ESCULTURAS DE JORGE VARAS EN EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE RIOSECO

JORGE VARAS
ESTHER LÓPEZ SOBRADO

PREFACIO 5
Javier Vicente Domingo

ESCULTURAS CONTEMPORÁNEAS PARA RECUPERAR UNA TRADICIÓN INTERRUMPIDA 9
Esther López Sobrado

CUANDO EL VACÍO VUELVE A RECUPERAR EL SENTIDO 41
Jorge Varas

BIOGRAFÍAS 83
Esther López Sobrado
Jorge Varas

LISTADO DE OBRAS 90

CRÉDITOS 93

ESCULTURAS CONTEMPORÁNEAS PARA RECUPERAR UNA TRADICIÓN INTERRUMPIDA

Esther López Sobrado

La arquitectura es la
ordenación de la luz; la escultura es
el juego de la luz.
Antoni Gaudí

Cada vez que me adentro en la iglesia del monasterio de Santa María de Rioseco, múltiples imágenes se agolpan en mi cerebro de un modo autónomo: contemplo su ruina actual -una ruina amada-, veo su desolación anterior -sinónimo de olvido y expolio-, e imagino su pasado esplendoroso, la blancura de su iglesia original sobre la que se superpone el mismo espacio pleno de oscuridad barroca donde los retablos e imágenes adquieren para mí un aire fantasmagórico.

El artista y profesor Jorge Varas se adentró un día en el interior de la iglesia y también percibió las heridas de la ruina, e imaginó la desolación que durante largos años reinó en el lugar. Pero cuando los escultores están en un espacio generoso y lleno de resonancias notan la ausencia de esas formas -tallas, retablos, bajorrelieves…- precisamente creadas por el hombre para acompañar y dar un sentido al vacío. Como buen investigador de los volúmenes y las proporciones pensó en situar algunas de sus esculturas en puntos precisos para analizar cómo dialogaban con el espacio y con su luz, y también para rememorar el esplendor perdido, esa etapa en la que la que la iglesia contaba con bienes muebles.

En el lugar donde hoy se dispone el monasterio, un altozano desde el que se oye el discurrir del río Ebro por uno de los valles más hermosos de Las Merindades, se asentaron en 1236 los monjes blancos del Císter. ¿Podemos hablar de un monasterio cisterciense? ¿Y, sobre todo, qué significa eso? Debemos de hablar de un monasterio, que, como tantos otros, fue creado por monjes del Císter y que fue adaptándose al transcurrir del tiempo a través de los diferentes estilos artísticos, llegando a generar no uno sino varios monasterios de Rioseco, que se superponen en el tiempo. Me ceñiré a la iglesia y al claustro procesional donde los cambios son más evidentes.











CUANDO EL VACÍO VUELVE A RECUPERAR EL SENTIDO

Jorge Varas

"Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho
saber lo que es de verdad un zapato".
Martin Heidegger

Si no recuerdo mal fue a principios del año 2020, cuando me hablaron por primera vez del Monasterio de Santa María de Rioseco, como un espacio especialmente sugerente para rememorar, a través de intervenciones de arte contemporáneo, su perdido esplendor. La idea era que sucesivos artistas investigaran sobre la forma en que la instalación de sus obras en el monasterio podía contribuir a reforzar la gran labor de restauración y divulgación que distintos colectivos y asociaciones de la zona vienen realizando. Al poco tiempo pude conocer el video de una intervención realizada por Guillermo Escribano, "Rioseco invocado", en la que este joven creador proponía un diálogo con el espacio, aprovechando las posibilidades perceptuales que aportaba la instalación de unos espejos adheridos a la estructura arquitectónica del monasterio. Estos espejos estuvieron colocados sobre los muros verticales, o sobre algunas superficies de la construcción visualizándose desde la proyección en planta del edificio. De manera muy poética y visual Escribano conseguía que sus espejos reflejasen la arquitectura que permanece en Rioseco induciéndonos también a imaginar la que se perdió por efecto de la desamortización y olvido del monasterio.

