

MANOLO VALDÉS Meninas y Asturcones, 2005.

Las tres dimensiones en Valdés

La obra pictórica y escultórica de Manolo Valdés hay que comprenderla como un todo que dialoga entre sí y que se fecunda en la realización y en sus problemas cotidianos, tanto iconográficos como matéricos. En esta ocasión se subraya el interés de su escultura pero no debemos olvidar que pintura y escultura han ido paralelas en la praxis del artista desde su comienzo.

El interés por la escultura coincide con el nacimiento de su hija Regina en agosto de 1983. La importancia que va adquiriendo la escultura en su obra la señala así el artista: "Recuerdo cuando iba a la escuela que estaba con un profesor que hacía imágenes que buscaba primero maderas blandas, de pino, y luego muy saneadas para la talla, pero después eran aburridas y había que terminar policromándolas". Quizá por ello Valdés busca más que maderas especiales o blandas maderas con textura interna, y se concentra en la policromía natural de la materia, como si intentase conseguir una taracea tridimensional. La textura que consigue Valdés se produce por doble vía, una viene por los accidentes y otra por las herramientas, llega un momento en que las herramientas dan una determinada textura.

Su escultura pública comienza en 1999 con un proyecto para la ciudad de Bilbao, que después se dilata en el tiempo, prácticamente hasta el 2004. A la vez se le encarga un proyecto, sobre la Dama de Elche para una de las glorietas de la ciudad de Valencia, cuyo primer boceto en gran escala se coloca a principios del 2002 en Park Avenue en Nueva York. En 2000 una escultura titulada Menina, de siete metros de altura y 11 toneladas de peso se instala en la rotonda del boulevard Salvador Allende en el paseo de la Chopera de Alcobendas, en la cercanía de Madrid. Desde entonces su escultura de gran formato está presente en ciudades como Biarritz, Munich, Bilbao, Valencia, Murcia, Madrid, y unas piezas muy especiales, tres cabezas femeninas, que dialogan entre sí con unos textos del escritor peruano Mario Vargas Llosa en el nuevo aeropuerto de Madrid realizado por lord Richard Rogers.

El resultado de la obra plástica de Valdés -según el soporte se va convirtiendo en relieve- es el paso a la escultura. Valdés ve que en sus arpilleras no captura las cualidades esenciales de Las Meninas, o de la figura de la Reina Mariana. Esto es, se rompe la unidad entre la esencia interna del sujeto y la imagen externa pintada en el lienzo, asumida en la tela. La representación pide salir. El retrato se corporeiza, se convierte en construcción, toma cuerpo en tres dimensiones. Valdés trabaja la materia en la pintura; la pintura va convirtiéndose en relieve y al final la imaginaria de Valdés pide llegar a ser escultura.

Ya en la exposición de 1982- 1983 la imagen de una Reina Mariana se sale del cuadro y toma volumen, de tal manera que Valdés nos proporciona de la obra velazqueña no sólo su versión pictórica sino también escultórica. La diversidad de los materiales empleados por Valdés en su escultura es amplia: madera, mármol, granito, alabastro, hierro, cinc, plomo, cartón, tela policromada. Recientemente ha trabajado con plata, donde juega con la oxidación propia de este metal, y piensa en trabajar con trozos de cerámica y de lapislázuli. Al igual que en su pintura a menudo retomaba un tema para hacer variaciones de él, ahora utiliza diferentes materiales sobre un mismo tema. Con ello consigue lógicamente resultados diferentes como si la materia escultórica hiciera una traducción de una lengua a otra, como si jugara con el significante y el significado, más que con la paráfrasis.

Esta capacidad significativa puede ser comparable al cambio que supuso el paso del

acrílico al óleo en su primera etapa de pintor. En su evolución artística los cambios serán cada vez más sustanciales. En los retratos sin rostros vemos que los primeros estaban tomados de la herencia artística -por ejemplo La Infanta doña Margarita, Fernando VII, El infante don Fernando, Felipe II- para luego ser retratos anónimos sin rostro, en los que curiosamente la gente se reconoce. En la entrevista realizada por María José Bono y Agnes Noguera, Valdés cuenta que un coleccionista se reconocía en un retrato que "no tenía ni ojos, ni bigote, ni cara, ni nada". Al final el propio Valdés lo explica como un "interés generalizado por asimilar". Pero me interesa más señalar el cambio de una serie que comenzando por su tradicional punto de partida del mirar la pintura, clásica o contemporánea, termina por distanciarse de su iconografía. En algunos de los retratos se va perdiendo la referencia a la Historia del Arte. El retrato aparece como género artístico, y en todo caso Valdés realiza retratos del retrato.

