



ESTRATEGIAS DE LA ESCULTURA, ACTUACIONES ESCULTÓRICAS

TORSIONES Y UNIONES EN LA ESCULTURA DE RICHARD DEACON

Jorge Varas

TORSIONES Y UNIONES EN LA ESCULTURA DE RICHARD DEACON

Richard Deacon es un escultor nacido en 1949 en Bangor (Gales) que bajo mi punto de vista plantea uno de los proyectos constructivos escultóricos más interesantes del momento actual. La última vez que pudimos contemplar una exposición suya en Madrid, fue en la Galería Distrito 4 en Febrero del año 2009. En esta ocasión presentó un dibujo realizado con cinta de enmascarar sobre la propia pared del espacio expositivo, junto a tres esculturas en madera, y otras tres en acero inoxidable. En las oficinas de esta sala los más curiosos también pudimos contemplar varias cerámicas. Todas estas obras compartían con el resto de su ya amplia producción, unos planteamientos de construcción que trataré de exponer y analizar en este texto.

Las obras de este escultor comienzan a ser valoradas y expuestas a principios de la década de los 80. Precisamente pudimos contemplar algunas piezas de este primer periodo, en aquella exposición sobre la entonces incipiente y más actual escultura británica realizada en el Palacio de Velázquez en 1986, y que fue titulada: “*Entre el objeto y la imagen*”. Algunos vimos por primera vez, aquella escultura de listones de madera modelados mediante flexión del material y ensamblados, fechada en 1980, con título de tradición minimalista: “*Untitled*”, (fig. 1) que nos predisponía en un principio a dos posibles aproximaciones interpretativas: una como elemento constructivo con finalidades arquitectónicas o de ingeniería, y otra como forma orgánica: dibujo lineal que modela la forma de una enorme cornea ocular, o también, -y en ésta capacidad para sugerir está uno de los méritos de la obra de este escultor- a partir de una mirada más voluptuosa, cuando enfocamos hacia dentro del objeto, la forma de una inmensa vagina que nos invita a introducirnos en su interior. Tanto una como otra interpretación formal, desencadenan un rico, variado y sugerente imaginario asociado a ambas visiones, provocando la especulación alrededor de los posibles efectos y consecuencias de lo visto. El resto de las piezas que mostró en aquella ocasión, presentaban estructuras metálicas remachadas, que en algunos casos estaban a su vez cubiertas por un tejido que tenía la misma tonalidad que el material sobre el que se superponía. Aunque, utilizara materiales diferentes en cada una de aquellas piezas fechadas entre 1980 y 1985, en todas, los argumentos que justificaban su construcción eran similares. Coincidiendo con esta muestra, y siendo estudiantes de escultura de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, asistimos varios compañeros, a una mesa-coloquio en el salón de actos de esta institución, en la que intervenían junto a Deacon y Tony Cragg, un tercer escultor de los presentados en la exposición, del que no puedo recordar con certeza cuál era su nombre (quizá fuera Richard

Long o Anthony Gormley). La asistencia al acto fue reducida, mientras en las aulas se realizaba el ejercicio de modelado del natural que nos correspondía elaborar en ese momento. A pesar de la falta de nitidez que tengo ahora de estos hechos del pasado, sí puedo decir, que aquella exposición fue significativa y determinante en la concepción de lo que sería para mí la escultura a partir de entonces.



“figura 1. 1980. Madera laminada.300 x 289 x 289 cm.”