Desde entonces, algunos responsables del proyecto Salvemos Rioseco –particularmente, Juan Miguel Gutiérrez Pulgar y Esther López Sobrado– y uno de sus colaboradores, Javier Vicente, me han mantenido informado de la evolución de las obras de consolidación y recuperación, de las actividades culturales que se iban realizando para promocionarlo. Me sugirieron también la conveniencia de investigar de qué forma, dado que el monasterio perdió todos sus elementos muebles y escultóricos, mis obras podrían suplir con lenguaje contemporáneo tal carencia y proporcionar una nueva percepción de Rioseco mediante un diálogo entre su arquitectura y mi trabajo escultórico. No puedo dejar de agradecer tal oportunidad porque me permitió iniciar una vinculación con una edificación y un enclave de gran belleza.

Las imágenes y videos que me fueron facilitados mostraban un escenario espectacular,

con unas cualidades muy diferentes a los espacios que hasta ese momento había confrontado con mi obra. Las acciones más cercanas a este tipo de espacio fueron las que realicé a finales de los 80 y principios de los 90, integradas en los programas de ARCO "Madrid en Vanguardia", en el centro histórico de Alcalá de Henares: en la emblemática Plaza de San Diego frente a la Universidad Cisneriana, en la Plaza de los Santos Niños frente a la Catedral Magistral y en las Ruinas de la iglesia de Santa María anexas a la Plaza de Cervantes. Aquellas intervenciones fueron realizadas junto a otros creadores, bien dialogando con el espacio introduciendo cada uno en él su propio trabajo, o realizando en otra ocasión una obra única concebida en colaboración entre varios artistas. Estos espacios alcalaínos recogían también la memoria de un pasado históricamente importante, pero a diferencia de Rioseco estaban plenamente incorporados en la estructura urbana de la ciudad, cumpliendo unas funciones urbanas y públicas establecidas desde hacía bastantes años, por lo que las acciones que se propusieron en cada escenario venían a alterar esa funcionalidad, para proponer una interpretación diferente de los mismos. Estos lugares complutenses, de amplias dimensiones, se diferenciaban también por constituirse como espacios a cielo abierto frente a los techados cerrados que todavía ofrecen algunas espaciosas naves de la construcción monacal. En el caso de este edificio construido en la comarca burgalesa de Las Merindades a partir del año 1236 por los monjes del Cister (llamados monjes blancos), el objetivo que buscaba la intervención, se dirigía a dotar al lugar de una función que favoreciera la consolidación de su recuperación como conjunto histórico-artístico, después de haber perdido aquellos empleos que tenía antes de devenir en ruina; también ensayar la posibilidad de introducir el arte contemporáneo en este magnífico y bello escenario ubicado en plena naturaleza y que fue contenido y continente de un esplendoroso valor cultural.

Casualmente pocos días después de estar en Rioseco por segunda vez volví a visitar en Barcelona el Museo de Frederic Marés. La colección de este escultor está emplazada en un edificio restaurado, que incluye el inmueble que fue Palacio Real de los Condes de Barcelona. En ella podemos encontrar un conjunto de excepcionales esculturas de tema religioso, que han sido trasladadas a este edificio gótico desde su espacio de instalación original, para ser reubicadas en un emplazamiento ajeno a los fines por los que estas piezas fueron creadas. Alguna de ellas podría perfectamente proceder del monasterio, porque si nos fijamos en la ficha técnica de estas esculturas podemos comprobar cómo su procedencia es de muchos edificios religiosos de Castilla, Navarra o La Rioja. Mi intención ahora no es abrir un debate sobre el lugar donde deberían estar estas esculturas (seguramente sean ellas las que tengan la respuesta), sino tomar conciencia de que nuestro edificio, ahora muy desvestido con respecto a lo que pudo poseer, estuvo también engalanado con trabajos de similar esplendor, que quizá se hayan perdido o en el mejor de los casos pudieran estar catalogados en museos o colecciones similares a

la de Marés. La intención de poder suplir esas ausencias, en la aún fastuosa edificación con obras de arte contemporáneo, aunque han sido creadas con un sentido diferente a las que se perdieron, es un propósito que, a muchos artistas actuales nos puede resultar muy atrayente. Tratar de completar o simular lo que hubo con una contribución plástica elaborada con un lenguaje actualizado, permite hacer una interpretación del conjunto dándole un nuevo sentido que además lo revitalice. Como ya he dicho antes yo no he sido el primero en intervenirlo, ni creo que seré el último, pues cada acción creativa que se realice en él permitirá una mirada diferente, que contribuirá a renovar la interpretación de la belleza y los valores estéticos que ciertamente ya tiene por sí mismo. Por eso creo que se establece como un seductor reclamo para los que nos dedicamos a la pintura, la escultura o el dibujo.