Debemos recordar que desde los griegos hay dos tipos de escultura. Michelangelo supo definir estos dos tipos bellamente como la escultura *per forza di levare* y la escultura *per via di porre*. La primera es la propia de la talla, sea en piedra en madera, como en él mismo, sea de la forja o el dominio del fuego en Chillida, sea el corte de la plancha en Calder. La segunda es la del modelado en tierra, en barro o en cera, esto es, en un material que se deja llevar por la huella y la presión de la mano, sea la de Auguste Rodin, sea la de Benvenuto Cellini.

Valdés trabaja con el modelado. Al comienzo de su escultura usa la tabla de madera a modo de plancha, como si las tablas fueran planchas de hierro o de cera que se van uniendo. Como estas planchas de madera no se pueden soldar, lo que hace es meterles clavos, clavos de madera. Cuando ya tiene la estructura mas o menos configurada, al hacerlo con esa masa hueca, al tener la obra esta materialidad de plancha, que no resiste bien el golpeado, Valdés esta trabajando con el moldeado, pues esta golpeando sobre una cosa hueca. A veces le gustaría herirla con fuerza, y de hecho la golpea, pero debe hacerlo con gubias muy afiladas, con mucho cuidado, con muchas precauciones porque la tabla no resiste no tanto por lo fuerte del martilleo sino porque se produce siempre una especie de vibración, que los metales soportan pero no las maderas.

En las Bibliotecas, por ejemplo, pone trozos de madera encima, que vuelve a lijar y vuelve a reconstruir. Siempre por su cabeza pasa la idea de la huella del dedo, del modelado. Valdés añade un trozo de madera en la esquina, por ejemplo, pero en el fondo es como cuando al barro le añades algo, como si modelas el barro con el dedo. En este sentido introduce también la cola como material, como masa con la que se obtiene una soldadura, y deja a la vez una huella. Ha sido José Manuel Caballero Bonald quien ha señalado que la pintura de Valdés consigue el rango de un espacio autosuficiente gracias sobre todo al volumen narrativo de la materia. Esta síntesis expresiva va pidiendo más materia y ésta toma cuerpo, se instala en las tres dimensiones. Pero lo hace con las mismas características de todo su "pensamiento visual": el detalle como unidad y la paráfrasis como pretexto de análisis del recuerdo.

En la escultura podríamos marcar esa misma evolución que anteriormente ha llevado su obra pictórica. Las primeras esculturas parten de figuras de Velázquez -las ya mencionadas de la Infanta Margarita- y de los bodegones de Morandi. En 1982 utiliza maderas de pino trabajadas en torno, con configuraciones muy a lo Leger; Valdés también tornea el mármol en sus bodegones a lo Morandi. En 1983 se da un cambio de lo geométrico a lo orgánico, coincidente con el uso de la arpillera en pintura. En un segundo momento, cuando realiza las vasijas griegas todavía hay una interpretación a partir de la sala de las vasijas griegas del Metropolitan Museum de Nueva York. Pero cuando llega a las librerías o mesas con libros la Historia del Arte está ausente.

Podemos considerar la evolución de la obra escultórica de Valdés en una serie de etapas que se corresponden con unas piezas paradigmáticas:

- comienza con sus versiones de Las Meninas o las Reina Mariana
- los bodegones en mármol o alabastro
- los bodegones en madera
- las bibliotecas
- las vasijas griegas
- la bolsa del Metropolitan
- las grandes cabezas

En las primeras esculturas vemos que la materialidad y la cualidad de los materiales empleados está cuidada al máximo. Esta característica irá haciéndose más palpable a medida que la escultura se vaya convirtiendo en un medio de expresión cada vez más presente en su obra. Utiliza formas geométricas simples y deja la textura de los materiales a la vista, resaltando si cabe sus imperfecciones. Sus *Librería*, *Mesa con libros* o sus estanterías con *Vasijas griegas* están realizadas dejando las marcas de la madera, dándoles inestabilidad y aumentando su energía.