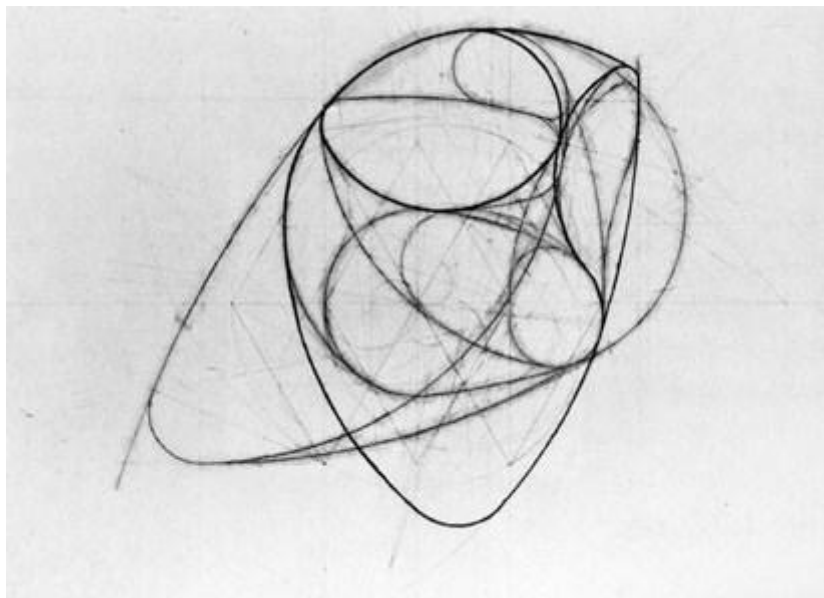
Richard Deacon, ha manifestado que los orígenes o puntos de partida de sus esculturas son muy variados. En una entrevista nos reseña una lista parcial y ordenada de sus referencias mas prioritarias: “a. *Del juego con el material.* b. *De objetos encontrados.* c. *De aspectos de la experiencia o de la sensación.* d. *De garabatos.* e. *De reglas o principios.* f. *De eslóganes o frases.* g. *Del dibujo formal o estructurado.* h. *De modelos.* i. *De otras esculturas.* j. *De muestras.* k. *De la memoria.*”(1). A partir de esta lista observamos que como buen creador cualquier aspecto de la realidad exterior o filtrada es susceptible de interesarle como punto de partida para encontrar un sentido escultórico, lo que le permitirá plantear con el paso del tiempo, una rica y fecunda variedad de interesantes propuestas. Desde esta diversidad de los modelos de referencia, parece lógico que eluda comprometerse con unas resoluciones formales rígidas, sujetas a una geometría o temática orientada hacia pautas estructurales conservadoras, y por el contrario, sea capaz de ofrecernos formas que difícilmente nos dejarán indiferentes, precisamente por lo original y a veces hasta por la aparente complejidad de su composición. Este extenso patrimonio de imágenes y elementos de referencia, provocará el que casi siempre al situarnos ante alguna de sus piezas, construidas alejándose formalmente de la simplificación de la geometría más reconocible, no seamos capaces de

asumirlas en nuestra memoria con facilidad, diferenciándose de los trabajos que apoyan su construcción en las estructuras de habitual orden ortogonal de muchos artistas minimal.

Aquellas esculturas que vimos en El Palacio de Velázquez, ya se constituían como formas, que sin pretender reproducir miméticamente la realidad, si se presentaban como signos no convencionales de conceptos lingüísticos que enunciaban en su cualificación, que las propiedades expresivas de la escultura sean cuales sean, no son parcelas restringidas recibidas de ninguna tradición o estilo. No tenemos porque ver pretenciosidad o arrogancia en esta intención, y si acaso la seguridad propia de un creador que está dispuesto sino a transformar la realidad, por lo menos a participar en el contexto o en el entorno en el que le toca desenvolverse, y que además se ha manifestado en los siguientes términos, con respecto a la importancia que le concede, a poder llegar a elaborar unas formas de expresión personales y diferenciadas: *“el lenguaje es uno de los medios primarios que nos permiten operar en la realidad, a la vez reconocerla y darle forma”* (2).

Antes de estas fechas, ya se encontraba involucrado en esa búsqueda de un lenguaje propio. Entre 1978 y 1979 Deacon realiza una serie de dibujos titulados *“It’s Orpheus When There’s Singing”* (fig 2) inspirados en los Sonetos a Orfeo de Rilke. El mismo reconoce, que durante ese periodo en el que estaba en Nueva York dibujó mucho, y que las estancias que hizo en Estados Unidos le fueron enormemente productivas para encontrar los caminos por los que transitaría mas tarde. Según sus propias palabras, en aquella ocasión: *“El formato general de todos los dibujos era una línea que encerraba un cerco más pequeño. El vocabulario de las formas que presentaban los dibujos, la importancia del “dentro” y “fuera” y las múltiples alusiones a las formas conducían de manera muy directa a las esculturas que hice posteriormente”*. En ellos, traza sugerentes formas curvas realizadas a partir de matrices geométricas, intentando establecer vínculos entre las diversas posibilidades de percepción y las ideas, entre lo orgánico y lo sintético, entre el lenguaje y otras formas de representación. Es a través de ellos, como conseguirá liberarse del peso que pudieran imponer las formas planas, rectilíneas y de claridad geométrica que había dominado la estética escultórica de los sesenta y primeros setenta, y que limitó las posibilidades metafóricas de la obra de esa generación de escultores. La peculiaridad de la organicidad de estos dibujos se evidencia, en que al suprimir los ángulos se abren las formas a unas mayores posibilidades de interpretación. Estas formas, por ser orgánicas y por hacer expresa referencia a órganos humanos, (órganos de los sentidos, o del sexo, corazones, y riñones) o criaturas biomorfas, llevaron razonablemente a la crítica, a relacionarlas con la literatura vinculada con el