Ya que Marés ha irrumpido, un poco fortuitamente, en este ejercicio de escritura en el que trato de dar un sentido a una acción plástica, puedo significar que en el aposentamiento de las esculturas de Barcelona se preparó un continente para alojarlas, para crear una propuesta más definitiva, más concluida, mientras que en nuestro caso será el espacio vaciado (podríamos también buscar otro calificativo más específico) el que vaya asumiendo esa multiplicidad de nuevas lecturas según vaya transcurriendo el tiempo. A diferencia de la pretendida neutralidad de las salas del museo, el espacio en nuestro caso no es pasivo, sino que se establece como un protagonista de lo que en él se vaya escenificando en cada ocasión. El sentido de presentar una obra en Rioseco vendrá determinado, sin duda, por la dialéctica que se establezca con el edificio, por eso yo no podía dejar de valorar que además de actuar insistiendo en la escultura, debía contemplar el espacio que las acogería, romper una determinación unidireccional que solo valora la objetualidad y significar la suntuosidad del contexto que las iba a rodear. En el equilibrio de esa estimación se podía presuponer el éxito de la propuesta realizada.

A principios de junio de 2021, una vez que nos permitieron viajar más allá de la limitada demarcación territorial de la Comunidad Autónoma de Madrid, realicé una visita a Rioseco para ver el espacio "in situ" e investigar las posibilidades que este ofrecía para instalar mi trabajo. Todo el conjunto me dejó sorprendido, su ubicación geográfica a orillas del Ebro, su enclave elevado sobre un promontorio por encima de las cotas del valle, el claustro, el jardín, que para rodar un programa de televisión se estaba rehabilitando en esos días, ajustándose a documentos históricos que describen como eran este tipo de jardines renacentistas en los tiempos de esplendor. Pero sobre todo por las cualidades de mi trabajo, fue la iglesia, el espacio que me resultó más sugerente para instalar mi obra. Aunque se trataba de una visita de reconocimiento, en este primer contacto presencial llevé algunas esculturas de pequeño formato, de aluminio y madera, para ver cómo funcionaban, para fotografiarlas y comprobar que como ejercicios

formales podían establecerse apropiadamente en el universo de la arquitectura gótica de la iglesia. Aunque no eran muchas, distribuimos las piezas por diferentes lugares de la edificación, modificando su ubicación y su posición para fotografiarlas con nuestros teléfonos móviles, contraponiendo la proporción de las esculturas con el espacio arquitectónico para obtener información de cara a la investigación plástica que había de suponer la intervención definitiva. En esta ocasión, dado que la fugacidad de la visita limitó el transporte de obra, las dimensiones del espacio me condujeron a trabajar teniendo especialmente en cuenta la noción de escala, observando aquellas experiencias escultóricas que se han materializado aprovechado la relación que se establece entre el tamaño comedido y real del objeto y la extensión que puede llegar a ser desmesurada, del espacio en el que se ubica dicho objeto. Aprovechando esa tensión extrema se puede lograr una contundencia presencial (los escultores en los que pienso lo consiguieron) que obras de dimensiones reales más voluminosas no llegan a alcanzar. Con ese planteamiento, estas esculturas arraigadas en su vinculación con el mundo fenoménico son capaces de cuestionar nuestra configuración convencional del término "arte" y al mismo tiempo la tradición monumentalista que asociamos al siglo XIX.

Trasladé desde mi taller piezas de no más de 70 centímetros en su dimensión máxima, que se colocaron sobre los altares, hornacinas, balaustradas de piedra, escalones… que habían sobrevivido a los envites destructivos del tiempo, para contenerlas en un espacio en el que la extensión de lo no ocupado reforzaba la sensación de escala que percibíamos como espectadores situados en él. Esta extrema diferencia entre la proporción real y ajustada de la pieza con respecto a la extensión desmedida del espacio que la circunda, unida a la constitución cualitativa de la primera (dependiente de materia y forma) y de su posicionamiento en el espacio, puede, contrariando a nuestras previsiones, engrandecer su tamaño como comprobé en esta primera y sucinta intervención. Esta inaugural confrontación con el espacio sirvió también para imaginar la inclusión de otros formatos mayores, con los que necesitaría trabajar si pretendía actuar con mayor contundencia, aproximándome a las esculturas y retablos que en su día completaban el conjunto monástico. Aun así, la volumetría de esos nuevos formatos mantendría la tensión materia-espacio.

