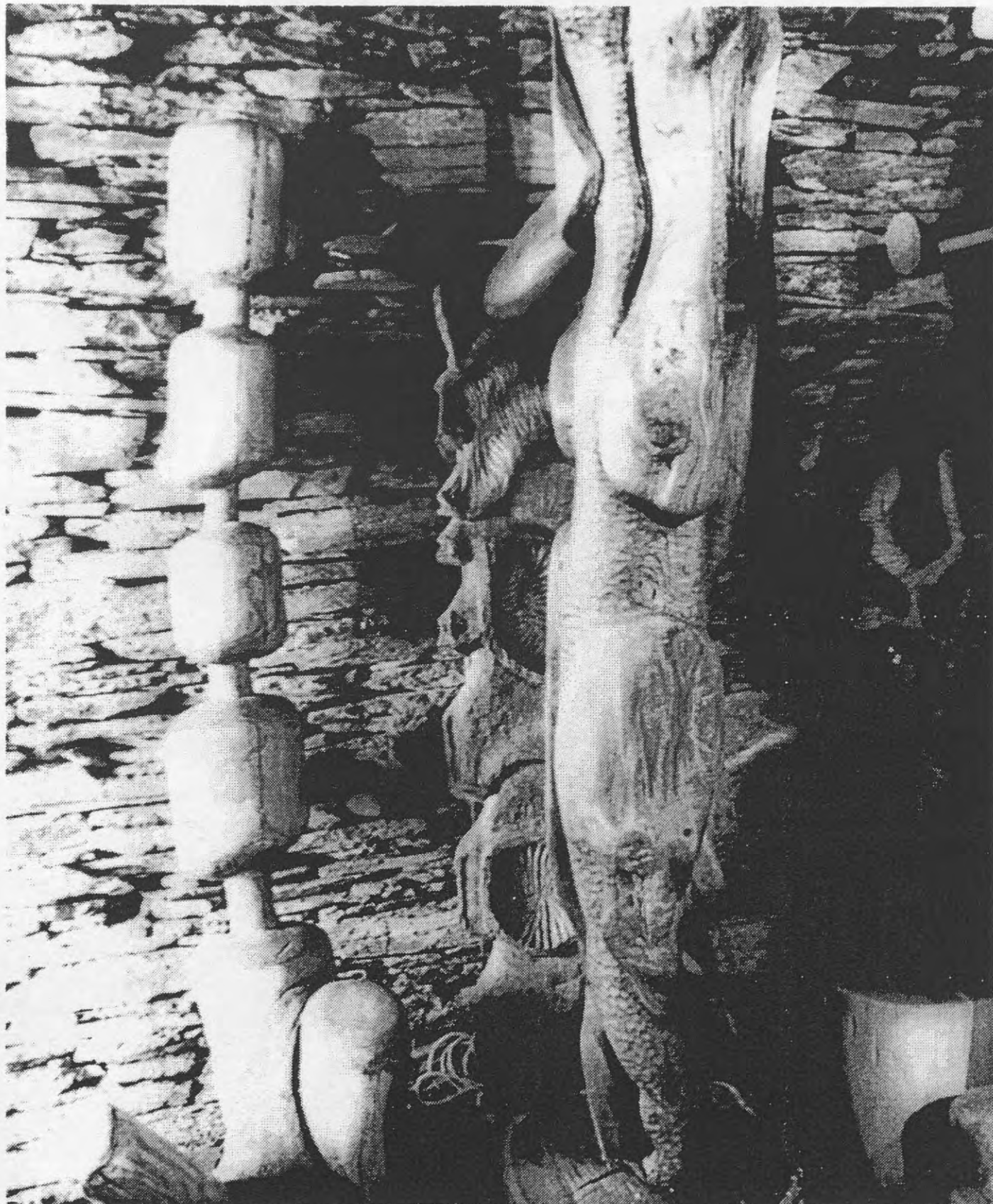


"S.T.", castanyer, 60 cm.



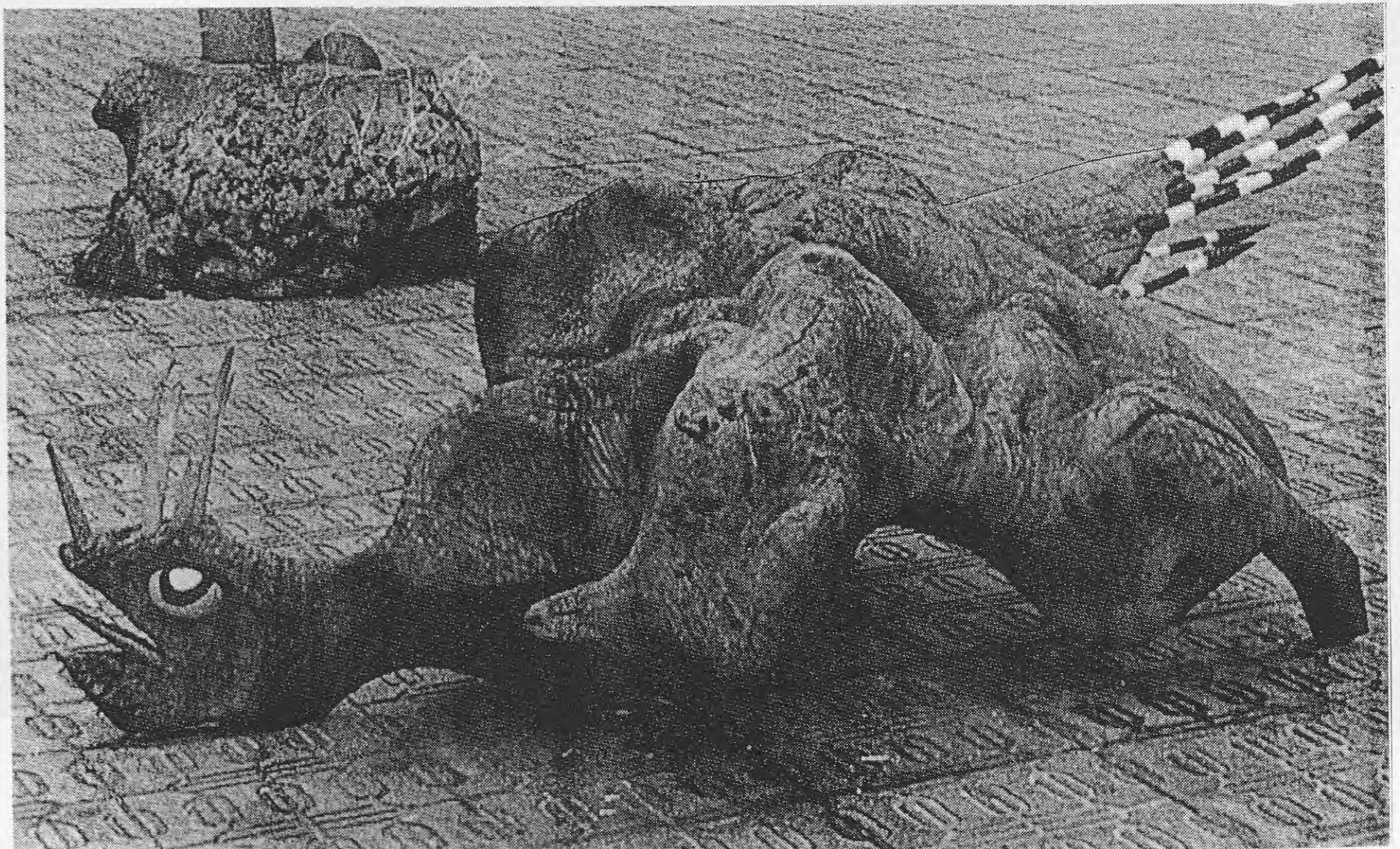






Escultures, taller pròxim al riu Neira,
Lugo, entre el 1980 i el 1985.

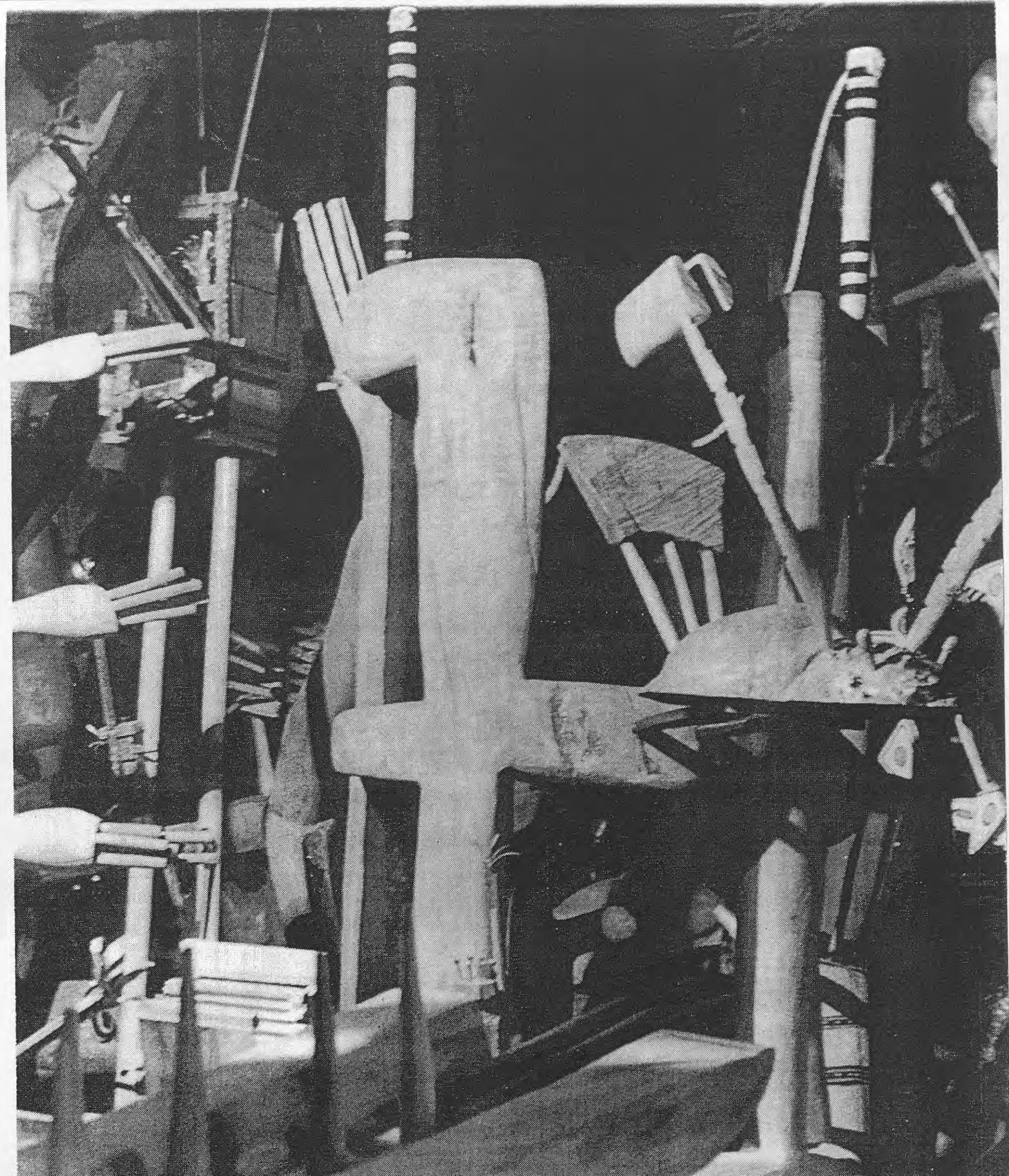
"O xostreador de labancos", 1985, castanyer, roure, "salgueiro" i "cadeira", policromat, 500 cm. H.

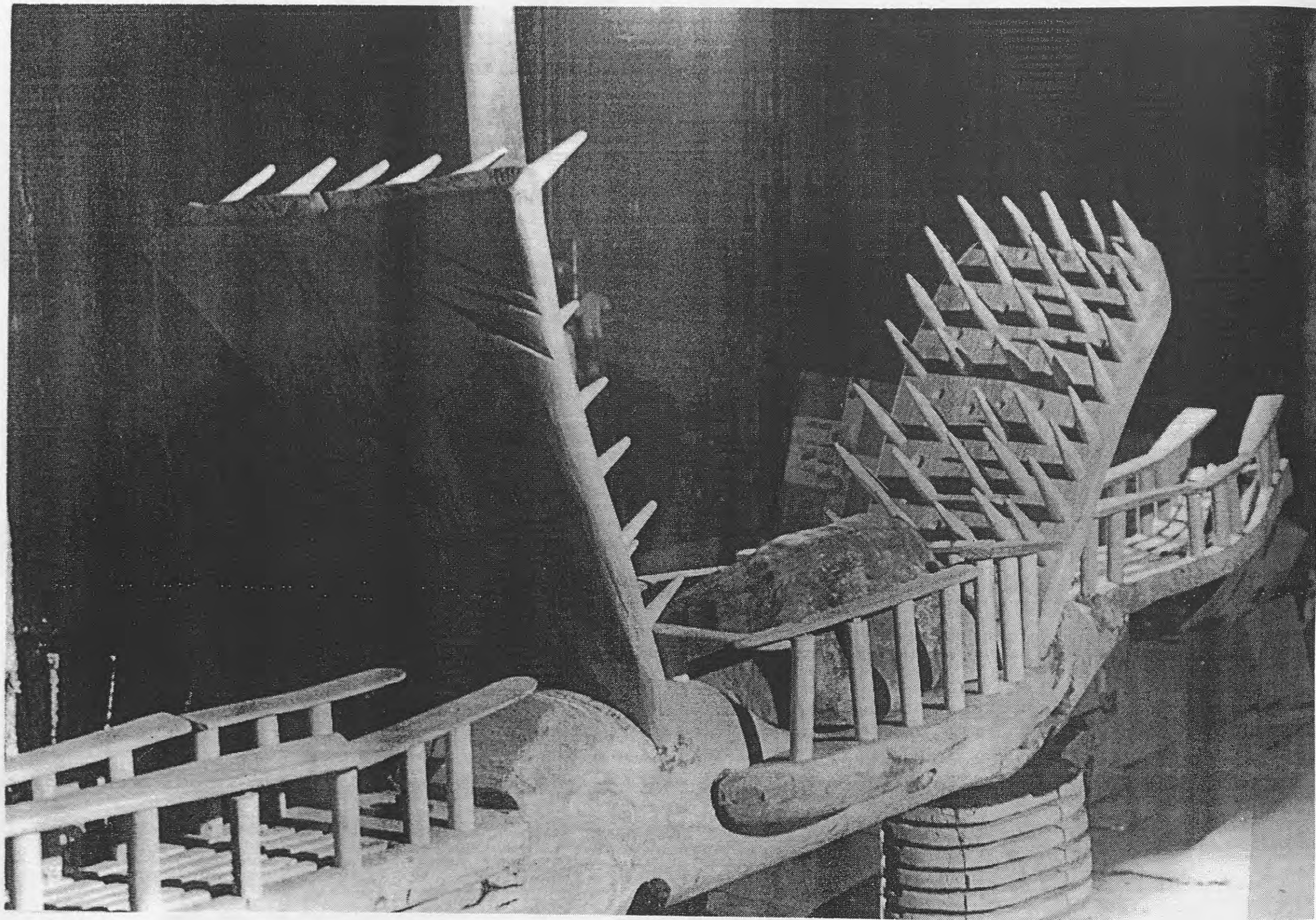




Escultures del taller de Lugo, un clar reflex del context de "trastienda" (rebotiga), utilitzat per l'escultor en un sentit metafòric.