psicoanálisis y con el mundo de los sueños, abriéndoles de este modo el abanico de las posibilidades de interpretación, en las que el objeto se percibe dentro de un mundo de asociaciones, que pueden ser más o menos transparentes, o más o menos ocultas. Estas formas curvas o elípticas, le permitirán al mismo tiempo trasladándolas a la escultura, minimizar la superficie de contacto con el suelo, y dotar a los perfiles de su obra de una gran elasticidad. Al disminuir el contacto con el plano sustentador o soporte, provoca que en el cuerpo se produzca una aligeración visual de la masa, pudiéndose de esta forma, dotar a grandes volúmenes de unas características más aéreas y ligeras. De ahí que en las obras de este artista, aunque sean de gran formato, si unimos a este carácter compositivo otro que frecuentemente utiliza, como es el abrir espacios dentro del cuerpo del objeto, y que igualmente se anuncia en sus dibujos o bosquejos, procurará que en pocas ocasiones nos resulten graves o pesadas. Para conseguir toda esta sensación de levedad que caracteriza a su trabajo, desde muy pronto en los primeros años 80, traslada la linealidad planteada en los dibujos, elige materiales que se comercializan y se distribuyen en forma de listones o de láminas, como pueden ser la madera, el metal, el linóleo, o los policarbonatos, alejándose en un principio de lo amorfo del barro, o de la excesiva dureza de la piedra. Con el paso de los años, mantendrá una fidelidad hacia estos materiales siéndole todavía hoy idóneos como elementos constructivos.



“figura 2. 1979. Pastel oleoso y lapiz sobre papel. 106 x 142 cm”

Es normal, que el trabajo de Richard Deacon, se haya relacionado con aquella “nueva ola” de escultores británicos que alcanzaron su reconocimiento en los años ochenta, y que hoy

en día representan a la escultura internacional más relevante. La crítica, en su afán clasificador, expresó algunas características compartidas en la obra de esta generación de artistas. Sin embargo, con el paso del tiempo hemos podido ver, como cada uno de ellos ha elaborado un trabajo que sobresale por su autenticidad. La cualidad más significativa en la forma de construir de Deacon, y que le diferencia de todos los demás, quizá sea el obstinado valor que adjudica a los procesos de fabricación en la elaboración de la pieza, evidenciando un singular interés por las cualidades de los materiales, y por los caminos que se siguen en sus procesos de transformación con el objetivo de llegar a la escultura, y lo que es muy importante para él, afirmarlos dotándoles de un efectivo carácter poético. Esta poesía referida a la transformación de la materia, se justifica en este caso, mientras que como sabemos en muchos otros artistas resulta inoportuno, por desviarse hacia resultados carentes de todo contenido o pensamiento, debido al propio desinterés que conllevan los procedimientos planteados. Sus esculturas, expresan un provecho como objetos “*manufacturados*”, al ser concebidos desde una personalísima perspectiva, que observa como la distancia que separa la realidad de nuestras percepciones, y la de su representación corresponde al territorio del lenguaje, y dado que este lenguaje en escultura se manifiesta y se fortalece a partir de la singularidad de su construcción, es lógico que su obra proponga su poética atendiendo al significado de “fabricación”, alejándose en todo momento de producir efusiones vacías. Su obra por tanto, la concebirá a partir de sus intrínsecas posibilidades de construcción, para así situar el trabajo como valor imprescindible en el contexto de la escultura contemporánea.