Aunque la edificación está bastante estabilizada por el encomiable trabajo de consolidación y recuperación que vienen realizando los voluntarios de la Asociación "Salvemos Rioseco", así como por las inversiones conjuntas de la Parroquia de Rioseco y la Junta de Castilla y León, cuando accedí al lugar, me resultó ineludible la rememoración de aquellas imágenes que interpretan la ruina como tema digno de representación pictórica y literaria. En esa rememoración, no puedo dejar de vislumbrar los dibujos y las pinturas de un pintor que admiro, como es Caspar David Friedrich, de otras ruinas,

también a veces de edificios relacionados con los monjes blancos, algunas consideradas las más bellas de Sajonia, cuyos interiores suponían un resguardo de tranquilidad, distanciados del agitado mundo moderno. En estas obras románticas, me interesa, en concordancia con lo que he escrito en un párrafo anterior y con el espacio que me ocupaba, el juego que se establece entre las masas materiales y el vacío o los juegos que la luz inventa cuando recorta la oscuridad de las bóvedas, cualidades que también fueron del agrado de Turner. Pero tiene interés, sobre todo, la relación de escala que se establece entre los personajes que las exploran o contemplan y la dimensión de dichos vestigios arquitectónicos. Estas pinturas, en las que el espacio se expande sugiriendo libertad, se manifiestan como ejemplos de cómo se puede crear inmensidad a partir de lo contrastado. Estas imágenes, además de estimular mi interés por intervenir un espacio paralelo al representado, me sirvieron de referencia para prever lo que podría ocurrir cuando introdujera en el monasterio mis piezas de mayor tamaño. La relación de escala que se establece en estos cuadros entre arquitectura y la proporción de nuestro cuerpo, ha sido una referencia útil para elegir las obras que iba a utilizar, para proponer una experiencia espacial que no agobiara al espectador, sino que, muy al contrario, le ofreciera múltiples posibilidades para transitar y experimentar dicho espacio.

Muchas de las esculturas que decidí llevar en un segundo viaje, las de mayor altura, se relacionaban además con las imágenes a las que acabo de referirme, si se tiene en cuenta que habían sido configuradas como consecuencia de mi interés por antropomorfizar su aspecto. Es probable que el espectador en ningún momento vea en ellas atisbos de un cuerpo, este era mi propósito cuando las fabricaba, sin embargo, tuve en cuenta aquellas cualidades de la escultura clásica que se refieren a proporciones, movimientos, armonías, equilibrios… obviando evidentemente esas otras que se desarrollan a partir de la anatomía. Paseando por las salas del Marés, me resultaba fácil establecer relaciones formales entre la verticalidad que yo propongo y algunos de los santos o vírgenes, también verticales, que estuvieron situados al pie de una cruz. En cualquier caso, ahora se podían establecer como personajes que sustituían a las imágenes reales que pudieron formar parte del edificio en el pasado. Puestos a recordar ese tiempo pretérito, la instalación de estas esculturas podría contribuir a reforzar esa imagen de figura, que ahora en vez de acomodarse al espacio discretamente ocupando el lugar para el que fueron realizadas y dotadas con una función fundamentalmente educadora o incluso dogmática, lo ocuparon más libremente, buscando un sentido muy distinto. Como se puede ver en las tomas fotográficas de la instalación, realizadas por Calixto Berrocal, las piezas fueron posicionadas en diferentes sitios, en muchas ocasiones poco habituales, redefiniendo y modificando el uso del edificio.