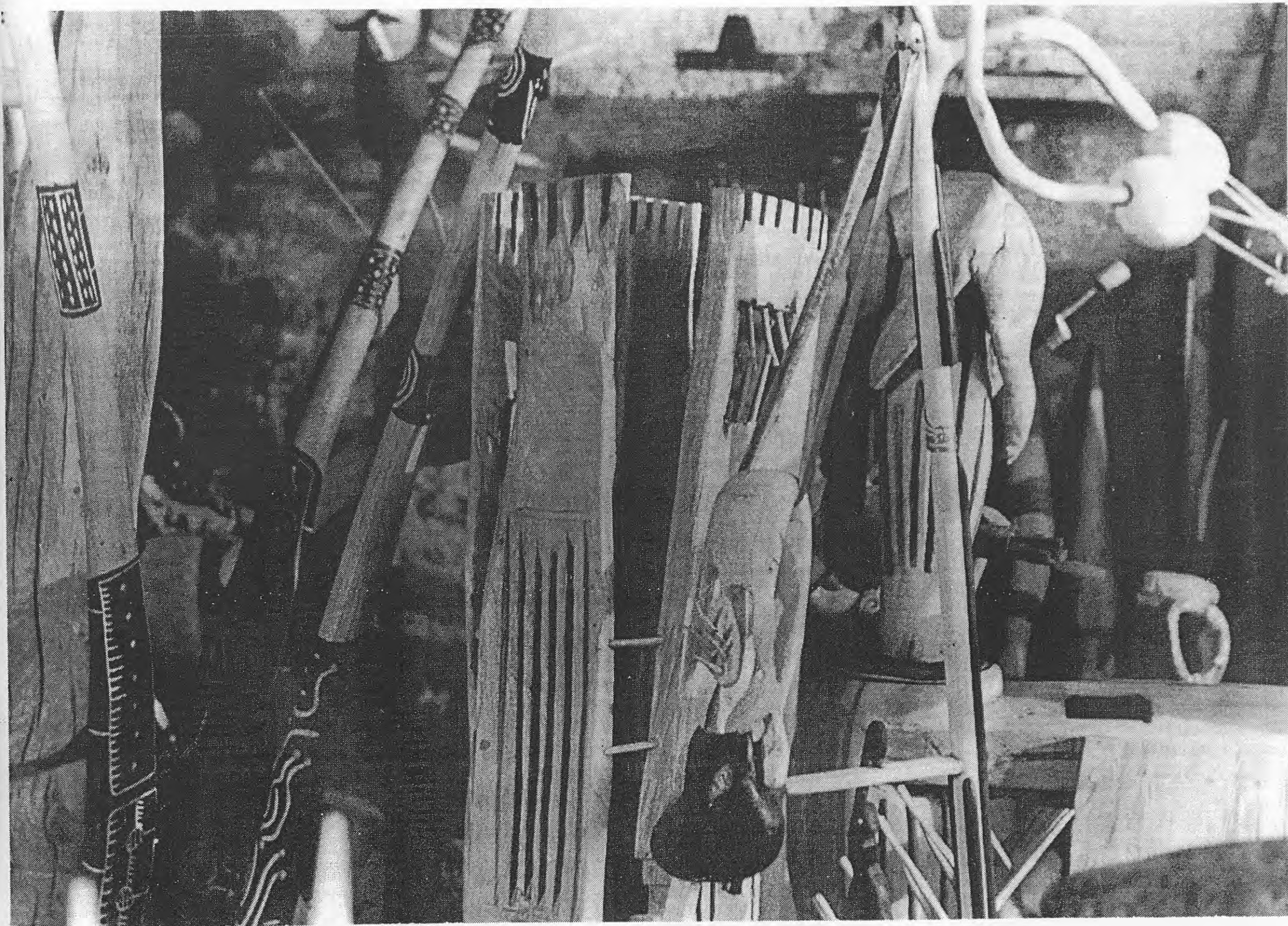






1988

834



Esculturas del taller de Lugo, 1985/88.

4. ELS TEMES EN L'ESCULTURA FETA AMB TRONCS.

El món referencial de l'escultura de Pestana el trobem en el propi camí d'indagació lúdica i d'expressió lliure del món interior, apassionant, sovint màgic i subrealista per no dir allucinant.

Miguel Logroño, diu que el nucli de l'escultura de Pestana es troba en aquest univers poderós, polivalent o mutable:

"Lo germinal, plano de confluencia de clamorosos factores -sueños, imaginación, sucesivos pasos hacia territorios como surreales, pero realidad plena, pensamiento inmediato, como panteista, de un entorno que és la escultura máxima: el clamor de un paisaje y su existencia- es el valor dinámico, lo nuclear de este universo poderoso, de múltiple y rítmica voz cambiante. El núcleo de la escultura, y en él su músculo y su poética" (14)

Però Pestana puntualitza :

"La naturaleza en su gran acepción humana, vegetal o animal es el baluarte de creación en mi obra, donde la mezcla de reflexión e instinto producen obras en las que yo soy el primer sorprendido" (15)

És evident que el món interior de Pestana s'ha forjat de totes aquestes partícules de l'univers de la naturalesa, en la seva accepció més àmplia. (16). Pestana des de la infància ha viscut aquell món tan suggerent que envolta la seva aldea, el món del bosc. En el nostre recorregut, acompanyats de l'escultor, que ens orientava a partir de la pròpia vivència, enteníem la capacitat de generar faules: històries reals, però, al mateix temps, oníriques. Per un altra banda, la curiositat de Pestana el porta a viatjar i conèixer, a profunditzar en la realitat interior de l'animal humà:

"Le atrae el hombre, la bestia, la observación humana, el hurgar en la miseria íntima y subterránea con humor, sarcasmo y piedad" (17)

Els animals són un altra de les referències que apareixen en l'obra de Pestana: animals metamorfosats, mitificats, de vegades monstruosos,

14 - LOGROÑO, Miguel: "Paco Pestana: Músculo y poética". CATÁLEG VII BIENAL DE ARTE. Ed.: Excelentísima Diputación de Pontevedra, agost de 1986, pàg. 170

15 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.

16 - "... que alaba sus viajes, sus oficios, sus indecisiones, situa la esencia de su obra en su propia biografía: 'A miña diferencia estriba en que eu son un home personal e teño unha biografía personal. Nacín en Lugo pero andaba de 'beat-nick' vendendo cosméticos mentras aquí o país estaba asfisiado. Pero as miñas raíces son do mundo rural, e iso notase na miña obra."

Paco Pestana a SENSE AUTOR: "El ribelungo que no pudo ser torero", op. cit.

17 - GÓMEZ DE SANZ, M.R.: "Paco Pestana, a machetazo limpio", LA VOZ DE GALICIA, La Coruña, 14 d'abril de 1988

de vegades pròxims i afectuosos.

Si preguntem a Pestana per l'origen del tema, ell respon:

"Apelo a los instintos que me engañan, lo resultante: temática será" (18)

18 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.

El que motiva Pestana té un qualificatiu: extraordinari.

"Admiro los perros, los "rapaces", detalles fugaces de la vida, cosas que se alcanzan a nivel cotidiano. Valoro las cosas bellas por su sentido extraordinario" (19)

19 - Paco Pestana: Extracte del vídeo realitzat per la T.V. Gallega, Fira de Tàrrega, juliol de 1986, inclòs en aquest treball

Una manera d'abordar el referent temàtic, en l'escultura de Pestana, la tenim a través dels títols, encara que ell considera que el fet de "Bautizar a lo creado" és "un acto inútil pero divertido".

Pestana se situa davant de l'escultura finalitzada i decideix quina és la designació més adequada:

"Ante la obra vista, observa... y es como aquel que dice: ya que estás vivo y tienes este oficio, voy a llamarte con un nombre que me diga algo de tí, pero también que explique algo de mí" (20)

20 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Entrevista a Paco Pestana", inclusa en aquest treball. (Segona entrevista)

David Prado expressa el convenciment respecte a la transparència dels títols en relació al contingut:

"De estos títulos podemos relatar algunas ideas arquetípicas recurrentes en Paco Pestana:

- La preocupación surrealista por la locura, el desquiciamiento como forma de acción creativa en los sueños libran el inconveniente que generan monstruos, en las edificaciones absurdas, en los cuerpos partidos, en los ojos/peonza, etc.
- La soledad del oprimido o del aventurero, del rey, del poderoso/encumbrado, encadenado.
- El amor referencial y preocupación ecológica por la vida vegetalanimalizada que sufre, el perro románico encaramado, el ternero que berra/protesta, el toro/monstruo enraizado que es lanceado en la plaza del prado, etc.
- La preocupación social difusa o explícita: el poder que no ve ni escucha, la opresión sobre los demás, violentando la naturaleza, suprimiendo la libertad.
- Y por encima y debajo de todo, el yo de artista con su visión/expresión personalísima que busca, en, la escultura/Poe

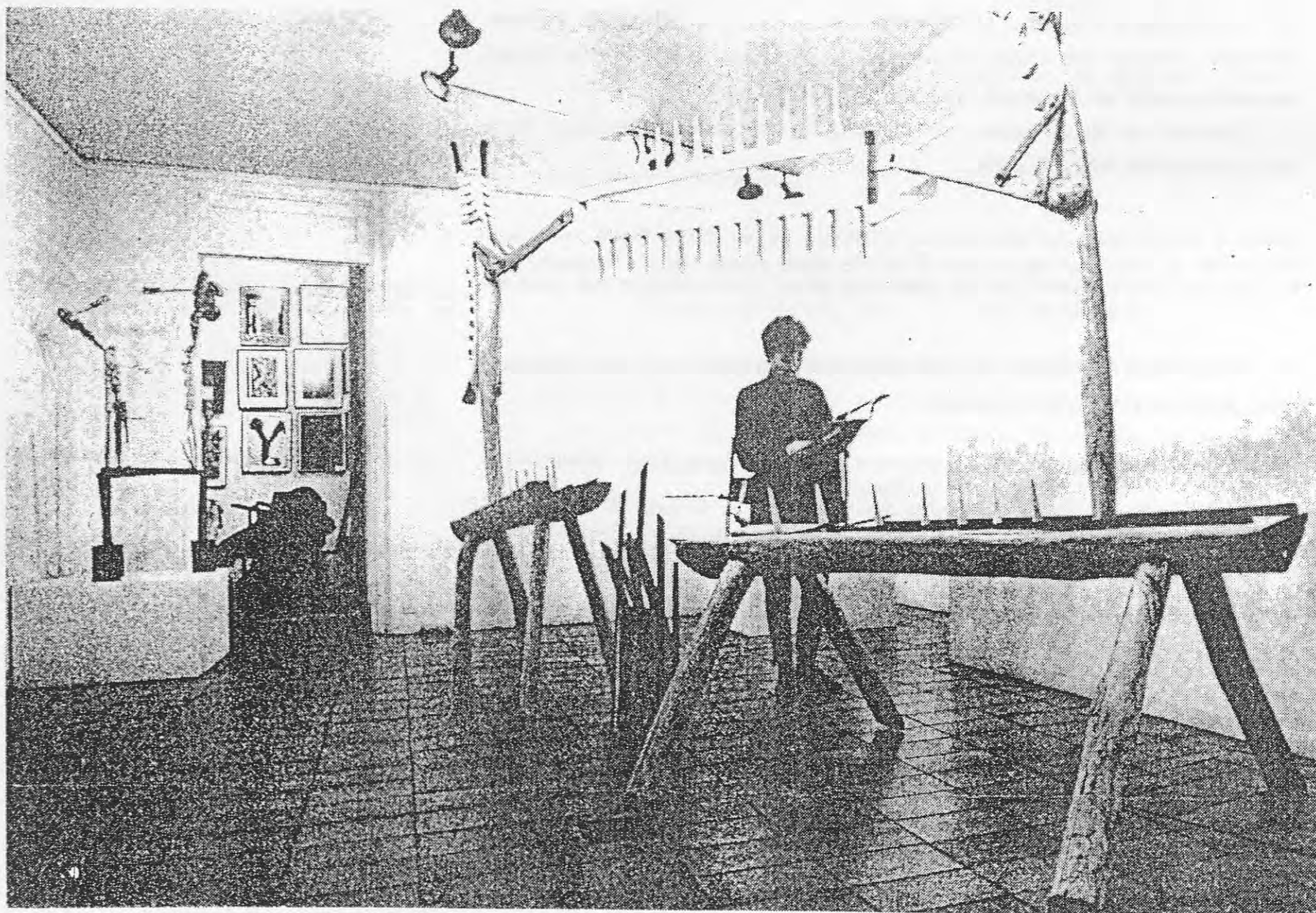
21 - PRADO DE DIEZ, David: "La escultura mágica de Paco Pestana", op. cit.

sía/narrativa, la liberación de sus fantasmas, descendiendo a las capas oscuras/caóticas/pulsionales/institivas del inconsciente, mediante la libre asociación/collage en el proceso" (21)

De fet, cada escultura de Pestana és el resultat de la faulació d'una història delirant, -a diferència de l'actitud descriptiva de Leiro-, en què intervenen tots els components del món imaginari sorgits de la realitat.

Exposició Galeria Grupo Orzan, 1988.

"Serrando el aire".



5. L'ACTITUD DE PESTANA DAVANT DE L'ESCULTURA.

L'actitud de Pestana respecte a la seva escultura es pot resumir amb uns comentaris de l'escultor:

"Es más fácil ser traficante de armas, o cantante, o un bohemio que ser artista, por que eso significa vaciarse, como aquel que se raja la garganta y saca lo mejor de si, y lo peor. Esa especie de mundo extraño y abismal que todos llevamos dentro" (22)

La pretensió de traure, de mostrar aquest món estrany i abismal és la que determina l'escultor a introduir-se en l'activitat escultòrica a través de la fusta i l'arbre. Pestana parteix d'un afany d'autoconeixement, aventurer i ansiós de protagonisme; i així ho diu quan se li pregunta pel motiu inicial d'aquesta dinàmica:

"Un afán de conocerme y descubrir lo que yo soñaba y no ví en otros" (23)

Aquest "lo que yo soñaba", situat en el "desván" (vegeu segona entrevista) està poblat de fantasmes, personatges fantàstics, mostruosos, tendres i profundament humans, que l'escultor denomina metafòricament:

"Os meus íntimos e forasteiros enemigos, os compañeiros desa viaxe sin paradas" (24)

Diem profundament humans perquè, el que fa Pestana és escarvar i recollir els elements transfigurats en personatges que s'allotgen "en la trastienda" (25)

L'actitud poètica i fauladora, aplicada a l'escultura, no es res més que un mitjà per mostrar-se externament, per expressar-se, com ho podia haver fet qualsevol nen:

"Sempra facendo cousas para matar fantasías, como un neno, que temerariamente cerca a nada con, fatiga, carballos, e serrin" (26)

22 - Paco Pestana a SENSE AUTOR: "Paco Pestana expone en la Casa de la Parra", EL CORREO GALLEGO, Santiago de Compostela (La Coruña), 8 d'octubre de 1987

23 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.

24 - PESTANA, Paco: CATÀLEG PACO PESTANA. Ed. Xunta de Galicia (Conselleria de Cultura), Santiago de Compostela, 1987

25 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Entrevista a Paco Pestana" (Segona), op. cit.

26 - PESTANA, Paco: CATÀLEG PACO PESTANA. Ed. Xunta de Galicia, op. cit.