Tratándose sin lugar a dudas de una escultura evidentemente evocadora, su repertorio formal, está concebido según una ostensible construcción artificial, que sitúa esa pertinencia sugestiva -sobre todo en el espectador especialista en la materia-, en cierta medida entre paréntesis. Las metáforas que despliega son interesantes y atractivas, incluso pueden ser el motivo determinante del éxito de estas piezas. Sus títulos también resultan imprescindibles para comprender estas impresiones poéticas y sagaces, operando como seductores murmullos versificados que intervienen en la capacidad de fascinación de las piezas. Además, al ser piezas que se nos presentan como formas de referencia evidentemente figurativa, a las que se añade un manifiesto interés por referenciar los órdenes simbólicos del habla, la música, o la analogía visual, hacen que crezca su poder de persuasión. Pero las potentes e importantes características técnicas de este trabajo, desde una visión profesional, relativizan el valor de nuestra atención a la expresión simbólica, demostrando que la interpretación de los aspectos

metafóricos, con todos los méritos que le podamos asignar, no es la causa principal que decide de forma oportuna la calidad de la obra.

Interesado por la obra del norteamericano Don Judd, se aproximará al concepto de objeto específico, asimilando procedimientos de construcción cercanos al montaje, distanciándose en cambio de resoluciones técnicas típicamente británicas como puede ser la unión mediante soldadura fija tan utilizada por Anthony Caro. Estos hábitos técnicos escogidos, le llevarán a poner en práctica toda una extensa relación de operaciones manuales, que en un principio pueden llegar a parecerse alineadas y repetitivas como son: remachar, flexionar, atornillar, laminar, cortar, taladrar, pegar, pintar, barnizar, presionar... y además enlazan con la “obra tridimensional” de escuela trasatlántica. Será la continua referencia práctica y técnica a esta infraestructura cultural de materiales y procesos uno de los motivos más importantes en los que se fundamenta su modernidad.



“Figura 3. 1993. Madera curvada con pegamento, tornillos y cables. 286 x 560 x 483 cm.”

A partir de estas operaciones, mantendrá un método de trabajo que es declaración de su propio pensamiento. Sus obras están hechas de forma transparente y prosaica, pero desde su condición de fabricación, obligan a nuestra vista a investigarlas recorriendo todos sus detalles, en busca de los diferentes tipos de información que aportan los procesos y las técnicas, y que por su heterogeneidad no siempre resultan coherentes. Todas sus piezas realizadas en los más diversos materiales, hacen hincapié en una ética del trabajo que valora de forma inusual las acciones realizadas por las diferentes herramientas, y explicitan el

interés, por ejecutar un trabajo laborioso que se realiza desde la honradez propia de un taller artesano o de una pequeña industria. Pero a diferencia de la factura propia de un producto industrial, en estos objetos nos sorprende la sobredimensión o el exceso de ejecución en la aplicación de determinadas operaciones a objetos que se escapan de cualquier tipo de diligencia práctica, y por tanto de cualquier sometimiento a trabajos derivados de posibles esfuerzos. Abiertas al espectador a partir de su construcción, estas obras sin embargo entran en conflicto sin ninguna ambigüedad con las implicaciones técnicas de lo utilizable, lo funcional, lo útil, o lo necesario, configurando desde esta condición su carácter como obras de arte. Son “sólo” lo que son: esculturas. Esculturas reveladoramente constructivas, donde las láminas de acero son láminas de acero, y donde la madera es madera, donde los atractivos colores de los materiales son fruto de sus propiedades y de la atención a sus posibilidades de transformación. Donde las láminas de madera chapada están unidas por mas tornillos de los necesarios, y además, se les aplica en la unión un exceso de pegamento epoxi, sin que los goterones sobrantes, sean disimulados o repasados, para evitar pérdidas en ese exceso de capacidad de resistencia. La combinación de materiales heterodoxos (madera y acero galvanizado, por ejemplo) son escogidos por sus posibilidades de resistencia a las tensiones y esfuerzos, más allá de las preocupaciones habituales que por estas problemáticas se decide la escultura. Desde este tipo de competencias, nos hace partícipes de algo tan poco habitual en el arte, como puede ser la toma de decisiones propias de un mundo “responsable” y “real”, en el que la apariencia estética ya no es el único interés que justifica su existencia.