A veces, he dibujado pensando en el incierto porvenir que les aguarda a las piezas una

vez finalizado su proceso de construcción. Una escultura no es igual que un poema que se archiva bien en un libro, en una memoria USB o incluso en la cabeza del autor o del lector cuando lo memorizan. Una escultura asume un volumen material, ocupando por tanto un espacio en el tiempo. Tiene que establecerse necesariamente en un diálogo con otras realidades físicas que comparten su entorno. Esa era mi preocupación en una serie de dibujos (procedimiento utilizado por los artistas plásticos más próximo a la poesía en cuanto a su materialidad) denominada "reflejos", que repito con cierta regularidad en el tiempo según mi estado de ánimo. En estos papeles, tratados con acuarela y grafito, propongo diálogos entre esculturas ya realizadas u otras que no llegan a ir más allá de la configuración imaginativa que tienen en mi cabeza. La preocupación por este juego de interacciones se ha dado en otros creadores, no hay más que observar las fotografías de determinados talleres de escultores. Además del taller, donde se materializa la fisicidad de las esculturas, esta se puede manifestar en las exposiciones o visualizada en un medio más liviano como es el dibujo.

Atendiendo a estas deliberaciones, puedo decir que otro de los alicientes de Rioseco fue su idónea cualificación como espacio expositivo para desarrollar esta clase de especulaciones. Podemos comprobar cómo aparece la palabra dibujo y seguidamente surge el término especulación. Y si hablamos de dibujo, escultura y especulación me encamino inevitablemente a pensar "la escultura como dibujo en el espacio", según la comprendía Julio González, ya que la acción que desarrollé en Rioseco también la concebí como una distribución de estrellas en un firmamento, en este caso definido por la delimitación perimetral que precisa la construcción del edificio. Para Enric Miralles la planta era la proyección diédrica prioritaria a la que atender para realizar un proyecto arquitectónico, esa concepción infinita de plano era el cielo sobre el cual se conforma el edificio. "La planta es determinación tomada acerca del conjunto. Es el elemento decisivo", afirmaba al respecto Le Corbusier. En el dibujar escultórico que me tocaba desarrollar, efectivamente la visualización de la proyección sobre el plano horizontal fue esencial, pero no pude dejar de prestar atención dada la definición vertical de las piezas a esa otra proyección que es el alzado, denominado ortographia por Vitruvio. No podía perder de vista la elegante elevación vertical de los muros y su encuentro con la curvatura de los cerramientos determinados por el interior de las cubiertas. Aunque en este caso no tuve opción de competir con las alturas que prescribe el edificio, la elección de colocar prácticamente todas las esculturas en la nave de la iglesia estuvo determinada teniendo en cuenta la proyección vertical de la instalación. Con la colocación de las piezas verticales de alrededor de tres metros de altura, quise elevar la mirada del espectador, facilitándole el acceso a la contemplación de la configuración del espacio situado por encima de su cuerpo. Mientras que en este espacio las esculturas que pude llevar estaban arropadas por los muros del templo que actuaban como embalaje, asegurándolas en su posición, en

el claustro corría el riesgo de que todo el trabajo se desarticulara. Debo decir que asumí el riesgo de colocar la escultura más alta en el claustro, apoyada, eso sí, por un elemento arquitectónico, en este caso una arcada que contribuía a contextualizar la pieza atendiendo a su proporción. La búsqueda de la proporción adecuada entre pieza y espacio perseguía que ambos compartieran el protagonismo como presencialidad escultórica.

Por las cualidades más incorpóreas propias del dibujo que permiten simplificar su transporte e instalación, elegí una serie de trabajos en papel de 110 x 80 centímetros que ayudaron a acabar de completar la configuración del espacio. Como se puede ver en las imágenes, se trata de unas representaciones abstractas en las que el fondo rojo del soporte es ocupado por unas estructuras lineales de color blanco con forma estrellada. La elección de estos papeles, que cuando comencé a meditar sobre el proyecto me di cuenta de que tenían algo de escudos heráldicos o blasones, estuvo determinada porque tanto cromáticamente como formalmente podían establecer, a modo de tapices, un juego de relaciones interesante con los usos que tuvo la arquitectura del edificio en su momento. No puedo dejar de mencionar su procedimiento de producción, porque si antes he hablado de un acercamiento de la escultura al dibujo a partir de la frase de Julio González, ahora corresponde explicar cómo los dibujos se acercan a la escultura por la materialidad que los configura. En estos trabajos, no tienen presencia los trazados más puramente gráficos realizados con grafito, carbón o tintas. Están realizados con papeles reciclados de alto gramaje que llegan casi a tener un milímetro de grosor. Esta materialidad del papel, junto a las características de su proceso de producción definido por la acción de cortar, afianzan su paralelismo con las acciones realizadas propiamente en el taller de un escultor. Son, por tanto, unos dibujos que manifiestan su proximidad a lo escultórico, su presencia añade al espacio cualificaciones propias de lo objetual.