Tal com ho fa quan escriu, ho fa quan parla, empra la metàfora com un recurs literari:

"Mis esculturas son metáforas, donde hay pasión, delicia, juego. ... mi escultura es consecuencia de un amor-dolor por la belleza, donde interviene el juego poético. ... Escribo alejandrinos aunque la palabra no sea adecuada, con madera. Soy un poeta desterrado a la escultura" (27)

i en un altre lloc continua:

"Voy de la vida a la escultura, porque la escultura en esencia no me interesa, y creo que esencias hay pocas" (28)

Aquesta disposició a anar buidant-se sobre la fusta, implica imprescindiblement una actitud autobiogràfica que s'accentua a mesura que la seva obra evoluciona:

"Últimamente mi obra se va cargando de muchas connotaciones de impronta biográfica u obsesiva, rehuyendo la imagen/totem de los primeros tiempos, pues era un mundo denso en lectura y referencias" (29)

Darrera cada títol hi ha una anècdota, una faula, un conte, una història fantàstica (vegeu segona entrevista) que ens recorda la capacitat popular o infantil de situar el món en un escenari. (30)



27 - Paco Pestana: Extracte del vídeo realitzat per la T.V. Gallega a Tàrrega, op. cit.

28 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.

29 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.

30 - "Dibujo y escribo simultáneamente mientras esculpo, así que cada obra tiene una historia y prehistoria escrita y contada como un símil biográfico"

Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.

6. L'ESCUPTURA FETA AMB TRONCS: UN RECURS CORPORAL.

Una de les raons que Pestana no ha esmentat sobre la dedicació a l'escultura és la possibilitat de convertir el seu món imaginari en alguna cosa real i tàctil. Plasmar-la d'aquesta manera implica l'ús de la fusta i la necessitat de lluitar físicament contra la realitat material -o a favor- del tronc.

Pestana ens comentava la satisfacció que li produïa el cansament després d'una jornada de treball intens, amb un dels seus troncs.

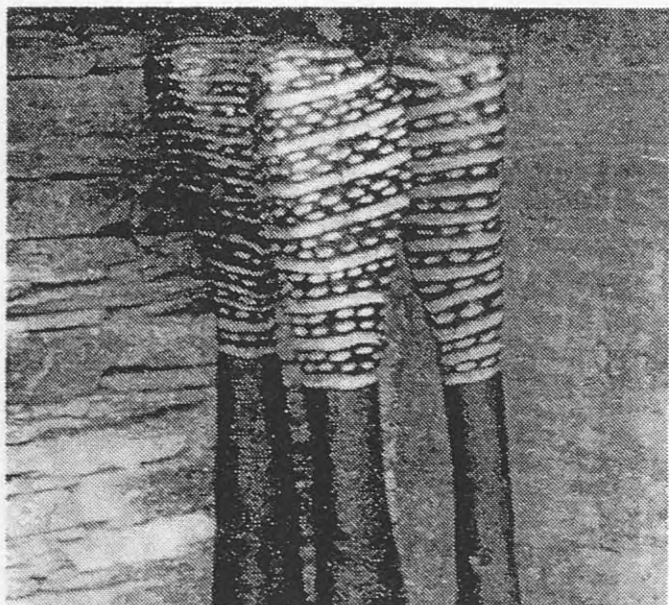
L'acció directa sobre uns d'aquests titans, inexcusablement, requereix una estructura, un ordre, i això, obliga, a l'escultor, a observar aquestes pautes. El món interior, que és extraordinàriament anàrquic, es veu mediatitzat pel recurs de la matèria.

Pestana reconeix el seu desinterès per les escultures petites i prefeix aquelles en què la dimensió corporal es desenvolupa globalment. El cos, en contacte amb la matèria, organitza el pensament.

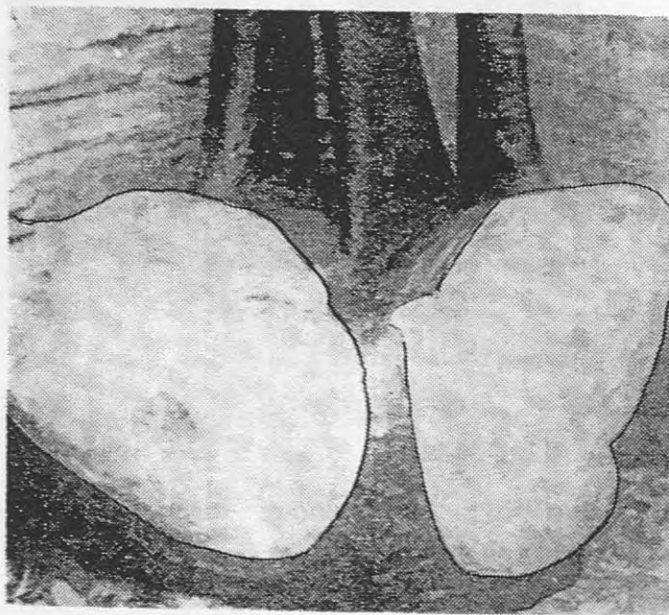


"O xostreador de labancos", 1986 (fragment).

7. TRACTAMENT AMB LA FUSTA.



31 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.



"Relicario de amor e outras desazos", 1982
(fragments).

Pestana viu en una de les zones més boscoses de l'estat espanyol, en un dels entorns més influenciats pel contacte diari amb el bosc.

Segons ell mateix ens comenta, fa servir quasi totes les espècies de la zona, i hi destaca el castanyer, el roure, el teix, el pi, el freixe, el bedoll, el cirerer, el pomer, el boix, etc.

L'obtenció de la fusta no representa cap problema, Pestana adquireix directament la fusta dels veïns de la pròpia aldea o en d'altres casos, aquests li regalen els troncs vells, excessivament grans.

Pestana té cura, quan talla l'arbre, a respectar la tradició popular, que determina l'època i la lluna adient per a l'abatiment de cada espècie.

Al costat de la casa paterna, enmagatzema la fusta i procura que pateixi un asseccament progressiu, encara que la raó fonamental d'aquesta acumulació és de caire econòmic, ja que Pestana treballa sovint la fusta humida:

"Prefiero trabajar la madera en verde aún, por su color casi comestible y el profundo olor de cada especie, como un catador detecto el olor y disfruto de él". (31)

No li preocupa excessivament el fet que la fusta s'esberli, tot i que, si vol, ho pot evitar buidant l'interior de les escultures que ho permeten.

L'activitat narrativa i fauladora de Pestana necessita sortir del marge excloent del tronc, i per tant, el recurs compositiu i constructiu és ineludible. La talla és un complement de l'activitat compositiva, però és fonamental en el seu discurs.

Pestana respecta plenament el comportament estructural del tronc i no arriba a fragmentar la linealitat de la fibra dintre seu. Es pot deduir que la forma no s'imposa a la realitat del tronc, sinó que neix de les pròpies possibilitats i manté un diàleg permanent en les seves formes.

Per a la mentalitat exuberant de l'escultor, el condicionant del tronc és un dels recursos suggestius, que aprofita la seva imaginació pròdiga

en la formulació dels projectes.

Un exemple clar el tenim en "O xostreador de labancos", on l'activitat substractiva sols ha destacat la forma suggerida pels mateixos arbres, fonamentalment en el monstre ferit.

La tendència de Pestana és barroquitzant, i en cap moment es planteja la simplicitat de les formes o dels volums, sinó tot el contrari, la natura li sembla insuficient en el procés expressiu, i per tant, utilitza el recurs del "collage", introduint materials diversos, fins i tot instruments recuperats, com rodes de molí o de carro:

"Con esta sencillez y con cierta carga de intelectualidad "urbana" -la contaminación del buen salvaje- retoma la madera que le ofrecen los bosques de Lugo y las formas de su naturaleza o simplemente las que le presta, como objetos ya usados, el mundo rural, como aquella rueda de molino que descontextualiza sin rubor en una instalación. Pestana concibe las formas que salen de la madera como articulaciones orgánicas que tienen vida y movimiento, como tubérculos sensoriales que tienden a la verticalidad para alterar el espacio sin estridencias". (32)

Encara que hi ha qui considera excessiu aquest ús:

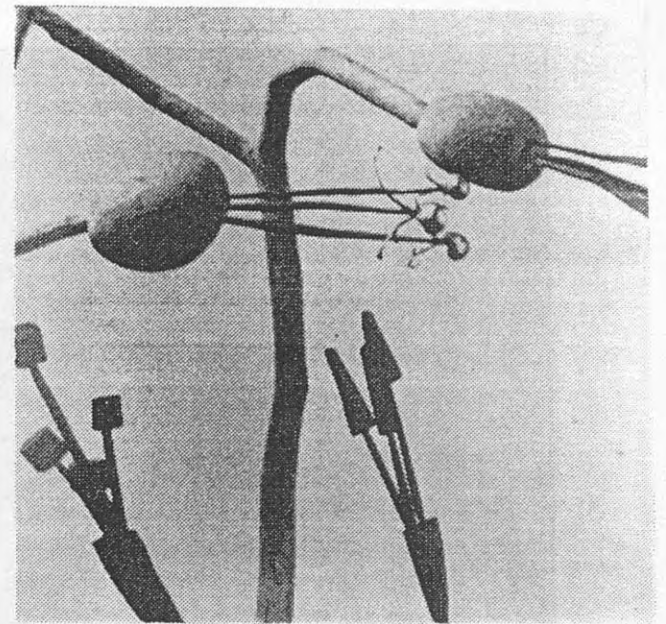
"Paco Pestana a base de recluirse en Lugo ha terminado asumiendo de tal forma su paisaje (el natural, el vivencial) que lo ha hecho propio proyectándolo luego en su escultura. En ocasiones carga las tintas en el lado "naturalista", abscribiéndose a los epígonos de la poética de los materiales rurales; en otras, superando esa visión antropológica, descontextualizando los elementos, cargándolos de significado cuya interpretación no siempre es posible" (33)

Les necessitats del "collage" implica la utilització indiscriminada de qualsevol constructiu: posar imatges, engalzar, encolar, clavetejar, etc. i les eines habituals de la fusteria tradicional, eines que ell aprecia i busca particularment entre els pagesos i les fires, encara que mai no dubta a utilitzar-ne de més modernes com la motoserra.

De les eines, Pestana explica les seves preferències:

"Calladas, limpias y obedientes, buenas chicas, aunque alguna me jode porque no quiere hacer lo que le mando". (34)

En el tractament de les superfícies recorre a les diverses textures de la fusta; en cada excultura és diferent. Pestana utilitza desde la superfície natural del tronc al qual li aixeca la pell fins a la polimentació de les formes totalment resoltes, des del tall de la motoserra o la destal, fins al tall de la gúbia o la navalla. El contrast és la pretensió fonamental, amb la qual cosa també aconsegueix la sensació i l'impacte visual o tàctil.

