

Antonio Yesa: Construir sobre límites

José Marín-Medina

La historia de la escultura de la modernidad -desde sus inquisitivos gérmenes rodinianos hasta sus prácticas más recientes en los dominios del espacio expandido- no es tan lineal ni tan deslindada ni se distingue con tanta claridad o precisión como describen los balances que de ella hacen muchos de sus tratadistas. Muy al contrario, sus concepciones, su proyecto y su proceso están llenos de conflictos internos y de resistencias exteriores, pero, en especial, de cuestionamientos interminables, encabalgados o solapados acerca de modelos, métodos, convenciones de volumen, espacio y lugar, y acerca también de su estructura, sus límites, sus funciones y sus mismos lenguajes.

Lo cierto es que la escultura moderna, al perder su doble función tradicional de *representación* y *monumento*, ha llegado a tocar fondo inclusive sobre extremos tan fundamentales como los de su naturaleza plástica y su condición categórica. Todo ello, como ha señalado Buchloh (1986), ha tenido la consecuencia de levantar cuestiones suplementarias tan relevantes como éstas: “¿hacia qué *otro* objeto en tres dimensiones, o hacia qué construcción en el espacio puede orientarse la escultura, y de qué objeto o construcción debe alejarse lo más posible? ¿Puede relacionarse con la arquitectura, al tiempo que debe evitar cumplir el papel de mobiliario? ¿Puede imitar a la naturaleza, cuando ésta le obligaría a desmarcarse de los productos industriales y de las creaciones ingenieriles? ¿Puede refugiarse prudentemente en sus antiguos lugares rituales, corriendo el riesgo de perder toda credibilidad si se recluye dentro de los límites del ornamento teatral?”.

Todas esas inquietudes y puntos discutibles sobre la condición de la escultura moderna vuelven a plantearse al contemplar aquí el conjunto de la obra de Antonio Yesa, una práctica que atrae por su riqueza y por esa particular multiplicidad o variedad que desarrolla en sus elementos conceptuales, materiales, técnicos, morfológicos y espaciales, abriendo todo un abanico de opciones. Se trata de una multiplicidad que no se produce de espaldas a la congruencia íntima de su lenguaje, y que constituye esa particular abundancia que no es dispersión, sino diferencia o cualidad de los elementos varios que la integran. A mí la escultura de Yesa me hace recordar la noción renacentista que postulaba precisamente a la variedad como fuente de verdad y de belleza. En efecto, variedad, verdad y belleza son tres perfiles fundamentales de esta obra, como pone de manifiesto la exposición que le dedica el CAC de Málaga.

MULTIPLICIDAD COMO VARIEDAD

Así pues, cuando hablamos de multiplicidad en esta obra, lo hacemos relacionando “lo vario” de sus facetas con la orientación o vocación de unidad -“lo uno”- que caracteriza a su conjunto; o sea, nos estamos refiriendo a la *multiplicidad* en tanto que *simultaneidad* de elementos (ideas, sensaciones, percepciones, análisis, proposiciones, etcétera), al tiempo que todos esos elementos se determinan hacia una concepción peculiar de lo escultórico, concepción que hace que las esculturas de nuestro artista resulten inconfundibles, reconocibles como *obra de Antonio Yesa*. Así, en esta práctica del arte nuestro escultor -al igual que tantos y tantos jóvenes artistas actuales- se muestra de la opinión de los barrocos, quienes -

como acaba de recordar Javier Blasco (2005), tratando de lo múltiple en las Novelas Ejemplares de Cervantes- mantenían el criterio de que “al gran arte se juega con muchas barajas”. Por tanto, la variedad de fórmulas discursivas y de contenidos en esta escultura no supone que cada trabajo constituya una obra independiente, sino conexcionada con todas las demás, en pos de esa unidad medular -“corporal”- hacia la que convergen sus propósitos y de sus análisis.

Dentro de esa variedad, en lo que atañe al cuadro de referencias que el artista ha de tener presente al producir su obra, el trabajo de Antonio Yesa no se sitúa en uno solo de los dos polos en los que -según Margit Rowell (1986)- se han venido inspirando los escultores modernos y posmodernos: el polo de la cultura, cuya fuente de inspiración atiende a “los descubrimientos e investigaciones de carácter filosófico, científico, técnico o inclusive tecnológico”, y el polo de la naturaleza, cuya atención se fija sobre “las manifestaciones intemporales del universo, los fenómenos cíclicos del cosmos, las fases biológicas de la naturaleza, y las verdades perennes de lo mítico y de lo místico”, atendiendo al repertorio de las formas orgánicas y a los modelos plásticos y semánticos del arte primitivo, arcaico y popular. Pues bien, la estrategia personal de Yesa está siendo la de gravitar de manera alternativa alrededor de uno u otro de esos dos puntos magnéticos, que, además, para él no resultan ser polos opuestos, lo cual le permite combinar a veces en su obra elementos del dominio naturalista con ideaciones del dominio cultural, logrando, por ejemplo -en un interesante ciclo de sus trabajos más recientes- que la representación de la fuerza expansiva de una rama de árbol atraviese el rigor racional de los espacios interiores y externos de una construcción arquitectónica o ingenieril.