“figura 3. 1983. Madera laminada. 274 x 366 x 153 cm”.

La escultura de la Tate, titulada *“For Those Who Have Ears N° 2”* (fig 3) de 1983 construida en madera chapada, descansa sobre cuatro “lóbulos” abiertos, que parecen descolgarse chorreando de uno de los extremos de la pieza horizontal superior. La escultura está abierta, el viento la puede atravesar. Se trata de una forma lírica agradable, seductora metáfora visual que se entiende paralelamente a una técnica insistente, y un atractivo material. Richard Deacon se inclina en piezas como ésta, hacia un modelo de pensamiento escultórico que está a caballo entre la arquitectura y la ingeniería. Siendo consciente de las posibilidades, que la tecnología y la informática han abierto en el campo de la ingeniería y de la arquitectura, las trasladará a su trabajo, permitiendo que la unión de arquitectura-escultura-ingeniería solo visionada utópicamente, pueda ser ahora posible para este artista. La escultura de corte “deconstructivista” se hace realizable, y gracias a ella formas amorfas, o caóticas pueden materializarse. Estas esculturas demuestran visiblemente, que incluso formas complejas, alejadas de la geometría rectilínea, y cercanas a la obra orgánica de Moore o Arp, se pueden diseñar y construir de antemano, y por lo tanto son viablemente racionalizables. Curiosamente esta misma pieza, nos viene a recordar los procesos constructivos propios de una actividad artesanal tradicional como es el trabajo de los carreteros, pues una de las caras de las líneas de madera en todo su recorrido, lleva atornillada ajustada a su anchura una pletina metálica a modo de llanta protectora, proponiendo una contrariedad fundamentada en el uso. Sin embargo la contemplación de estas excentricidades, no altera la primera impresión, sino que mantiene un deseo por mostrar la presencia de una imagen totalizadora que domine la relación entre las partes. Para ello parece como si Deacon, asociara su concepción de la construcción cercana a las actuaciones realizadas en el montaje de aviones, construyendo alrededor, en lugar de partir de una base o soporte posado al plano del suelo desde donde levantar la escultura. En muchas de sus esculturas, las líneas que definen los listones de madera, se montan circunscribiendo el espacio, y describen una trayectoria limpia en él figurando las referencias a las que aluden los títulos.

Si nos enfrentamos por primera vez a la obra de este escultor, la elección de formas y materiales nos puede parecer incongruente o extraña. Cuanto más se radicaliza esta aparente contrariedad más potencia le da a la ejecución técnica, insistiendo especialmente en las uniones: remaches, abrazaderas, colas, atornillados, costuras, y demás, ayudándonos a vencer con esa insistencia “de esto va con esto” la resistencia de la mente a aceptar lo ilógico. No obstante, aunque este trabajo concienzudo, absorbe al espectador, no quebranta la coherencia conceptual de las obras. Todo lo contrario, complementa su contemplación y

refuerza su valor. Ningún elemento resulta accidental para nuestra experiencia. La erótica de estas piezas le debe mucho a la inflexión en su factura, a la efectividad de las manos responsables de la ejecución (fig 5). Extremadamente atento a los acabados, sus texturas remiten al placer de la fabricación exquisita, considerando siempre la escultura como un todo en el que cada parte, por pequeña que sea, posee un valor insustituible, donde los remaches son tan necesarios como las piezas que sujetan, donde el sobrante de cola cumple una función tan importante como la pintura aportada a la superficie. Enmarañado y elíptico algunas veces, sencillo y lineal en otras, sus trabajos se muestran como lances a la inteligencia, como problemas filosóficos, y frente a otras esculturas que nos orientan o exigen una determinada disposición a la hora de contemplarlas, la obra de Deacon liberaliza al máximo la perspectiva del espectador, tolerando las formas de contemplación mas inusuales pudiendo llegar a ser ingenuas o infantiles.



“Figura 5. Detalle constructivo.

1. Deacon, Richard y Gonzalez de Durana, Javier: Una conversación. Catalogo exposición Richard Deacon. Thr Size Of It. Maria Jose Querejeta. 2005.
- 2 Deacon, Richard: Al estilo de Judd. Conocí a Paul – Fuera del atolladero- Al estilo de Judd. White-wine press-Distrito 4. 2009.