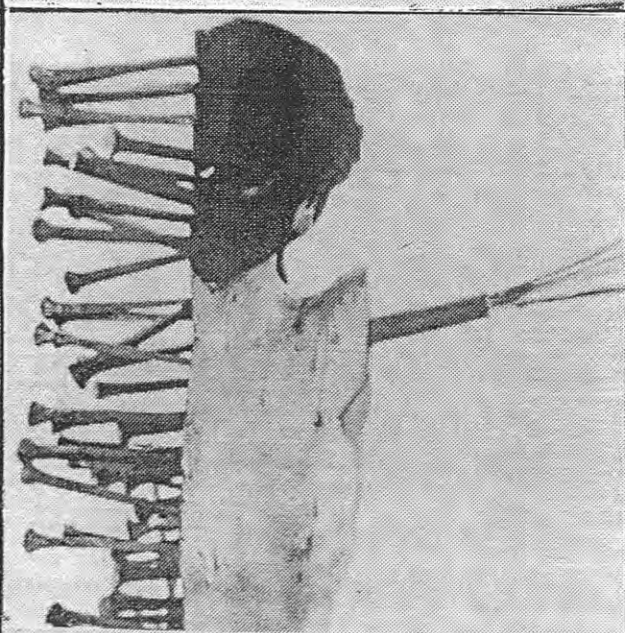
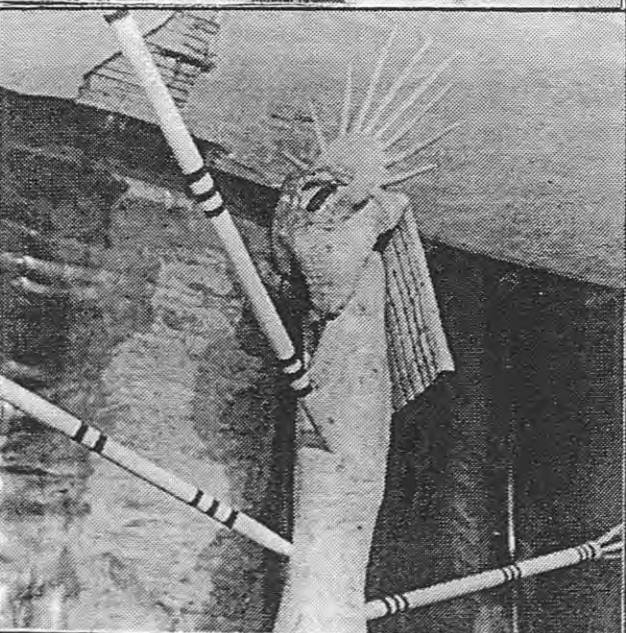
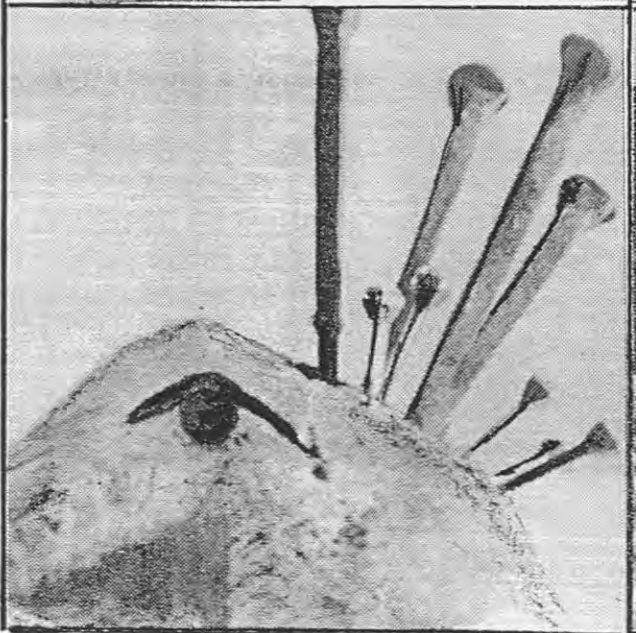
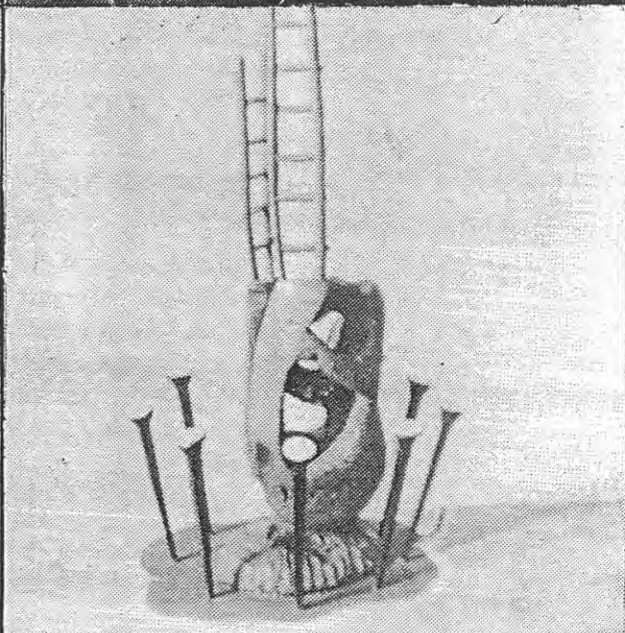
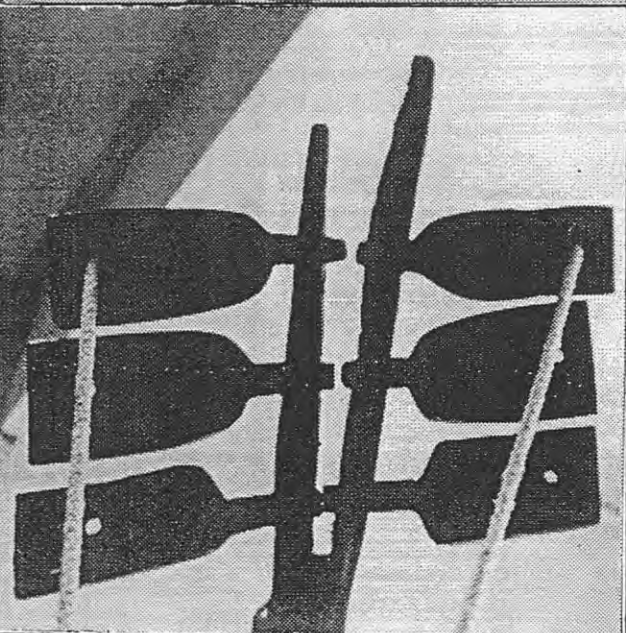
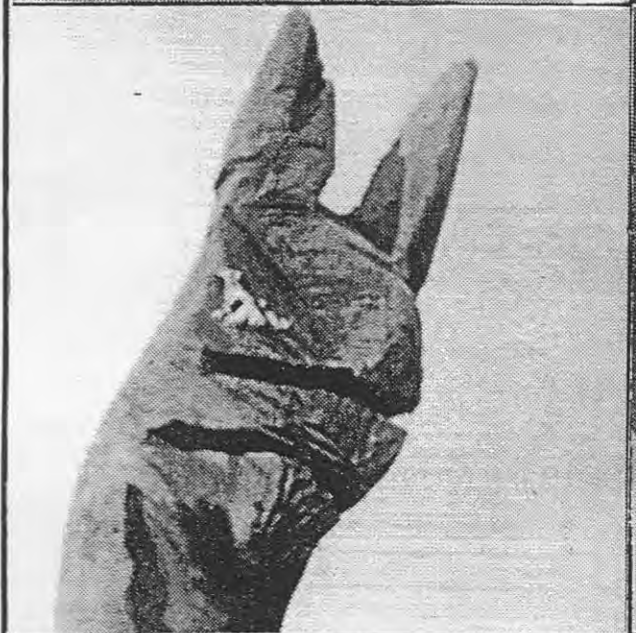
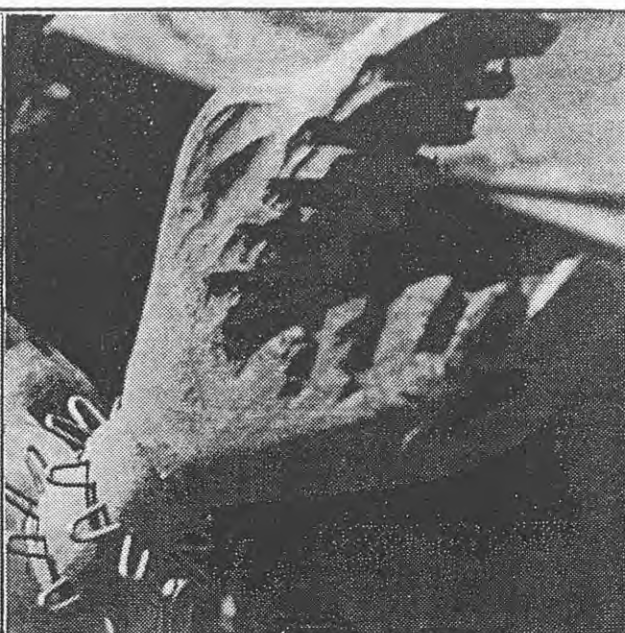
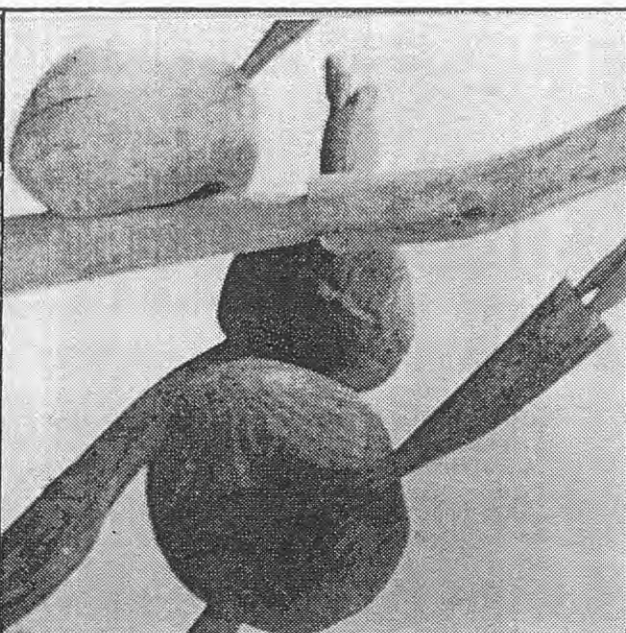
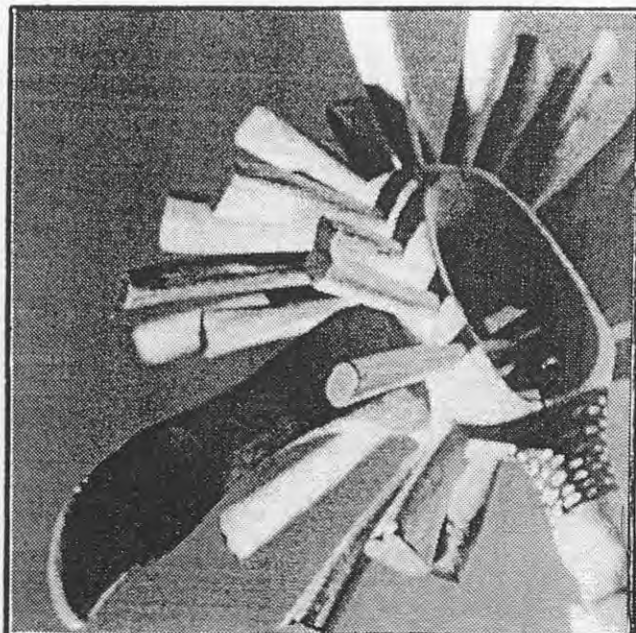


"S.T.", 1985.

32 - CASTRO FERNÁNDEZ, X.A.: EXPRESIÓN ATLÁNTICA. Ed. Follas Novas, Santiago de Compostela (La Coruña), 1985, pàg. 117

33 - FERNÁNDEZ-CID, Miguel: "1986. Escultura española actual", CATÁLEG VII BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE, Pontevedra, 1986, pàg. 136

34 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.





Taller de Lugo.

←
Diverses escultures, 1985/86.

8. EL COLOR EN L'ESCULTURA DE PESTANA,

El color és un factor fonamental en l'escultura de Paco Pestana. La aplicació del color ha estat una necessitat imperiosa des de molt aviat, encara que en les primeres escultures va prescindir dels colors afegits.

L'aplicació dels colors afegits queda delimitada en determinats contorns i fa servir els purs, sense barreja: negre fonamentalment, vermell, blau, groc i verd.

Sobre la incidència del color en l'escultura, Pestana comenta:

"El color apoya y destruye como un arma de luz, debajo de él la madera está, pero no existe para los ojos. Tapar para ver". (35)

L'aplicació del color té com a funció principal la de generar intervals i crear, per tant, un ritme en el conjunt lineal o massiu del tronc.

Amb aquesta direcció Juan de Nieves, apunta:

"Aún no es necesario el color como cubrición ni como generador de calidades. Por el contrario, está al servicio de la estructura fundamental, estamos ante una policromía funcional. El color negro utilizado por el artista quiere llamarnos la atención sobre una serie de ídolos mágicos cargados de religiosidad ancestral que se mixtura con la naturaleza y cuya función es la de delimitar un espacio tribal". (36)

El color aporta de vegades un contingut tràgic que reforça el conjunt de l'escultura encara que en d'altres casos, potencia la ironia, l'humor o la contradicció subreal. En general, reforça el valor expressiu de la imatge o de la forma i rarament s'empra per destacar els valors matèrics de la fusta, sinó és a través del contrast, en diferenciar zones, o en encorsetar la forma.

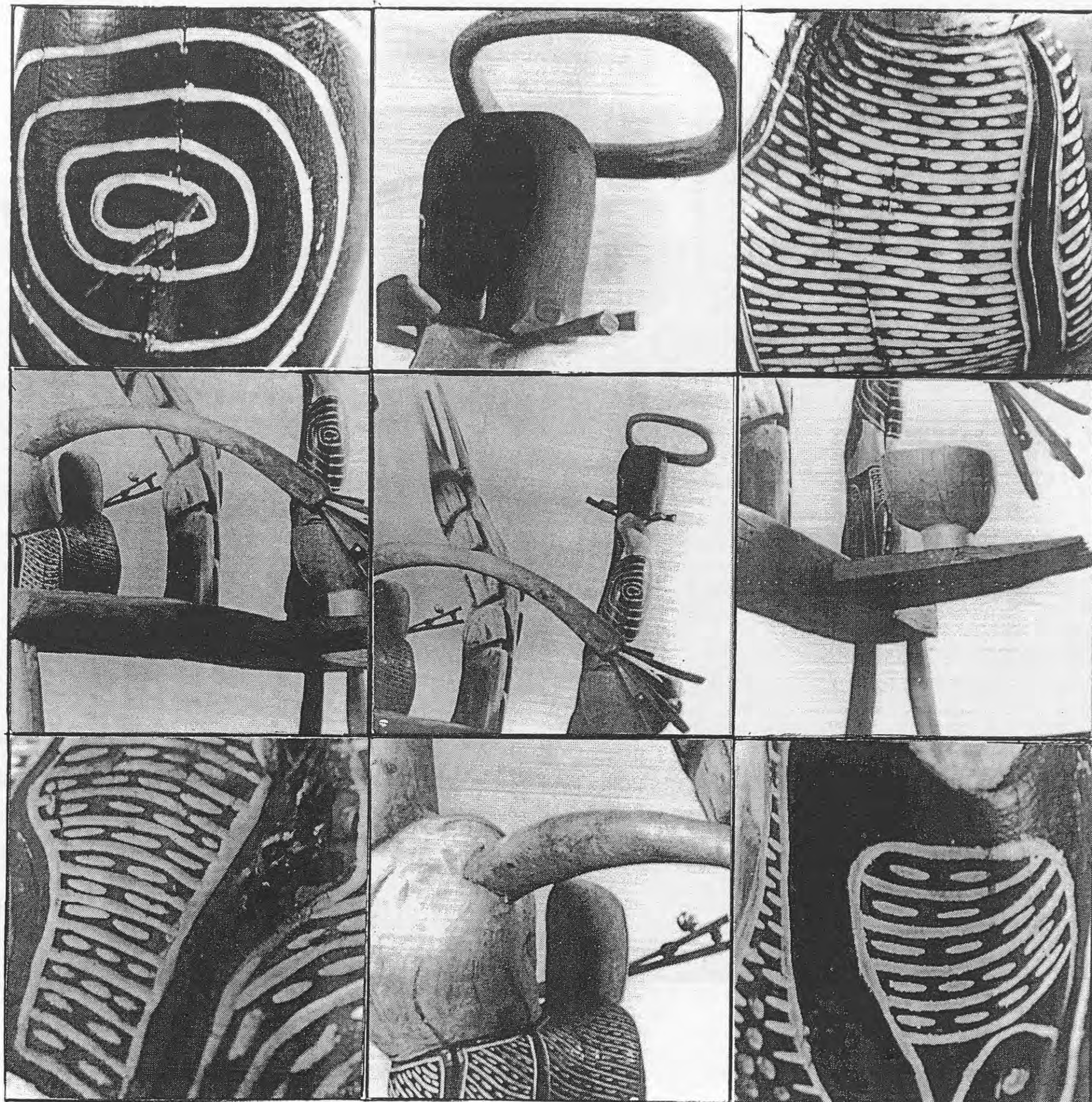
El color també fa referència, junt amb la manera de tractar les formes, a un primitivisme que podríem situar en la Galícia tribal.

"Y las referencias nos llevan, a veces, al pasado, a rastrear determinados arcaísmos que, junto con el pictoricismo, pueden evocar en nosotros un mundo mítico -quizás una Galícia tribal anterior en la versión de Pestana-, pero que el escultor recupera para convertir en imágenes de su labor creativa, tratadas con el deseo de alcanzar una expresividad en continua metamorfosis y con una imaginación que desborda los límites de cualquier dogma y los de propio ámbito". (37)

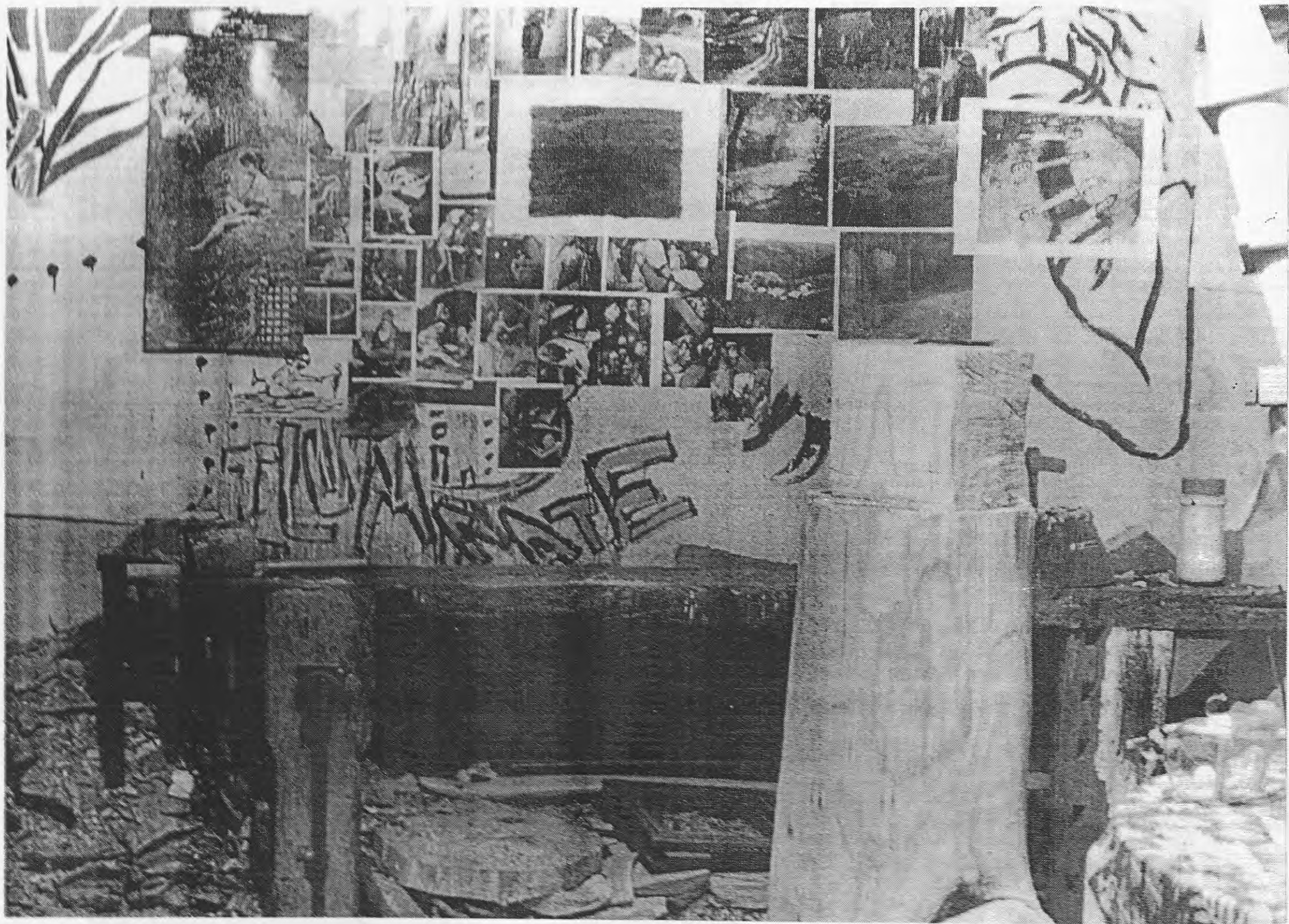
35 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.