Con todo, y a pesar de la variedad de las fuentes iconográficas de esta temática fluctuante, en el conjunto de la escultura de Yesa resultan predominantes los trabajos de orden constructivo que gravitan en el polo de la cultura. Sobresalen entre ellos las propuestas arquitectónicas de lenguaje abstracto-geométrico, dominadas por el rigor de las formas racionales, y caracterizadas -como en el caso de Oteiza, uno de sus artistas preferidos- por “la expresión de una realidad espiritual de orden superior”; pero, alternando con esas piezas, no faltan otros trabajos de registro constructivo (en especial, ciertos ensamblajes de enseres y objetos de carácter doméstico) a los que el escultor gusta aplicar principios de metamorfosis que los acaban transformando en signos. A muchas de estas obras Yesa las dota de una sintaxis y de una estructura eminentemente personales, que conectan en alguna ocasión con la poética magicista de Julio González -otro de los escultores de su preferencia-, y a las que otras veces les aplica principios de diseño -sobre todo, de orden mobiliario- que recuerdan también las maneras un punto surrealistas de la escultura de David Smith. Estos ensamblajes de rotunda presencia impresionan por su poder de sugestión y por el cuidado con el que son tratados sus materiales (hierro, alambre, acero inoxidable, objetos), así como por la excelencia de su tecnicidad.

Su peculiar bipolaridad y mezcla de fuentes hacen que nuestro escultor recurra asimismo a dos repertorios materiales distintos: por una parte, el hierro pigmentado y el alambre filiforme -que suele aplicar, en general pero no exclusivamente, en sus obras polarizadas en torno a lo cultural, las cuales, como hemos apuntado, se suelen referir a una sistemática arquitectónica-; y, de otra parte, el acero inoxidable y la varilla metálica, materiales que se adecuan muy bien a sus piezas de inspiración orgánica y a sus producciones mixtas. Ya avisaba Hegel que “a cada clase de

material real le corresponde cierto contenido y cierto modo de concepción, guardando entre sí un íntimo acorde y correspondencia”.

La verdad es que en su etapa más reciente, la iniciada hacia 1997, Antonio Yesa viene mostrando una clara preferencia por el acero inoxidable -más puro y brillante que el acero común-, que ahora aplica por igual a sus esculturas geométricas y orgánicas. Ello obedece a que el acero inoxidable le permite, de entrada, destacar de manera extraordinariamente eficaz las matizaciones pictóricas y plásticas que se derivan de la aplicación de la luz (el color-luz) y del reflejo, especialmente en una obra en la que el diseño resulta ser un elemento caracterizador; al mismo tiempo, la posibilidad de jugar con el plano (chapa) de acero faculta al escultor a lograr que el material pierda la dureza de su contextura metálica, se “ablande” y potencie la mirada tridimensional; asimismo, los efectos *moiré* de su superficie pueden matizarse con diferencias de pulimento, subrayando a su través la importancia de la psicología de la forma, en complicidad e inclusive en contraste acusado con los volúmenes interiores; por último, los juegos de las varillas metálicas provocan un temblor, es decir, toda una serie de vibraciones ópticas y de sacudidas en el espacio o fugas musicales, dotando a la escultura de un componente emocional, que es muy distinto en cada obra. Al ensayar estas variaciones, Yesa, guiado por su sensibilidad, logra hacer brillar la materia y exaltar su magia, haciendo que sea un elemento determinante en la categoría expresiva de sus creaciones. Así, el comportamiento de la materia se ha convertido en elemento sustancial del proceso escultórico y determina el aspecto final de los trabajos.

En cuanto a estructuración y formatos o características técnicas y de presentación de la obra, Yesa investiga sobre una gran variedad de soluciones, produciendo esculturas “de suelo”, “de pared” y suspendidas del techo, construcciones, objetos, montajes de orden escenográfico, composiciones de carácter paisajístico urbano e instalaciones. En la mayor parte de ellas utiliza o bien el alambre o bien la varilla metálica para dotar a los volúmenes nucleares de una especie de dibujo aéreo y envolvente, el cual, por una parte, subraya el carácter fundamental de espacio ambiental, habitable, que Yesa quiere para su obra, y, por otra parte, ese dibujo aéreo o “fugado” sirve también de contrapunto al tema central de cada composición, a la que proyecta en el espacio, o “alarga” de manera musical, o sea, de modo armónico y con tiempo rítmico. Este tipo de dibujo-envoltura de borde agudo produce asimismo una tensión entre volúmenes y límites del espacio escultórico, y sitúa el cuerpo de la obra como en un filo o arista bien concreta frente a la profundidad imponente e inescrutable del “abismo” o espacio exterior, espacio al que ya ni pertenece ni se puede proyectar la escultura. Por eso muchas de las obras de Yesa producen la sensación de “andar en el aire”, de estar situadas sobre una línea terminal, en un límite.