En toda la obra de Valdés, sea la pintura, el grabado o la escultura, hay una referencia al tacto, la tela habla al tacto del espectador, no sólo en cuanto a escala, como en la obra de Eduardo Chillida, sino también en cuanto fuente de información, de pliegue sobre la forma compuesta. La textura de las roturas, los rincones, dobleces, la afirmación del soporte muestra una lectura secuencial, no continua que prima el detalle y que obliga a una mirada sosegada donde la vista se acompaña del tacto. Aquí se revela una de las claves de su escultura, que no imita simplemente a la pintura sino que se instala como objeto que habla –no en el fragmento- sino en su conjunto.

En el comienzo de la aventura individual a finales de 1981 Valdés se afana en analizar las posibilidades volumétricas y las variantes tridimensionales del tema iconográfico de las Reinas Marianas de Velázquez, del icono velazqueño que es la Menina. José Francisco Yvars en el catálogo de 1982 en la galería Maeght de Barcelona donde se exponen por primera vez estas piezas en un texto titulado “Fantasía, Orden, Memoria. Sugerencias de interpretación” nos hace una interesante reflexión ante estas primeras obras: “Valdés vuelve a las formas escultóricas primarias, a los cuerpos geométricos simples –cilindro, cono, esfera- que se construyen evocando tímidamente una presunta “estética años treinta”. Esa evolución culta queda neutralizada, sin embargo, cuando se hace hincapié en la textura natural de la materia: el escultor combina estrías, descubre la nervadura interior de una madera que conscientemente se ha preferido no del todo noble, en la jerarquía consumista del “mueble para toda la vida” de la burguesía – del palosanto a las caobas. Nos sugiere más bien el retorno a una imagen de infancia: los juegos arquitectónicos, el placer de ordenar módulos volumétricos, de inventar geometrías”. Velázquez como referencia ha sido siempre el campo de pruebas para las paráfrasis de Valdés. Cada nueva investigación se ha realizado siempre sobre el barbecho de la figuración velazqueña. Picasso realiza entre el 17 de agosto y el 30 de diciembre de 1957 una serie de 44 pinturas dedicadas a la revisión y paráfrasis de Las Meninas de Velázquez. Valdés incide una y otra vez en la obra de Velázquez para avanzar su propia imaginaria.

Utilizando el mecanismo de la evocación, Valdés no se pone simplemente a recordar obras, sino que narra desde otro ángulo, desde una torsión. En este sentido, la estructura narrativa de su lenguaje se acerca al mundo de la literatura hispanoamericana, que al fin y al cabo es coetánea del nacimiento a mediados de los 60 del Equipo Crónica. *El perseguidor* de Julio Cortázar, *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, *El lugar sin límites* de José Donoso, o *Los*

cachorros de Mario Vargas Llosa se gestan en ese mismo tiempo. Pensemos en el cuento titulado *Los cachorros* de Vargas Llosa, cuya primera versión es de 1965, y la segunda y definitiva de 1966 (publicada por Editorial Lumen con fotografías de Xavier Miserach). Vargas Llosa narra la vida de "Pichula" Cuéllar, un chico peruano que queda castrado por el ataque accidental de un perro. La vida del adolescente se cuenta desde diferentes voces, desde la distancia de los amigos, desde los otros narradores. En Valdés se narran los términos de la Historia de la Pintura desde otros ángulos, desde otras torsiones, empezando por la propia del lienzo en que se apoyan o donde nacen.

La reproducción de una menina, o de una infanta, descontextualizada, individualizada en su soledad de madera o de bronce, hace que la imagen pierda su valor, deje de ser para convertirse en sustancia de otra cosa. Es una operación lingüística: el icono pierde su valor y queda a merced del trato que le da Valdés como realidad, desde la torsión que significa el detalle visto como unidad, que conlleva referencias cotidianas pero a la vez vida propia

Nada tiene que ver la obra en tres dimensiones de Valdés con la escultura pop y la escultura figurativa de los nuevos realismos. Pensemos, por ejemplo, en el primero de los americanos en adoptar la figuración humana. Georges Segal sigue el modo de representación escultural basada en el modelado y reproducción de yesos blancos tomados directamente de modelos vivos. La suya es una figuración "expresionista" en el sentido de sus gestos y posturas congelados en una situación de sufrimiento, de apatía y de melancolía de la banalidad cotidiana. Arquetipos, a pesar de sus rasgos individuales, con carácter de efigie, de soledad.