36 - NIEVES, Juan de: "Mucho más allá del tiempo", op. cit.

37 - CASTRO FERNÁNDEZ, X.A.: EXPRESIÓN ATLÁNTICA, op. cit., pàg. 117



"Contemplando as sobras do festín", 1985 (fragments).



Taller de Lugo, 1988

9. EL MÈTODE DE TREBALL.

Hi ha una estructura bàsica en la dinàmica de concepció en l'escultura de Pestana, i ens la resumeix l'escultor mateix:

"Cualquier cosa sugiere, yo voy de la vida a la escultura, no del tronco a la escultura, (el tronco) sólo es el cuerpo de actuación. No deshecho nada, pues en arte lo válido, útil es, y cualquier cosa sirve para el fin, aquí los medios siempre están justificados.
... en arte hay una premisa que es la de irse con la musa más golfa y regaladora". (38)

Sobre el procés de concepció és convenient realitzar la lectura de la segona entrevista, en la què Pestana explica, narra, l'evolució vivencial d'aquest rescat de les idees del "desván".

Prado Díez escenifica el procés creatiu, com un resultat de l'addició, encara que caldria matitzar que el resultat és conseqüència tant d'un procés additiu com d'un de substractiu, en què els metamorfismes i valors escènics tenen un protagonisme especial:

"Comienza con una idea/obsesión y cuando ya comienza a tener forma le va añadiendo elementos de modo, a veces barroco y "antiestético", "a veces baja al fondo", donde se desenganchan las cadenas de la esclavitud". (39)

Pestana expressa la pròpia infidelitat a la idea originària, que sols utilitza com a desencadenant de l'acció:

"Nunca soy fiel a la primera idea, siempre hay motivos técnicos, de humor o sorpresa que llevan a la obra por un camino sorprendente, en mí, si no hay sorpresa, tampoco hay obra" (40)

Malgrat tot sí que es manté fidel a la mateixa escultura en el procés d'execució:

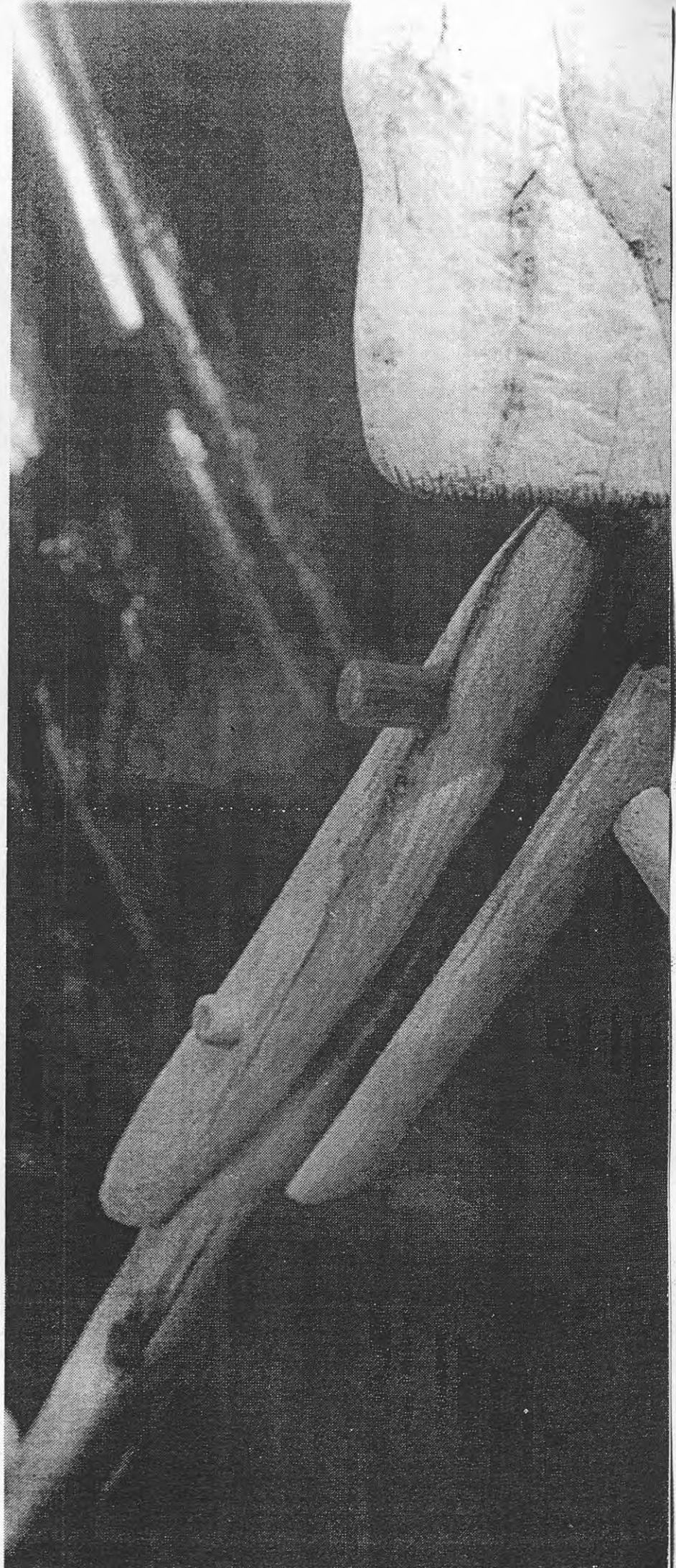
"Me agrada rematar la obra porque mientras en ella estoy, me obsesiona, rara vez abandono una pieza, hay un instinto de orgullo/reto donde me cuesta abandonar". (41)

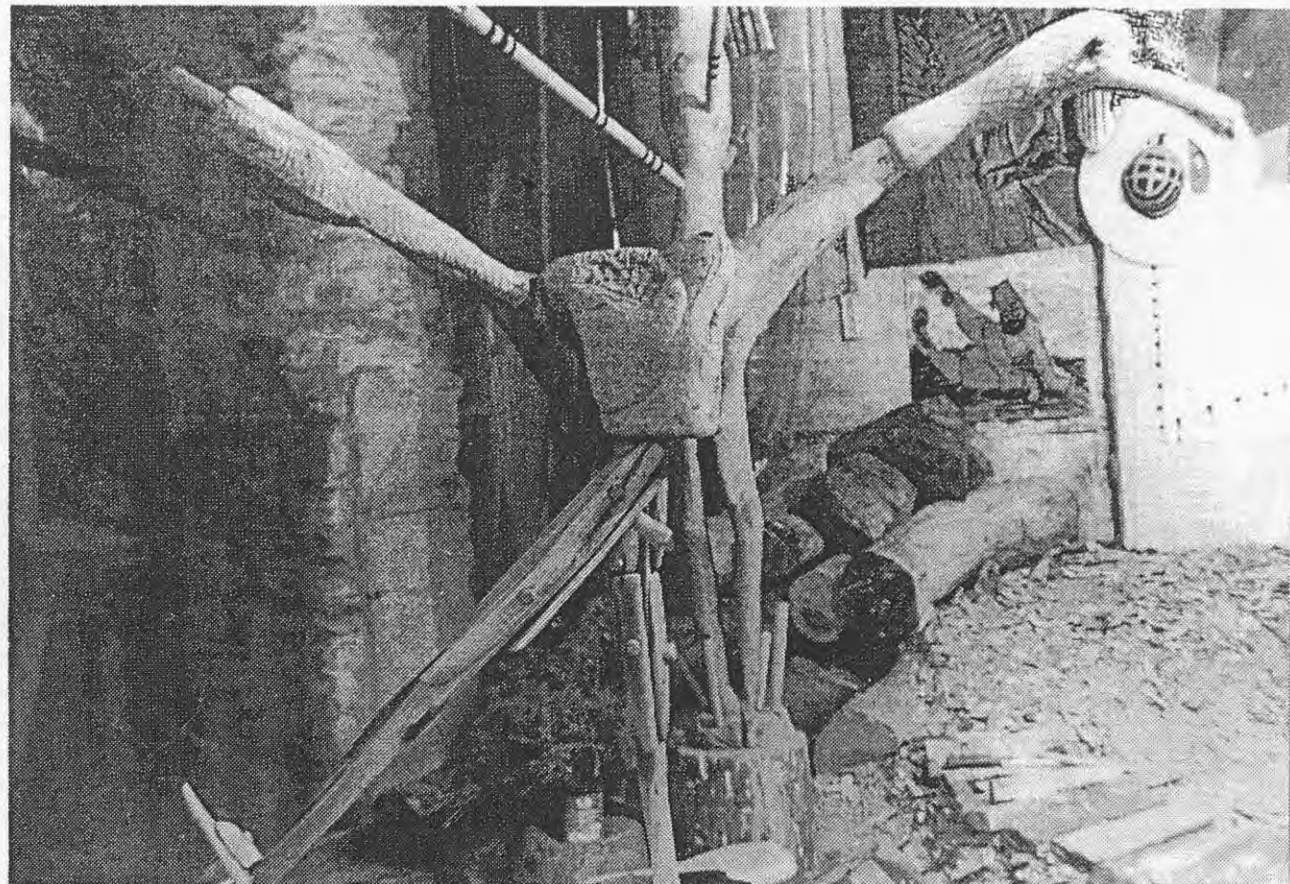
38 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.

39 - PRADO DE DIEZ, David: "La escultura mágica de Paco Pestana", op. cit.

40 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.

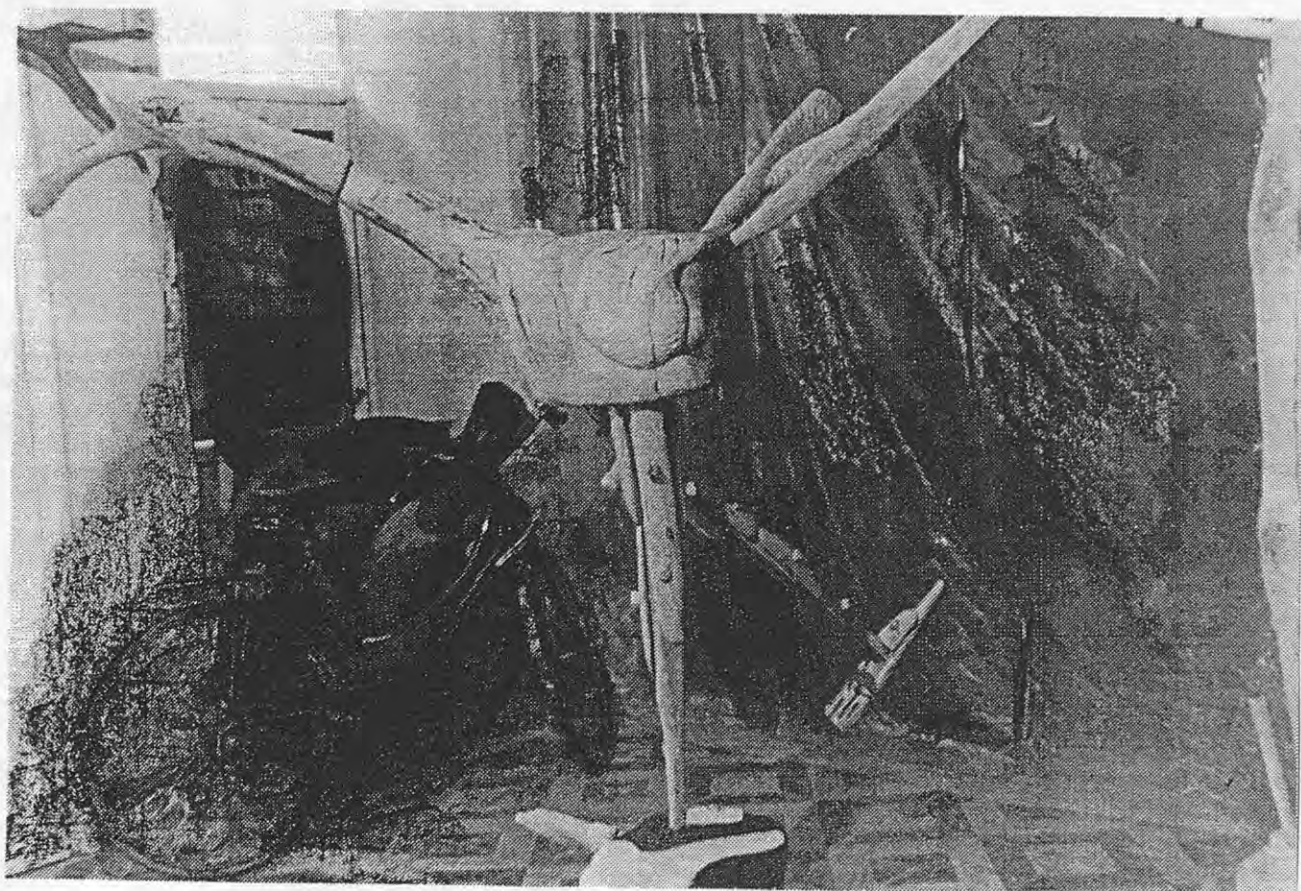
41 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit.

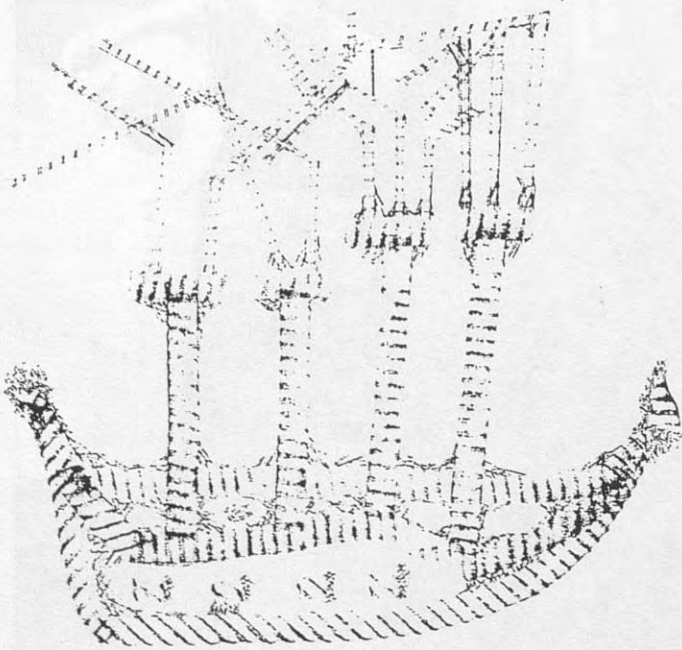




Escultura en procés de realizació.

Taller de Lugo, 1988.





Pestana desenvolupa, durant el procés, tot un seguit de dibuixos i d'escrits que tenen relació amb l'escultura que està fent. Això li ajuda a concretar l'àmbit en què es mou la peça.