Esta poética tan eficaz y personal de dibujar en el aire en torno a un rotundo volumen o motivo central, para “construir sobre límites”, enlaza con aquel singular modo de mirar que tenían determinados escultores de las vanguardias históricas, artistas tan especiales como el Alexander Calder de *L'Univers* (1931) o el Leandre Cristòfol de *Monument* (1935), mirada que tuvo cierta continuidad en escultores de las vanguardias segundas, o de posguerra, asimismo tan particulares como Isamu Noguchi -*Monument to Heroes* (1943)- o como David Smith -*Hudson River Landscape* (1951)-.

En fin, y en lo que respecta a la práctica simultánea que Yesa lleva a cabo sobre medios diferentes (en concreto, escultura, dibujo, fotografía, instalaciones e inclusive pintura), baste aquí con el recordatorio de que, desde la década de los setenta, esta especie de “continua reubicación” que practican bastantes artistas, viene repitiéndose y, como señala Rosalid E. Krauss (1996), no constituye una actitud ecléctica. Como ella dice, “este recelo respecto a una trayectoria que se mueve continua y erráticamente más allá del dominio de la escultura, deriva obviamente de la exigencia *moderna* de pureza e independencia de los distintos medios (y la necesaria especialización del artífice en un medio determinado). Sin embargo, lo que desde un punto de vista se presenta como ecléctico, desde otro puede considerarse rigurosamente lógico. En cambio, en la situación de la *posmodernidad* la práctica no se define en relación a un determinado medio -la escultura-, sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio. (...) De este modo, el campo proporciona al artista un conjunto finito pero ampliado de posiciones relacionadas que emplear y explorar, así como una organización de la obra que no está dictada por las condiciones de un medio en particular”. En el caso de Yesa, esa práctica en los medios diversos de su preferencia se produce orientada a la construcción de unos motivos de naturaleza decididamente escultórica dentro de la lógica del espacio.

EL ESPACIO: RAZÓN DE VERDAD Y DE BELLEZA

Toda obra de arte lo que realmente es, lo que físicamente es como “cosa en sí”, lo podemos concebir como creación o sensibilización artística de un espacio. Ahora bien, como observó Einstein, el espacio es todo, en él se constituye la relación de las sustancias, y “la manifestación del espacio no puede separarse de los cuerpos”.

En consecuencia, y desde el punto de vista de la axiomática, el dominio real del arte del dibujo es el espacio de una sola dimensión (el del punto y la línea), el del arte de la pintura es el espacio bidimensional (el del plano), el del arte de la escultura es el espacio tridimensional (el del volumen), y el dominio efectivo del arte de la escultura es el de un espacio bastante más difícil de precisar y que nos parece “superior” al de tres dimensiones, al ser un espacio fluyente entre dentro y fuera, entre lo interior y lo exterior (el del recinto). Con todo, en la práctica del arte estas dimensiones espaciales no constituyen territorios cerrados y excluyentes, sino secantes, de tal manera que hay zonas “de roce” o compartimentadas entre el espacio unidimensional y el bidimensional (lo que provoca la dificultad consiguiente de distinguir a veces si una obra es dibujo o pintura), así como entre el espacio bidimensional y el tridimensional (lo que da lugar a mezclas entre pintura y escultura, como lo son, entre otros géneros o subgéneros, las denominadas “escultopinturas”), y asimismo entre el espacio tridimensional de la escultura y el espacio fluyente y construido de la arquitectura. Este deslizante o poco preciso dominio espacial intermedio en que el volumen escultórico o “corporal” irrumpe y se implica en los “terrenos” del fluyente espacio arquitectónico, ha constituido y sigue constituyendo, desde las vanguardias hasta la posmodernidad, una suerte de territorio preferente para muchos escultores, mientras últimamente son cada día más numerosos los arquitectos que también prefieren ese peculiar espacio intermedio, y conciben y convierten sus edificios en auténticas esculturas.