Las obras de Segal son *tableaux*, naturalezas muertas con la figura humana. En este sentido, Valdés ha mirado mucho más a la estatuaria italiana de la postguerra. Pensemos en la obra de Mario Marini, sobre todo en su primera etapa; pensemos en *El Caballero* de 1949-51 en madera policromada (110 x 180 cms. Kunstverein de Dusseldorf) y especialmente en el *Torso* de 1933 en yeso policromado. Fijémonos en el sentido de su torsión y en su mutilación. También en su desplazamiento lateral, en el cuerpo, en el cuello y en la cabeza. Aquí yace esa fuerza diagonal que también Valdés empleará en alguna de sus obras.

A Valdés le caracteriza, sin embargo, su propio lenguaje hecho de referencias visuales pero también con una morfología propia basada en la textura. Esta viene dada por el empleo de unos determinados materiales pero asimismo por la forma de combinarlos. En la escultura utiliza Valdés elementos de "soldadura", gomas etc. como falsas apariencias. Es la tradición de Julio González con la utilización de la soldadura como elemento expresivo. La mano de obra de Valdés es perfecta, aun cuando sirve para dar una impresión de rotura. Y en esa "impresión" de manejo del soporte, de la rotura de sus formas, de la de-construcción, reside la raíz de su estilo.

En las grandes cabezas a partir de 1998 Valdés reconvierte un género, cosifica el retrato. Al abandonar la arpillera y pasar el sentido de las cabezas, los grandes retratos, a la madera, Valdés descontextualiza el acto del retrato y lo convierte en naturaleza muerta. Un fenómeno parecido se da en la pintura de retrato de *Eduard Manet* (1832-1883), en los retratos de su esposa en las aguas termales de Bellevue en el verano de 1880. *Manet* que sufre de reumatismo abandona las grandes composiciones destinadas al Salón de Otoño y se mete en cuadros de escasos 80 cms. de altura y pintados en el exterior. El perfil de su mujer deja de ser retrato para convertirse en color. Son grandes brochazos como volviendo al mundo del impresionismo. No le interesa tanto el retrato de su mujer como las armonías de color

y de textura entre el sombrero y el fondo verdoso de la naturaleza roto por el trazo azul de la cinta del velo. Valdés retoma este mundo de la forma pura y convierte en tema no al retrato sino al sombrero: cambia de género, lo cosifica en un bodegón.

El crítico del Financial Times, William Packer al reseñar la 48 Bienal de Venecia critica al representante británico Gary Hume y ensalza la obra de Manolo Valdés: *"For Valdés, at 57, also draws upon mass-produced or given references, whether they be a museum carrier-bag or particular works by Picasso and Matisse. But the difference is that they are then worked with an intuitive curiosity both technical and imaginative, so highly-disciplined in the execution yet always leading to the unexpected, the un-previsioned. The massive wooden portrait heads, based upon Picasso's drawings of his sometime mistress,*

Francoise Gilot, scoured, polished, incised and inlaid with metal, are for me the biggest and most pleasant surprise of the Biennale. The canvases too, as much rag-collages as paintings, have all the reductive simplicity of anything of Hume, but infinitely more force, more invention, and authority. Needless to say, he won no prize". ("Para Valdés, a los 57 años, que se inspira en los productos comerciales o referencias dadas, ya una bolsa de museo ya una obra particular de Picasso y Matisse. Pero la diferencia es que estas obras están trabajadas con una curiosidad intuitiva a la vez técnica como imaginativa, tan altamente disciplinada en la ejecución que conduce siempre a lo imprevisto e inesperado.

Las cabezas-retrato en enorme madera, basadas en los dibujos de Picasso de la que fue su amante Francoise Gilot, limpias, brillantes, incisas o taraceadas con metal son para mí la sorpresa mas grande y placentera de la Bienal. Los lienzos también, en cuanto collages

de trapos como pinturas, tienen toda la simplicidad reductiva de cualquier cosa de Hume pero infinitamente más fuerza, más invención, y mas autoridad. Sobra decir que no ha ganado ningún premio".)

Con el mármol o con el bronce pasa lo mismo. Valdés viene del oficio de la pintura e inventa una técnica útil, no la del marmolista ni la del fundidor sino la del conformador de imágenes. Así se reconoce el paralelismo de ambos medios, y también en su obra gráfica donde el collage y la reconstrucción de imágenes de otros artistas actúa aún con mayor complejidad y muchas veces con gran ironía a la vez que con respeto y aprecio. Casi siempre Valdés pinta y esculpe en los cables de alta tensión de la propia Historia del Arte.

Kosme de Barañano