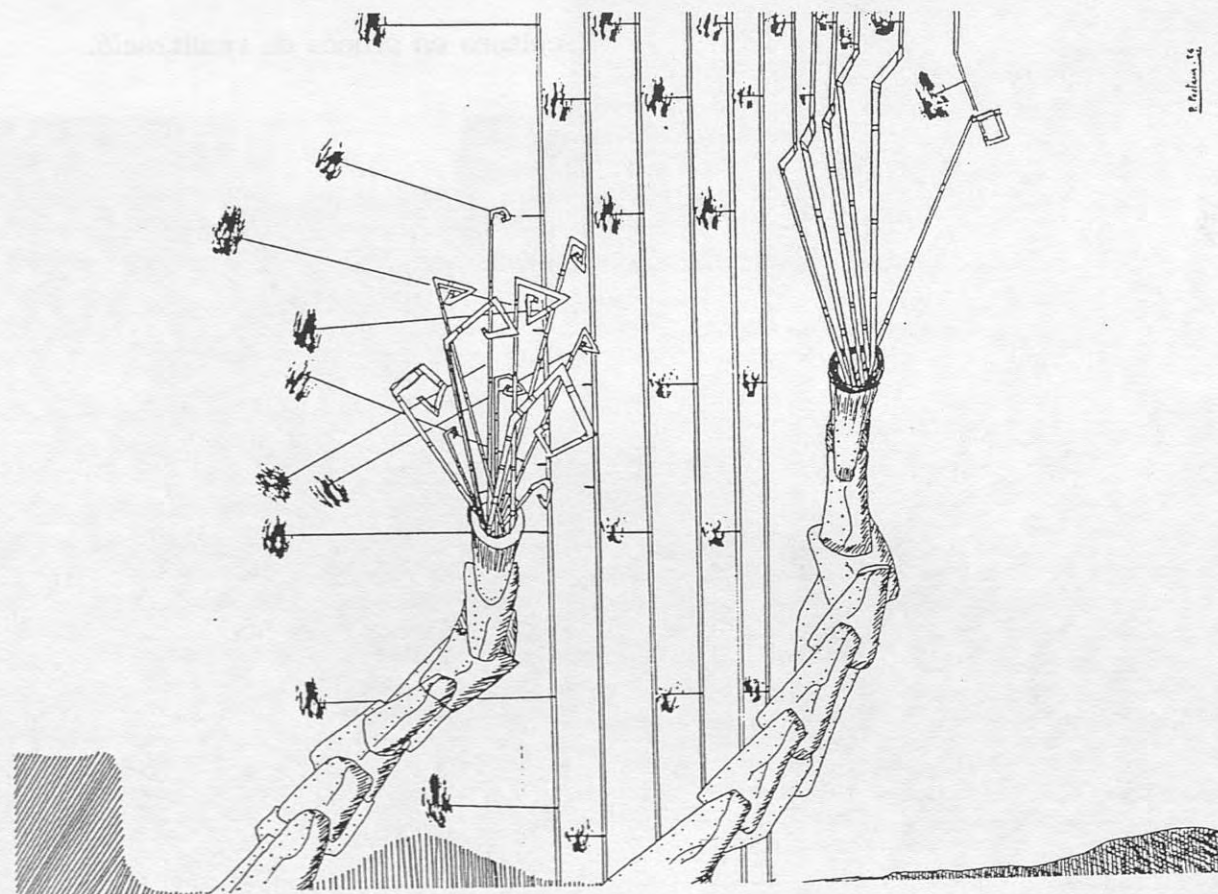
El fet de donar per conclòs un treball, situa l'escultor en un estat de cansament, o simplement en un de pur acte de voluntat.

En el procés escultòric, Pestana se sent lligat indisolublement al tronc:

"Nunca acaba nada y, como no hay árbol sin tronco, yo no podré abandonar el tronco, aunque éste se sierre, ni él a mí". (42)

Però podem afirmar que l'origen del seu món també es troba en el bosc. Pestana està fent un recorregut que neix i acaba en el mateix lloc.

42 - Paco Pestana a VALLE, Joan: "Respostes de Paco Pestana a un qüestionari previ", op. cit



10. PERSONALITAT CREADORA DE PESTANA.

"He de confesar que como experto en Psicopedagogía de la Creatividad, más que como amigo, desde que conocí a Paco Pestana su personalidad humana me cautivó tanto como su interesante obra, y pese a estar entonces en el tanteo, ensayo y búsqueda de un estilo propio en los comienzos de su trabajo artístico, eran manifiestos de forma de hacer cuidada, denotadora de una verdadera ilusión por el arte, su dedicación notoria al trabajo productivo, evidente en el número elevado de obras, su inquietud por explorar las distintas posibilidades de las imágenes que proyecta en función de las ideas.

Estos elementos de dedicación productiva, de amor a la obra bien hecha de exploración múltiple/diálogo con la materia, son rasgos sobresalientes que la mayoría de investigaciones atribuyen a la personalidad creativa en múltiples áreas de la producción profesional y artística.

A estos rasgos de personalidad de Paco Pestana añadimos estos otros directamente asociados a la Creatividad:

- Su sentido alegre y optimista, y su dinamismo juguetón.
- Su carácter abierto de explorador/aventurero que ha vivido mucho y tiene su inteligencia alerta para olfatear/otear nuevos horizontes.
- Su sagacidad y penetración manifiesta en sus ojos vivaces, siempre de sinuosa e hipnotizadora mirada, fruto de una voluntad firme y decidida respecto a lo que con toda consciencia y determinación quiere hacer/ ser en la vida personal/artística.
- Su agilidad mental y su expresividad verbal y mímica que le permiten una fácil acomodación al entorno material y social.
- Su capacidad de fabulación dramática unida a su sentido fantástico/esperpéntico tan propio de las brumas creativas de Galicia.
- Su permanente sentido del humor, su bondad natural y su atenta caballerosidad hacen de Paco Pestana una persona atractiva sin necesidad de recurrir a excentricidades para lograr la notoriedad publicitaria, a la que se suele asociar el mundo de la bohemia y el arte". (43)

43 - PRADO DE DIEZ, David: "La escultura mágica de Paco Pestana", op. cit.

11. CATALOGACIÓ DE LES ESCULTURES REALITZADES AMB TRONC.

SÈRIE	NOM	MESURES	ANY	FUSTA	MATERIALS	POLICROMIA	MUSEU O COLLECCIÓ
PRIMERES ESCULTURES	SENSE TÍTOL	60 cm. H.	1977	FREIXA	TRONC		
PRIMERES ESCULTURES	SENSE TÍTOL	60 cm. H.	1977	CASTANYER	TRONC		
PRIMERES ESCULTURES	SENSE TÍTOL	60 cm. H.	1977	CASTANYER	TRONC		
ESCULTURES DIVERSES REALITZADES AL TALLER DE NEIRA, PROP DE LUGO			1980/85		TRONC		
	SARNA CON SAMBA NO PICA	175 cm. H.	1981?	CASTANYER	TRONC		
	CONFIDENCIAS O MEU CÓMPlice	160 cm. H.	1981?	ROURE	TRONC		
	BOCADO DE CARDENAL E OUTRAS TRIQUINUELAS	190 cm. H.	1982	CASTANYER	TRONC		
	SENSE TÍTOL	190 cm. H.	1983	POMERA, ROURE I CASTANYER	TRONC I CORDES	PINTURA NEGRA I BLANCA	
	REY ENSIMISMADO EN LA SOLEDAD	190x160x160	1985	ROURE PERERA I BEDOLL	TRONC I BRANQUES	PINTURA NEGRA I BLANCA	
	CONTEMPLANDO AS SOBRAS DO FESTÍN	200x160x080	1985	PERERA I CASTANYER	TRONC	PINTURA DE COLORES, NEG. I BL.	
ESCUPT. REALITZADES A PEREDO	RELICARIO DE AMOR E OUTRAS DESAZOS	175x110x110	1982	CASTANYER	TRONC	PINTURA NEGRA	XUNTA DE GALICIA. COLLECCIÓ (MUSEU PROECTE)
ESCUPT. REALITZADES A PEREDO	CLEPSIDRA DE OUTONO E OUTRAS TRIQUINUELAS	720 cm. H.	1983	CASTANYER I BEDOLL	TRONC I CORDA		
ESCUPT. REALITZADES A PEREDO	O XOSTREADOR DE LABANCOS (2 PECES)	500 cm. H.	1986	CAST. ROURE SALGUEIRO I CERDEIRA	TRONC	PINTURA BLANCA I NEGRA	
ESCUPT. REALITZADES A TÀRREGA		1000 cm. H.	1986	FUSTA TROP. I PI	TRONC	POLIMENT BLANC NEGRE I VERMELL	AJUNTAMENT DE TÀRREGA
ESCUPT. REALIT. AL TALLER DE LUGO	SURCANDO EL AIRE	500x200x100	1988		TRONC		

12. CURRÍCULUM I BIOGRAFIA.

CURRÍCULUM DE PACO PESTANA

Peredo (Lugo), 1949.

EXPOSICIONS INDIVIDUALS

- 1979 Diputación Provincial, Lugo.
- 1980 Galería Eclaf, Madrid.
- 1981 Axuntamento de A Coruña.
- 1983 Sala da Caixa de Aforros, Santiago. Sala do Círculo das Artes, Lugo.
- 1984 Galería Ovidio, Madrid.
- 1985 Axuntamento de Vigo.
- 1987 Casa da Parra, Santiago.
- 1988 Galería Gruporzan, La Coruña.

EXPOSICIONS COLLECTIVES

- 1978 Exposición o "Aire Libre", Lugo.
- 1980 Exposición o "Aire Libre", Lugo. "I Mostra de Escultura Galega", Lugo.
- 1983 "II Mostra de Escultura Galega", Lugo. "Nova Xeración Lucense", Lugo.
- 1984 "Nova Xeración Lucense", Museo Provincial, Pontevedra. "Nova Xeración Lucense", Ateneo, Orense. "Encontros no espacio", Santiago, A Coruña, Pontevedra. "Imaxes dos 80", Santiago.
- 1985 "Galegos no Mundo", Plaza de Toros, Málaga.
- 1986 "1990", Adquisicións e Becarios da Xunta de Galicia, A Coruña, Vigo, Ferrol, Santiago. "III Fira de l'Escultura al Carrer", Tàrrega (Lleida). "Dimensións Atlánticas", A Coruña.

Supoño que dos nosos paisanos con retransa diría referíndose o "currículum vitae" que pouco se pode dicir no currunchu dun papel de toda unha vida, pero esta época é así, e hai que reducir ata quedar debuxado en cousas tan precarias coma exposicións.

Nacín en Peredo (Lugo) un poboiño das estribacions da Bacariza, serra de lobos.

Nacín o día de Santiago, Patrón de España, Galicia, e, supoño de Iria Flavia. Fillo de labregos, fun un rapaz radical en todo, que pensaba que cambiando de aires e oficios se facía un sabio e plural. E como dí miña nai, hai que ter profesión; eu atopeina tardiamente, ós 28 anos, porque me parece moi pouco ser samente escultor, aínda son dos poucos que cree no artista como home en busca do sentido libre e belido da vida, ese home que desería ser un bo chef. mariñeiro no Gran Sol; pero ninguén me pode saca-lo honor e a dor de se-lo arboricida máis grande de Galicia.

Como estudante fun sumamente irregular, e indisciplinado, aínda que os libros que me gustaron conseguín sacarlles a manteiga.

Traballei en diversos oficios: labrador, mineiro, lexionario, obreiro en Francia e en Holanda, gandeiro en Aranjuez...

Viaxei, e en tempadas estiven quieto, e como non se pode capar e asubiar a un tempo os últimos seis anos dediqueinos a escultura. Espero que un cambio de lúa me faga volver a outras facetas da Arte desdeixadas por perguiza.

Teño tendencia a facer exposicións ó aire libre porque me molesta o "raqitismo" de galerías e galeristas. Así que veño facendo escasamente dúas ó ano; non me presento a premios nin participo en argalladas competitivas.

He trabajado en el campo, donde tuve dos estudios. Hace un año que trabajo en la ciudad de Lugo.

13. RESPUESTAS A UN QUESTIONARI PREVI.

Paco Pestana - He realizado unas 213 esculturas de las que escasamente un tercio se ha ejecutado sobre un tronco como principal soporte, donde nunca el tronco, propiamente dicho, fue únicamente la escultura, siempre a modo de "collage" se añadían elementos que distorsionaban o producían efectos ambiguos en la pieza.

Casi siempre añado color delimitando su expansión de modo rígoroso. Empleo los colores sin mezcla, predominando el negro, rojo, blanco y amarillo.

Últimamente mi obra se va cargando de muchas connotaciones de impronta biográfica u obsesiva, rehuyendo la imagen/totem de los primeros tiempos, pues era un mundo denso en lecturas y referencias.

Casi siempre titulo las obras al final de su realización, aunque al comienzo, normalmente, la idea inicial va acompañada de recuerdos, olores.

Ejemplo de títulos: "Samba con sarna no pica", "Montón de arroz", "Delirio de un rey con almorranas", "Parapeto para mentirosos", "A capoeira do santiño", "Relicario de amor y otras desazones", etc.

La naturaleza de su gran acepción humana, vegetal o animal es el baluarte de creación en mi obra, donde la mezcla de reflexión e instinto producen obras en las que yo soy el primer sorprendido.

Empleo castaño, roble, tejo, pino, fresno, abedul, cerezo, manzano y boj; algunas piezas llegan a tener tres o cuatro tipos de madera, según su conveniencia de color o textura.

Realizo muy pocas obras de pequeño tamaño.

Joan Valle - ¿En qué año inicias tu trabajo con el tronco?.

P. - En el año 1977.

J. - ¿Cuál fue el punto de partida?.

P. - Un afán de conocerme y descubrir lo que yo soñaba y no vi en otros.

J. - ¿Por qué has elegido el tronco como material de trabajo en tu escultura?.

P. - El tronco, serrado, tumbado o en pie, nunca queda al fin como tal, se echa mano de él pues es la parte del árbol que aporta más materia prima.

J. - ¿Cómo y dónde obtenías u obtienes los troncos?.

P. - Me regalan y compro la madera directamente a los campesinos, cortando personalmente el árbol en la época que le corresponde a cada especie.

J. - ¿Son abundantes en la zona donde vives?, ¿qué tipo de árbol utilizas?.

P. - Vivo en una zona que es la más boscosa de España. Utilizo todas las especies de la zona, menos las verbenaceas.

J. - ¿Los dejas secar durante un periodo de tiempo o los trabajas independientemente de su estado de humedad?.

P. - Prefiero trabajar la madera verde aún, por su color casi comestible y el profundo olor de cada especie, como un catador detecto el olor y disfruto con él. Últimamente compro madera que almaceno por motivos económicos y para no tener problemas con el resquebrajamiento de las piezas.

J. - ¿Cómo desarrollas el proceso de trabajo?.

P. - "Pienso, luego trabajo", "trabajo, luego pienso".

J. - ¿Te planteas alguna temática?.

P. - Apelo a los instintos que me engañan, lo resultante: temática será.

J. - ¿Realizas dibujos previos?, ¿y maquetas u otros estudios?.

P. - Dibujo y escribo simultáneamente mientras esculpo, así que cada obra tiene una historia y prehistoria escrita y contada como un símil biográfico.

J. - ¿Buscas el tronco en función de un proyecto o idea previa?.

P. - Cualquier cosa sugiere, yo voy de la vida a la escultura, no del tronco a la escultura, "sólo es el cuerpo de actuación".

J. - ¿Utilizas el aspecto formal del tronco?.

P. - No desecho nada, pues en arte lo válido, útil es, y cualquier cosa sirve para el fin, aquí los medios siempre están justificados.

J. - ¿Trabajas en una escultura o en varias a la vez?.

P. - Me agrada rematar la obra porque mientras en ella estoy, me obsesiona, rara vez abandono una pieza, hay un instinto de orgullo/reto donde me cuesta abandonar.

J. - Abordas el tronco pausadamente o lo atacas con energía o con violencia?.

P. - Yo tengo pudor en el trabajo, violencia o ternura son en el trabajo una misma cosa, sólo el cansancio o aburrimiento determinan la actitud.

J. - ¿La acción consigue deformar la idea o proyecto previo?.

P. - Nunca soy fiel a la primera idea, siempre hay motivos técnicos, de humor o sorpresas que llevan a la obra por un camino sorprendente, en mí, si no hay sorpresa, tampoco hay obra.