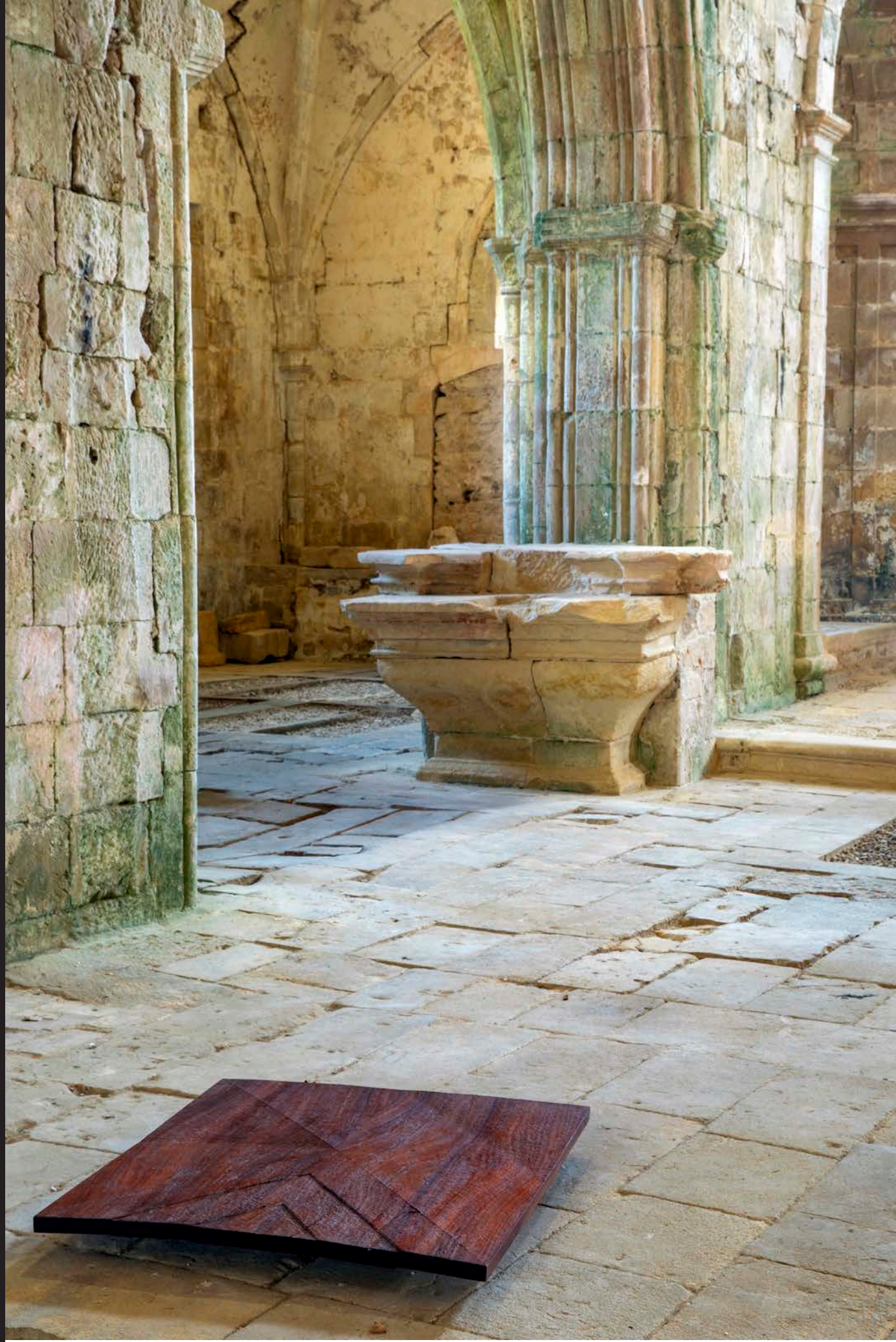
En esta instalación de piezas de madera, esculturas de aluminio y dibujos no podía dejar de abordar la relación que se establece entre ojo y cuerpo, explicitado por un intento de que lo visible se establezca dentro de lo tangible y viceversa, acercándome a esa reflexión de Juhani Pallasmaa según la cual los ojos pueden acariciar lo que ven, al igual que las manos son capaces de ver a partir de su palpar. Aunque por las condiciones de producción de toda esta actividad, el testimonio que hemos podido realizar ha sido fundamentalmente visual, en la instalación de las obras no podía dejar de tener en cuenta que el espacio se hace efectivo como concepto cuando el espectador esta activo en él, moviéndose, involucrando irremediablemente a ese otro concepto que es el tiempo y que aparece siempre como socio acompañante del espacio. La escultura contemporánea se establece y se enriquece yendo más allá de la percepción retiniana, buscando una experiencia más plena que tenga en cuenta tanto los cuerpos, como el espacio que los rodea o se asienta entre ellos, para además permitir el acceso a la percepción a través