Buena parte de la obra de Antonio Yesa se produce y se desarrolla en este nuevo “campo expandido” de la escultura, implicando los rotundos volúmenes geométricos de “lo escultórico” en la corriente y movimiento del “espacio que fluye”, un espacio del que nuestro artista destaca su penetrabilidad, su calidez, su condición de “albergue”, su habitabilidad. Son espacios tensados limpiamente por las fuerzas de lo centrípeto y de la fuga, por la relevancia del “lugar” y por la importancia del “límite”. Al mismo tiempo, Yesa cuida no sólo de la eficacia, sino también de la sensibilización -o elegancia- de estos espacios, aplicando a los recintos arquitectónicos una articulación muy elástica, muy dialogante, muy fluida, e incluyendo en la composición elementos de diseño ingenieril, tales como puentes, caminos, rampas, estanques..., que añaden a la obra una atmósfera de acusada actualidad y, a la vez, de visión utópica, inclusive -en alguna ocasión bien reciente- de imágenes de megalópolis. Con este sistema Yesa cumple uno de sus propósitos fundamentales: que el espacio pequeño se haga grande, aunque esa grandeza sea únicamente mental. Antonio confiesa: “El espacio mental es la dimensión que más me preocupa. Deseo que el espectador, llamado por la forma, acceda a ese espacio”.

Cruza, asimismo, por el conjunto de las obras recientes de Yesa el perfume estimulante de los orígenes de la escultura moderna de los constructivistas rusos: la apreciación y el dominio de los materiales, su lenguaje vitalista y sus caracteres específicos de brillo, color-luz, estructura, peso, solidez y elasticidad. Antonio Yesa crea, pues, el repertorio variado de las formas de su escultura no sólo para facilitar que el espacio fluya por ellas, sino también, y en especial, para incluir el espacio en su interior y configurarlo dándole masa y volumen. De ahí se desprende la autenticidad, la verdad rotunda de este arte, y simultáneamente su lógica, es decir, su belleza congruente, que resulta, por una parte, de su peculiar cultura de los materiales (su saber realzar las energías biodinámicas de la materia), y, a otro respecto, de su manera de reorganizar el sentido visual de la escultura precisamente en función del tacto y de la intuición vitalista y vibrante del propio espacio, haciendo de él -es decir, de la obra- una especie de “estación de tránsito” entre la escultura y la arquitectura.

Estas cuestiones referidas a materia-espacio, mirada/tacto-razón, escultura-arquitectura... provocan que la escultura de Antonio Yesa discorra dialécticamente entre lo que es fundamentalmente una relación, un orden, “el orden de los fenómenos coexistentes, un orden de existencia de las cosas en su simultaneidad”, sin creer que haya espacio real fuera del universo material, y defendiendo que el espacio en sí mismo sea “una cosa ideal, al igual que el tiempo”, como defendía Leibniz. Se trata de un espacio que -literalmente- se mueve y vibra en “su” materia.

En cuanto a la reconocida y elegante belleza de la escultura de Yesa, debemos precisar que ésta viene a ser el valor estético central de los que en ella se hacen presentes. Y constituye una realidad intangible, una excelencia plástica que realmente -en el dominio de lo sensible- brilla en estas obras. Esa excelencia se manifiesta, en especial, en la pureza con que se define el dibujo, es decir, pureza de líneas, de recortes, de aristas y de proyecciones del cuerpo de la escultura en el espacio envolvente; excelencia también en la relación materia-forma, alcanzando a que en estas obras las formas no sean la expresión de unas ideas, sino las propias ideas concretadas plásticamente; excelencia asimismo en la potenciación de la luz y en su distribución, haciendo que el brillo y las matizaciones y texturas variadas del efecto *moiré*, obtenidas del tratamiento del acero inoxidable y contrastadas con las

sombras de los espacios interiores, actúen a las órdenes de la emoción del escultor; y excelencia igualmente en la estructuración del espacio de que hace siempre gala nuestro artista malagueño, que acepta que el equilibrio armónico constituya la regla de oro que contrapesa y somete a un orden estructural bien preciso las muchas emociones que él incluye en cada una de sus creaciones. En esta aplicación difícil y callada de la “sección áurea”, o “principio de media y extrema razón”, radica el hecho de que Antonio Yesa haya logrado señalar y distinguir su creación con la inequívoca expresión plástica de una concepción “clásica” y perfectamente moderna, actual, de lo escultórico.

NOTAS

- Benjamin H.D. Buhloh: “Construire (l’histoire de) la sculpture”, publicado en el catálogo de la exposición *Qu’est-ce que la sculpture moderne*, París, Centre Georges Pompidou, 1986.
- Javier Blasco: “Estudio Preliminar” a Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*. Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2005.
- Margit Rowell: “Avant-propos”, en catálogo de la exposición *Qu’est-ce que la sculpture moderne*. París, Centre Georges Pompidou, 1986.
- Rosalid E. Kraus: “La escultura en el campo expandido”, recogido en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.