J. - ¿Qué determina fundamentalmente las dimensiones de tu escultura?.

P. - Si es encargo para una Bienal al aire libre, es grande o espectacular, aunque trabajo con grades dimensiones por no verme identificado con la escultura bibelot.

J. - ¿Qué aspectos materiales del tronco destacas en tu escultura? (partes del tronco, color, etc.).

P. - Cada pieza tiene un trato diferente, pero es fundamental, contrastes, rugoso con lijado, color, con tinte...

J. - ¿Qué otros materiales utilizas?, ¿los articulas con la madera?.

P. - Piezas en latón, hierro, cordeles, imagería, clavos, berrugas de madera, objetos de uso diario, herramientas. La función de la desfunción. Útil-inútil.

J. - ¿La introducción de otros materiales determina algún cambio sustancial en el planteamiento de tu escultura o en los resultados?.

P. - Cada añadidura modifica, por lo tanto, es hecha adrede la aportación para que cambie la pieza.

J. - ¿Englobas tus esculturas en series?, ¿qué define cada serie?.

P. - Hay épocas y estados, más o menos duraderos, por lo mismo las esculturas hechas en situaciones anímicas parecidas, tienen un aire de familia. No creo en las series pues me traen la idea de manufacturas.

J. - ¿Les pones nombre a las esculturas y a las series?, ¿qué pretendes con ello?.

P. - Bautizar a lo creado me parece un acto inútil pero divertido, ¿cómo le llamamos al niño, Perico o Chorizo?, que más da, la trascendencia de la obra está en su mismidad, todo lo demás es lo que es divertimento o pretenciosa vanidad.

J. - Clasificame las esculturas hechas con troncos en sus respectivas series.

P. - No la respondo.

J. - ¿Qué aspectos formales destacan en tus esculturas?.

P. - No me gusta esta pregunta.

J. - ¿Consideras el espacio como un aspecto destacable en tu escultura?.

P. - Se habla en exceso del espacio con pretenciosidad y mucha palabrería, no quiero sumarme a una disertación inútil.

J. - ¿Algunos de estos aspectos participan en tu trabajo: mitología, religión, simbología, prehistoria, etnología, sociología, historia, política, etc.? Si deseas remarcar algún otro aspecto, anótamelo por favor.

P. - Sí, voy de la vida a la escultura, porque la escultura en esencia no me interesa, y creo que esencias hay pocas; cómo no participarían en mí todas esas cosas... y tantas otras.

J. - Háblame de las técnicas que utilizas.

P. - No tengo pudor en utilizar herramientas o máquinas, aunque prefiero trabajar sin exceso de ruido. Motosierra, taladros, hachas, gubias, lijadoras, cualquier cosa que ayude a aparecer el "fantasma del ensueño".

J. - ¿Dónde las aprendiste?.

P. - Yo solo, equivocándome, nunca me importó la técnica, para mí es engorroso aprender una técnica nueva, me interesa la escultura, no su proceso.

J. - ¿Se aplica alguna técnica artesanal de la madera en la zona en donde vives?.

P. - Abundan los artesanos, soqueiros, silleiros, etc.

J. - ¿Han influido éstas en tu evolución?.

P. - Todo me influye-confluye, pero sé que lo que hago tiene algo de muchas cosas, las influencias no me apasionan, porque soy poco dado a la admiración.

J. - Háblame sobre las herramientas que utilizas.

P. - Calladas, limpias y obedientes, buenas chicas, aunque alguna me jode porque no quiere hacer lo que le mando.

J. - Háblame de tu taller, o espacio de trabajo.

P. - Barroco, ordenado y lleno de fantasía, trabajo cara a la pared para poder mirar para adentro. Cuando llega el buen tiempo trabajo al aire libre. En el invierno me sale una obra más dolorida.

J. - ¿Intervienen otras personas en tu trabajo? (ayudantes, técnicos, etc.).

P. - A veces, cuando son grandes las piezas, pero sólo en el montaje.

J. - ¿Utilizas algún procedimiento constructivo: uniones, ensamblajes o encolados?.

P. - Todo eso y algo más, machiembro, encolo, claveteo, engarzo.

J. - ¿Aplicas alguna protección para aumentar la resistencia o durabilidad de la madera?.

P. - Barnices, pintura y protección antipolilla.

J. - ¿Aplicas algún tipo de policromía?.

P. - Con colores primarios y siempre muy delimitada.

J. - ¿Qué colores utilizas y por qué?.

P. - El color apoya y destruye como un arma de luz, debajo de él la madera está, pero no existe para los ojos. Tapar para ver.

J. - ¿Dónde los aplicas?.

P. - ¡Dónde hace falta, qué coño!.

J. - ¿Cómo elaboras el producto y cómo los aplicas?.

P. - Materiales industriales sencillos y de fácil aplicación, no me enfrasco en la cocina de la escultura, eso es de "pinches".

J. - ¿Has finalizado tu trabajo con los troncos?, ¿cuándo?, ¿piensas retomarlo?.

P. - Nunca acaba nada y, como no hay árbol sin tronco, yo no podré abandonar al tronco, aunque éste se sierre, ni él a mí.

J. - ¿Qué determina esta conclusión o este abandono?.

P. - La fatiga puede llegar y en arte hay una premisa que es la de irse con la musa más golfa y regaladora, el tiempo lo dirá.

J. - ¿Qué escultores te han servido de referencia en algún momento?. ¿Qué escultores actuales te interesan?.

P. - Se aprende y mucho, hasta de los defectos, así que cómo no de los escultores, aunque yo podría citar obras aisladas más que una persona. Ésta de Citano, la otra de Titanio, etc.

J. - ¿Qué planteamiento te haces sobre la escultura actual?.

P. - Estoy haciendo mi obra y me importa un carajo la escultura actual, estoy tan en mi historia, que no me apetece y me aburre, como dice usted, plantearme algo sobre "eso". Lo que sea ya saldrá y, cuanto mejor, fiesta y miel sobre hojuelas.

Paco Pestana - En la televisión gallega tienen un reportaje mío, les puedes pedir una copia.

Mañana o pasado, sale otro reportaje sobre mi escultura en "El Globo", lo ha hecho un poeta gallego, creo que ha profundizado ya que conoce mi obra, aunque tú tienes que sacar tus propias conclusiones.

Joan Valle - Claro, pero quiero que me expliques por qué escoges la madera y cuál es la relación que tiene la escultura que haces en madera, con la zona en la que vives, con el pueblo; eso que me decías sobre los pueblos pequeñitos, sobre la tierra...

P. - Hombre, somos diferentes los de las rías bajas de los del interior, tenemos puntos de contacto, eso sí: vivimos observando nuestras fuentes de trabajo; también nuestros orígenes y nuestras aficiones literarias. Pero esas cosas las tienes que percibir tú, ir con nosotros a los bares o a los restaurantes, ver como andamos en bicicleta, como pescamos truchas, ¡yo que sé!

Estos tipos (Leiro y Manolo Paz) andan en el mar pescando camarones, yo estuve a punto de ahogarme.

J. - Eso es lo que te iba a preguntar; en el vídeo de Eloy Lozano, cuando entras en el agua, haces una cara de espanto...

P. - Pero, ¿sabes qué pasó ese día?

(Explica que estuvo a punto de ahogarse y que, fue entonces cuando valoró realmente la vida).

"A Manolo Paz le debo media vida".

(Fue él, quien le sacó del agua, cuando había subido la marea, "por encima del nivel de la nariz").

J. - Yo ya entendí, cuando estabas en Tàrrega (Lerida), que eras de tierra adentro.

P. - Pero viví al lado del mar, en el Sáhara, un año, y el cuartel estaba al lado del mar; me mojaba el culo como hacen las señoras...

J. - La forma de llevar la camiseta, en Tàrrega, me sugería tu escaso interés por el agua.

P. - No, pero si a mí me gusta, lo que no me gusta es nadar, pero el mar sí...

¡Que bonito es el mar!, y las barquitas. Hay un poema de García Lorca dedicado a la Virgen del Carmen: "A ti Virgen del Carmen, Virgen del mar y remadora...", es una coña marinera.

Hice una escultura que era como una embarcación gallega, antes de ir al mar... Fue en la Costa de la Muerte, y me llevaban a coger calamares, pero yo dije: "nada, a mí nunca me interesaron los calamares", y no fui. Estuvieron a punto de morir todos, porque hubo una gran marea, se les rompió la hélice y, casi chocan contra los acantilados; si voy yo aquel día, me muero de agonía. No sé que me debió pasar, pero fue como una premonición; de aquella me salvé porque no fui y, de la otra me salvé porque...

Aquella escultura que hice fue como un prelude, estuve obsesionado tres meses con el llo de los ahogados; hice dos barquitas (cuando yo nunca me había interesado por este tema), y fui al puerto para recoger el colorido.

J. - El vídeo que hemos visto esta mañana, ¿de cuándo es?

P. - De aquel día que estuve a punto de ahogarme. Por la tarde les dije: "quiero que el vídeo parezca una premonición". La idea era que los otros llegaran buceando por debajo del agua, semejando sapos (lo que pasa es que ensañaban el culo y era un desastre); la intención era que aparecieran como reptantes salvándose (como Moisés salido de las aguas), pero la cosa no salió así, querían poner cara dramática y les salía cara de chulo. Repetimos varias veces la filmación y salía un desastre: el perro bañándose con nosotros, Leiro andava... y todo esto, además, medio borrachos de Albariño.

J. - El vídeo está muy triturado, las imágenes no dejan ver demasiado tus esculturas.

P. - Bueno, es que quería hacer un llo, en un sentido casi sincopado, como somos nosotros.

Manolo fue matarife -mataba vacas- antes de ser "pescador de sardinas" (escultor). La historia de Leiro es diferente. Quería dar un poco la imagen de nuestra crianza y nuestros hábitos.

Mi parte en el vídeo, se realizó en una galería de Santiago. Yo quería ir metido en una silla, y con una mesa camilla encima, pero con ruedas; entonces, tenían que aparecer las manos de un tipo (como si fuera un crupier recogiendo las fichas) y, otros dos remando e increpando a los personajes (esculturas). Yo iba a ser el "matador, matado". Pero, me metí debajo de la mesa camilla y me entró un dolor de espalda terrible, de tal manera que me quedé allí. Tuvieron que forzar la mesa para sacarme. Un desbarajuste...

Entonces lo solucionaron de otra forma: me compraron una especie de casco, me lo pusie-

ron y me lo aseguraron. Mi cabeza sobresalía por el centro de la mesa, donde habían colocado unos puerros, dos o tres membrillos...; yo me lanzaba contra la pared...

Es que, hay una escena al final, en la que yo aparezco increpando a las esculturas, diciendo que estoy harto de la vida y de esas historias y, ellas son mis enemigos íntimos, por eso me lanzo arrebatado contra la pared. Pero yo no quería lastimarme (porque tenía miedo de decapitarme), entonces la caída era una caída "maricona".

¡Se juntó tanto público durante la filmación...!

También bajábamos la escalera bailando un vals (una escalera de cuarenta peldaños), y yo tenía miedo de dar un traspies bailando el vals. Pensaba: "si no cuento bien los peldaños voy perdido". Sonaba Strauss. Lo que pasaba, es que caían los membrillos de encima de la mesa.

Yo quiero hacer unas determinadas historias, y Eloy Lozano me habló incluso de llevarme a Inglaterra, concretamente a Londres, donde creo que hay un museo de bichos y de insectos, para tratar de relacionar un poco mis historias con el mundo, como decíamos, de los insectos, de los que tienen extremidades prensiles, como los ciervos volantes... A ver si hacemos algo, porque es un tipo interesante.

J. - Lo que he visto en el vídeo, es muy diverso, con múltiples esculturas.

P. - Es un llo muy abigarrado, yo no soy fiel a la obra anterior, me aburro de mí mismo; entonces, sin hacer un salto, hay algo que se nota que es de mi "factura", pero de una escultura a otra hay un cambio, es otro mundo...

J. - Depende mucho del momento en que estás.

P. - No, yo elaboro las cosas más de lo que parece, lo que pasa es que no quiero nunca parecerme a mí mismo; entonces tienes aquí toda una historia y, si repites eso, esa obra ya te deja ese poso...

Yo he hecho ahora seis esculturas pequeñas que han sido como de relleno, han sido las más festivas, las que le gustan más a la gente, porque son las más amables; de las otras hay algunas que son dramáticas.

Murió mi padre de cáncer en estos tiempos, y estuve obsesionado con la muerte; a partir de ese momento vivo con la muerte presente; antes también, pero ahora vivo todos los días pensando en ella..., y se nota en las esculturas, son como animales torturados.

J. - ¿El Cristo aquel con los clavos?

P. - Bueno, es un llo de religión. La he vivido muy en serio.

A un Cristo del siglo XVIII, le puse una batidora, de hacer claras a punto de nieve, como extremidad; por la alegoría de que la religión ha batido los espíritus, jugando, un poco, con una especie de polea refiriéndome, en sentido figurado, a que las ideas han movido sangre; es una especie de apología del dolor.

En Santiago tuve problemas porque los curas están al lado de la Catedral, y me miraban de una manera... Puse la escultura al lado del vigilante por miedo a que...

J. - ¿La agredieran?

P. - Sí. Es una pieza dramática. Representa al hombre que es quien mueve la sangre, pero al mismo tiempo también sufre...

Es una pieza dramática, a pesar de que la batidora le da un aire cómico. "El Cristo a punto de nieve", decía la gente, recurriendo a la relación fácil.

J. - Y también había una pieza constituida por unas ruedas dentadas, que las relacioné con el tronco que montaste en Tàrrega.

P. - No, esto es como una plaza de toros, donde emergen unas esculturas muy "vegetalistas", era como ponerle coto a la naturaleza. Lo que pasa es que Eloy se centró demasiado en la base, y la primera imagen, da un resultado que no se identifica totalmente con el resto de la composición.

Empezó a tramos. Él quería dar una imagen sincopada de mí, entonces, no es fiel a la totalidad.

Allí se ve una pieza muy bien, es una especie de monstruo con una lanza hendida en el pecho y con la boca abierta...; es una pieza con mucho color, quizá la que mejor se ve.

Pestana cuenta, como buen narrador, infinidad de anécdotas llenas de poesía, en las que transmite su conocimiento del alma humana. Y, como buen poeta, sus palabras sugieren...

En el fondo, detrás de todo ello, siempre surge Galicia, como cuando explica, por ejemplo, su intención de morir en su prado verde y ser enterrado en el mismo lugar "donde la niebla cubra la ladera". Al mismo tiempo que, lleno de ironía, comenta: "Mi máxima aspiración es tener una calle con mi nombre y ser canonizado".

Su capacidad poética en la improvisación (desconozco el resto), es sorprendente, pero su ironía es apasionante.

"Para ser buen escultor, hay que ser bruto, como los vascos".

No esconde, de todas formas, el profundo respeto que le merece el trabajo constante, diario, el trabajo como ejercicio físico, que convierte la tarde en silencio.

14. SEGONA ENTREVISTA AMB PACO PESTANA.

PEREDO | 12-VI-1988

El tercer contacto con Paco Pestana no ha sido propiamente una entrevista, en la que se han ido vaciando los contenidos imprescindibles para el desarrollo de este trabajo, ha sido un viaje a través de un mundo diferente e impensable. Pestana me ha mostrado parte de su mundo en un recorrido en el que, la recuperación de sus vivencias, se ha superpuesto en el recuerdo a la acción presente, a la vivencia del momento.