de otros sentidos además del de la vista. Mi escultura está pensada para rodearla, para verla modificando el punto de vista, acercándonos y alejándonos de ella, observándola como forma autónoma o vinculada a otras, pero también para acariciar la materialidad que las confirma como cuerpos con unas cualidades táctiles propias. En esta ocasión la experiencia se enriqueció y se intensificó gracias a la arquitectura. Los numerosos visitantes, que durante la instalación pasaron por Rioseco, se vieron emplazados en un espacio en el que arquitectura y escultura dialogaban entre ellas. Caminaban el "lugar" estableciendo las distancias y acercamientos que les sugería la conversación. Pudimos verlos paseando entre las esculturas, al mismo tiempo que se detenían un momento para dirigir verticalmente la mirada hacia los espectaculares arcos nervados de los cerramientos, las palpaban para sentir su fisicidad, para ampliar su conocimiento de lo que estaban percibiendo y luego volvían a mirar el escenario de todo el conjunto. Todo ello recogido en ese calmado y tranquilizante silencio que fabricaba todo el contexto de la edificación. Un silencio receptivo, que además de estimular los recuerdos y la imaginación, contribuye a una percepción más sutil y completa.

Creo que las tomas fotográficas de esta publicación son lo suficientemente explícitas como para mostrar mis intenciones y el montaje realizado, dentro de la experimentación y ejercicio de rememorización que se me propuso. Ahora son las protagonistas. Aun así, he escrito este texto con la intención de añadir alguna referencia más a unas imágenes que son la consecuencia de realizar un esforzado trabajo, en el que fue necesario trasladar en una furgoneta alrededor de 15 esculturas de tamaño mediano (de hasta 320 cm de altura), para ubicarlas en un espacio distante 360 Km de mi taller y durante solo unas horas aprovechar para fotografiarlas, con el fin de materializar y comprobar nuestras expectativas estéticas y si tenía sentido la experimentación de dotar efímeramente al monasterio de esculturas para poder verlo hoy como si lo viéramos siglos atrás. El actuar estético, como ya comentó Kant, no siempre tiene que estar motivado por intereses con carácter pragmático, su sentido precisamente se puede manifestar como oposición a las razones de producción consideradas habitualmente como ¨verosímiles". Esencialmente en esa oposición el arte puede acceder a su autonomía y a encontrar un verdadero sentido social. Corresponde comentar que toda la acción desarrollada fue un reto colectivo que los implicados nos propusimos. Una vez finalizada la tarea que nos encomendamos, viendo los resultados obtenidos, mantenemos el entusiasmo que nos movió en un principio. Ahora queremos compartir este entusiasmo que se expresa mostrando el esplendor del edificio y la contribución que puede hacer el arte contemporáneo en la revalorización de este, ofreciendo la posibilidad de proyectar otras miradas sobre la realidad.







JORGE VARAS
Madrid, 1964

Jorge Varas estableció pronto contacto con la escultura en el estudio del escultor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, Miguel Ángel Sánchez. Durante esa etapa de juventud, alternó el estudió de la escultura a partir del modelado y el dibujo de las reproducciones clásicas, con la realización de unas piezas figurativas influenciadas por la obra de su maestro.