Un recorrido en tres etapas diferentes: la primera, que se desarrolla por los alrededores de su casa, en su aldea natal (Peredo) y en la que los recuerdos de infancia han ido fluyendo con toda naturalidad; en la segunda etapa me conduce por bosques y pueblos próximos, en ésta los rasgos generales de su primera juventud se han dibujado netamente; y, finalmente, la tercera etapa nos lleva a Lugo, en ella me ha mostrado la ciudad, las coordenadas entre las que se desenvuelve su vida actual.

Comenzaremos, pues, por el principio. En Peredo, después del largo viaje y del recorrido laberíntico a través de bosques y aldeas, me encuentro a Paco trabajando en sus últimas esculturas, troncos enormes en los que respeta su estado natural, y en los que se limita a limpiar las partes interiores y exteriores, inútiles o estropeadas; con ellos compone, empleando restos del árbol, ramas, o incluso ruedas de carro. Estos árboles, castaños huecos centenarios, pertenecen al recuerdo de su infancia, a ese camino recorrido diariamente con zuecos de madera en su trayecto hacia la escuela.

Pestana me enseña el bosque de los alrededores (Lugo es precisamente la zona con mayor riqueza forestal de Galicia), poblado de castaños, robles y abedules, es entonces cuando dice:

"En esta tierra uno a de ser poeta necesariamente, este paisaje conmueve. El bosque es un laberinto, oscuro, filtra la luz en primavera y adquiere unos colores maravillosos".

Caminamos por el bosque, él atento a mis observaciones, a cualquier olor, a cualquier ruido: "¿Oyes?, dentro de ese castaño hay un nido", y, efectivamente lo hay, "¿hueles?, es una seta que huele a carroña, de pequeño imaginaba cadáveres, hasta que descubrí que era una seta. ¿Ves?, antiguamente eso era un bosque de robles tan grande como éste, ahora lo han convertido en un prado. Estos castaños se pudren porque les han cortado las ramas, en algunos de ellos anidan árboles parásitos", y, ciertamente, me muestra uno en el que un abedul crece abiertamente. Entre las cavidades del tronco se van desarrollando unas raíces, que se retuercen, en su interior adquieren una coloración gris y rojiza impresionante, que recuerdan seres extraños alojados en sus entrañas.

De los castaños surgen numerosas protuberancias que Pestana relaciona con imágenes

antropomorfas: "Los castaños tienen formas enormemente humanas, se abrazan, se retuercen, tienen unas berrugas grandes", las corta y les quita la piel, son útiles en su escultura, "recuerdan una excrecencia cerebral".

No le preocupa a Paco que se corten los árboles viejos, muertos, y se aprovechen para leña, pero no acaba de aceptar la tala indiscriminada: "Los aldeanos cortan el árbol para leña, se consume mucha, pero también hay mucha; los robles los venden, los malvenden a veces por razones de herencia".

Los caminos por los que transitamos están embarrados, son casi riachuelos, pero es en el riachuelo que pasa por debajo de su casa, donde Paco consigue pescar, de cuando en cuando, alguna trucha: "Son muy voraces, pero muy astutas, si observan cualquier movimiento, no pican".

De regreso a su casa, ya de noche, su madre nos sirve la cena, una cena gallega.

La segunda etapa del viaje, que coincide con mi segunda visita, tras haber recorrido Galicia y haber visitado a los otros escultores, comienza yendo con Paco a ver la Feria de Meira. En el camino paramos a comer pulpo. Paco me muestra el bosque más frondoso que existe en aquella zona; se llama A Manoña, cerca de Marín y de Baleira. Castaños, robles, fresnos y tejos pueblan aquella ladera inmensa.

Mientras dura el viaje, Paco no para de hablar, ni yo de preguntar sobre sus experiencias, breves e intensas; habla de su trabajo en la cooperativa agrícola de Meira, de sus viajes por Europa, de su estancia en Barcelona, de su dedicación a la literatura, de la que comenta:

"La literatura es muy absorbente, tiene vida propia, es excluyente, cerrada".

Pero vive con sensibilidad la capacidad infinita y sugerente de Galicia, repleta de imágenes, rica en detalles, que Paco no deja escapar.

Pestana insiste: "Galicia no sólo es esto", pero, que pena que Galicia no sea sólo esto, como estos bosques, como la feria de Meira, como el "Nacemento do Miño". Galicia es una tradición permanente en la que, como dice él, "la línea recta es una utopía".

Deseoso de mostrar los contrastes, me lleva, cerca de Lugo, a otra feria, al Páramo, donde megalitos y coches permanecen estáticos entre el bullicio, la fiesta, las comidas, el humo... Muy cerca discurre el río Neira (afluente del Miño). Con este último recorrido nos aproximamos a la tercera etapa.

También cerca del río Neira, Pestana me muestra una casa, su antiguo taller, unos troncos tirados al lado de la carretera y una vieja escultura son el testimonio de su paso por este lugar. Paco no desea que me aproxime, y continuamos hacia Lugo, hacia su taller urbano; hacia ese taller situado en el corazón de la ciudad, en el callejón que bordea la iglesia románica.

Saltamos del mundo abierto, popular (repleto de vida), a un fantasmagórico mundo interior.

(En el taller de Lugo).

Paco Pestana - La mayoría de mis esculturas son composiciones. Estas esculturas pertenecen a la época en que murió mi padre. Presentía que, con su ausencia, iba a tener que dejar de ser niño. Era una premonición que se cumplió.

A partir de entonces hago las esculturas totalmente desinhibido, brutalmente (a veces me asusto), sin prejuicios, sin temor. Haciendo cosas tan dispares, como todas estas.

Mi cabeza bulle como un volcán, me falta tiempo para plasmarlo todo.

Joan Valle - ¿El origen de cada escultura se encuentra en algún motivo particular de esa eferescencia?.

P. - En realidad mezclas, nunca partes de una idea sola. Las ideas surgen en el momento más impensado.

Normalmente en el momento en que dejo de trabajar, me olvido de la escultura, yo no estoy en "trance escultórico permanente". A veces acabo una pieza y recurro al "desván", con el propósito de sorprender otra. El trabajo físico es el que impone el plazo al desarrollo mental de la idea.

Cuando quiero una idea, voy al "desván", la recojo. Elijo, entre las múltiples posibilidades, aquella en que aflora una necesidad imperiosa de salir fuera. La idea que más apremia es la que más rápidamente sale.

Llegado el proceso de construcción de la obra, discurre un gran trecho de dolor, en que la obra no se aparece físicamente. Es el lapsus, doloroso, entre la imagen que tienes en la cabeza y su realización. En el momento que aquello coge cuerpo, ya no es lo soñado, ni lo previsto, se ha antepuesto el sueño, pero no se sabe qué es mejor entre lo imaginado y lo previsto, o entre lo previsto y lo imaginado.

Después de ese raptó, quedo cansado... Paso cierto tiempo jugueteando, resolviendo fantasías y vuelvo al "desván" cuando el cuerpo me lo pide.

Mi trabajo está afectado por las experiencias, por las épocas del año, por las estaciones.

Yo debiera cambiar de taller cada año, para poder apartar la obra de mi vista, conservar solamente la última, para poder tener sentido de la ausencia. Trabajo para llenar mi mundo. Cuando lo veo así, arropado, me da la sensación de que he hecho mi historia, y eso me inhibe a la hora de trabajar. Debería deshacerme de las piezas para tenerlas sólo en la cabeza, donde no pesan, liberándome para trabajar.

J. - ¿Y el título, en tu caso poético, cómo surge?.

P. - Nace de causas últimas. El nombre es lo de menos, es un acto litúrgico y, en esa liturgia, interviene el ayer, el capricho y, normalmente, el resultado final.

Ante la obra vista, observo... y es como aquel que dice: "Ya que estás vivo y tienes este oficio, voy a llamarte con un nombre que me diga algo de ti, pero también que explique algo de mí".

El nombre nunca es una definición de lo que se ve, es una apoyatura, incluso para el lector de la obra.

En un país de papanatas, la gente quiere saber y nombrar, porque desconoce la cultura literaria, y, por tanto, mis títulos son equívocos para darles a las piezas una dimensión superior y, a la vez, ajena a la obra misma.

J. - Dime algunos de los nombres de estas esculturas.

P. - "Sueño que se subió al parapeto".

Las palabras onomatopéyicas, o peripatéticas, como les digo yo, permiten un disparo... El "Sueño que se sube a un parapeto" me sugiere el estar soñando en una trinchera, olvidando aquello por lo cual estás atrincherado. Este personajillo, que podría simular un perro o una babosa durmiente (sí es que las babosas duermen), inconscientes de la amenaza real. El sueño es el pasaporte a la eternidad. Es un sueño que se subió a un parapeto peligroso, aunque no hay peligro, porque el sueño en este caso es eterno.

"Delirio de un rey con almorranas".

"Samba con sarna no pica".

"También en los prados se muere de dolor".

Ésta última era de una época antropomórfica en que yo utilizaba referencias de imágenes mentales, con pequeñas desviaciones. Bastaba poner en la madera, después de buscarla, limpiarla y destacar la esencia de lo que en sí llevaba el árbol, alguna nota, ciertas referencias que sugiriesen al que lo observaba, recuerdos, imágenes.

Aquí se vislumbra como un cerebro extraído de una anomalía de la naturaleza, de una berruga provocada por la rama, un cerebro casi humano. Es como un gran animal desventrado, como si un gran cañonazo lo partiera por el medio, en una actitud herida, donde destaco el ojo, la

herida y la lanza que lo hiere, o sea, el cerebro, la lanza es el cerebro.

El cerebro humano genera paralelamente a la belleza, la muerte.

En el personaje, el pequeño punto de color donde se concentran las miradas, donde se van los ojos, es lo que da, en el contexto de la obra, su referencia dramática final. Como en esta otra escultura en la que las escaleras parten de las piernas.

El hecho de imaginarse levitando en el aire y que nacieran escaleras de las piernas, con todo el significado de la escalera como instrumento que posibilita la ascensión, pero, que al mismo tiempo, te impide el movimiento al nacer de las piernas. ¿Cómo subir por una escalera que son tus piernas?.

En todo ello hay una contradicción... siempre está esa parte inconsciente. Y, precisamente, yo no quiero hablar de forma exhaustiva porque ello implica el vaciar lo que tiene de grande, que es el lado misterioso. Desprecias de esta cosa el misterio y se convierte en rutina. Y yo no quiero caer en la monotonía.

J. - En este taller se aprecia esta misma imagen. Tienes todas tus esculturas aglomeradas detrás del telón. Un telón que transparenta este lado oscuro en el que se apiñan, almacenan, conviven y articulan, tus esculturas, en un ambiente fantástico, sugerente, misterioso, atractivo.

Levantar el telón es entrar en la trastienda, en la parte oculta.

P. - El buen pan se vende en la trastienda, en el baúl, según un refrán popular.

Cuando yo tenía pocas obras, las ostentaba; con mi taller impresionaba, porque aquello era un bosque donde el desconocido, al verme a mí, excéntrico, frívolo o vehemente, esperaba encontrarse un tipo de obra no profunda. El resultado era que mi obra asustaba mucho más que el hombre que había visto.

Ahora prefiero dosificarlo, prefiero mostrarlo gradualmente.

Si todo esto estuviera en una hectárea, cerrado en una caja fuerte de acero inoxidable, con una música de chillidos, este tipo de esculturas sería para enloquecer o para hacerse santo.

El telón separa dos mundos, la antecámara del mundo donde todo está amontonado, donde los dolores, las alegrías, las babosas rampantes, los castillos imposibles, la sangre cuajada, los pinchos aserradores... todo esto que es la crónica de una época de mi vida, al estar junto se vuelve apacible. Como diría, son una especie de géneros que conviven en una maraña de locura que nadie podría imaginarse. Yo creo que puede existir un manicomio de locuras, pero esto visto así, parece la obra de un disparatado.

J. - Pero aquí existe un cierto orden.

P. - Sí, lo último es lo más cercano, la obra se va alejando en las profundidades, según me alejo en el tiempo de ella. Son esculturas que se han quedado conmigo, procedentes de otras épocas.

Globalmente están así colocadas por razones de espacio físico, siempre quedan más cerca de mí las últimas.

Esa fuerte es la que está ahí, hay otras que están en el campo. Ella, por ser la más fuerte, es la que más aflora.

(Se refiere a una escultura de un metro setenta de altura, realizada a partir de un tronco de castaño hueco, de un diámetro aproximado de ochenta centímetros, en el que ha vaciado la madera interior estropeada y parte de la madera periférica, creando un entramado que cierra el recinto del tronco, pero que, a la vez, permite alojar la visión en un interior).

Últimamente estoy viendo que mi mundo es complicado. Antes quería hacer la escultura en el sentido de la fuerza, de la potencia. Hay algo en la escultura del siglo XX que me parece el acto de un prepotente, salvo un Giacometti por ejemplo, que es un hombre que alumbradece y alumbradece y alumbradece el espíritu.

Me di cuenta de que la potencia me pertenece, la tengo, y por tanto no necesito presumir de ella. De todas formas quiero insinuar la grandeza que está en el camino y no en el gesto, mediante cosas simples y frágiles.

No sirve decir exabruptos, tirar una bomba nuclear, o ser un peso pesado, para ser el más fuerte; yo sé que la fuerza está en la mirada, en una palabra hiriente, en la insinuación.

Yo estoy insinuando, mostrando esos mundos de forma sutil, acercándome por caminos cada vez más tiernos.

Hay que estar seguro para hacer figuras tambaleantes, donde casi todo parece estar preso por lo inasible. Las figuras están desarraigadas, levitantes, inestables físicamente hablando. La estabilidad mental no se halla en la estabilidad física, creo, por el contrario, que nace del desarreglo físico, del desorden de todas estas historias.

El camino, la línea recta en Galicia, es una utopía, ya te lo dije antes, el camino recto no es, precisamente, el que permite alcanzar la meta.

Yo hago una escultura que de verdad es fuerte, de campo, porque es naturaleza. En otro tiempo existía un regodeo en las formas lisas, rotundas, voluminosas, pero eso pasó a mi prehistoria.

Actualmente diferencio dos modos de trabajar, el que desarrollo en el campo, en Peredo, que es más brutal, sano, saludable, también más libre y que me permite trabajar en dimensiones mayores para estas historias que estoy haciendo ahora...

(Se refiere a las diferentes exposiciones colectivas, como la Bienal de Pontevedra, la Universidad Menendez y Pelayo, etc.).

... y el que trabajo aquí en Lugo, en este taller, detrás de esta iglesia románica, que por esta circunstancia es más público, en el que existe la agresividad hiriente y la sutileza frágil, inestable, etc.

*Lugo, de noche, enfrente al televisor apagado
redondeo estas pequeñas memorias, espero que sirvan
para algo y usted goce de ~~la~~ larga y
esculturada vida.*

Jim Aron

Jim Aron

...Es un loco disparatado.

Los gallegos, que me conocen bien, saben que tengo un talento poético, rayando un radicalismo de amor a la vida.

Mis esculturas son metáforas, donde hay pasión, delicia, juego. Soy casi un "rapaz", aunque no físicamente, ya pasaron años por mi piel. Pero mi escultura es consecuencia de un amor-dolor por la belleza, donde interviene el juego poético.

Escribo alejandrinos (versos), aunque la palabra no sea adecuada, con madera. Soy un poeta desterrado a la escultura.

A mí me sorprenden muchas cosas, pero los hombres rara vez lo consiguen. De los hombres, cuando los conoces y llegas a intimar, descubres que están "tocados" por ciertas virtudes, pero nunca son suficientes como para despertar admiración. La admiración es una cuestión de instantes de belleza.

Yo respeto, más que admiro, a los hombres que hicieron escultura o cosas bellas. Pero la palabra admiración me resulta excesiva en estos casos.

Admiro los perros, los "rapaces", detalles fugaces de la vida, cosas que no se alcanzan a nivel cotidiano.

Valoro las cosas bellas por su sentido extraordinario.