En el año 1987 finaliza los estudios de Bellas Artes, pero ya había comenzado a andar en los últimos cursos de la carrera, por los caminos de la investigación en la que discurrirá su trabajo posterior. Será la reinterpretación de la escultura de las vanguardias y de los movimientos artísticos desarrollados en los sesenta y los setenta, junto a una concepción de la escultura, que entiende esta práctica como experiencia desarrollada a partir de tres elementos fundamentales, como son: materia, espacio y tiempo, los motivos que alimenten su producción durante los años posteriores a su licenciatura. Trabajando sobre estos presupuestos, será seleccionado en certámenes de arte convocados por organismos públicos y recibirá varios importantes premios nacionales de escultura como: (1987, Arco 87, Madrid en vanguardia), (1988, "Los Circuitos"), (1989, primer premio de escultura en el certamen "Jóvenes Creadores" de la Comunidad de Madrid), (1990, Bienal de Jóvenes Creadores del Mediterráneo. Marsella), (1991, primer premio de Escultura en el XV Certamen Nacional de Escultura Caja Madrid).

A partir de la década de los noventa continuará recibiendo galardones y participando en numerosas exposiciones colectivas producidas por instituciones (2018, Facultad de Bellas Artes y en el Kuandu Museum of Fine Arts, Una visión nueva del grabado. 2006, Museo Nacional de Arte Moderno de Montevideo, Uruguay, Arte & Madera. 1998, Instituto Cervantes Lisboa, Líneas de errancia. 1996, Edificio PREUSSAG AG Hannover, La mirada del Abstracto. 1995, Kulturzentrum Talbahnhof, Eschweiler, Poesie, Klung, und Volumen.), por galerías particulares (2018, Hans Hoetink Fine Arts. Madrid Movers & makers / Muebles y objetos de artista. 2015, Galería Odalys, Madrid. Las geometrías posibles. 2011, Galería Tolmo, Toledo, Encuentros Constructivistas. Carlos Evangelista, Jorge Varas. 2006, Galería Depósito 40, Madrid, Miscelánea 06. 2003, Global Art Source, Zurich, Luces de España. 2003, Galería Argenta, Valencia, Guiño Simultaneo.) o en numerosas ferias de arte contemporáneo (Arco (Madrid), Art Cologne, FIAC, (Caracas), Estampa (Madrid), Art New York…)

Su actividad expositora ha tenido presencia continuada en ciudades europeas como Madrid, Stuttgart Colonia, Hannover, Jaén, Valencia o Burgos. Entre estas muestras

individuales destacamos las siguientes: 2019, Museo Francisco Sobrino, Guadalajara, La música continúa sonando. 2014, Galerie Adriana Schmidt, Stuttgart, "Gorgias le susurra al oído a Marcel Duchamp". 2014, Casa de la Entrevista. Alcalá de Henares, "Caminando por los márgenes del tiempo". 2007, Galería Astarte, Madrid, "Transferencias". 2004, Palacio Provincial, Jaén, Jorge Varas, Esculturas 1993-1997. 2003, Galería Argenta, Valencia, Reflejos. 2001, Galería 57. Madrid, El rostro del juego y la pasión. 1999, Espacio Burgos, Burgos, En el corazón del bosque. 1997, Galería 57, Madrid, Jorge Varas. 1996, Galería Adriana Schmidt, Köln, Jorge Varas Skulpturen. Objekte, Zeichmungen. 1994, Galerie Adriana Schmidt, Stuttgart, Jorge Varas, Skulpturen. 1994, Galerie Adriana Schmidt, Köln, Jorge Varas Skulpturen. 1993, Galería Arteara, Madrid, Obra reciente. 1992, Casa de la Entrevista, Alcalá de Henares, "El viaje". 1991, Centro de Recursos Culturales de la Comunidad de Madrid, Madrid, Esculturas e instalaciones.

A partir del año 2005 implica su investigación escultórica en la intervención del espacio público. Destacan en este ámbito los siguientes proyectos: 2011, "El legislador", Palacio de Justicia de Cuenca, acero corten, 1000 x 130 x 130 cm. 2007, "Una señal un saludo", Burgos, aluminio, 100 x 800 x 12 cm y 350 x 60 x 60 cm. 2005, "Dim light source unknown" Recuerdo a las víctimas del 11 M, Alcalá de Henares, acero corten y aluminio, 575 x 575 x 65 cm. 1993, "Sin título", Museo de escultura, Alcalá de Henares, acero corten, 240 x 40 x 25 cm.

Todo el trabajo realizado ha sido recogido y referenciado en medios de comunicación y en varios catálogos. Destaca la publicación monográfica editada en el año 2007 y titulada Lúcida incertidumbre (Roberto Ferrer Ediciones).

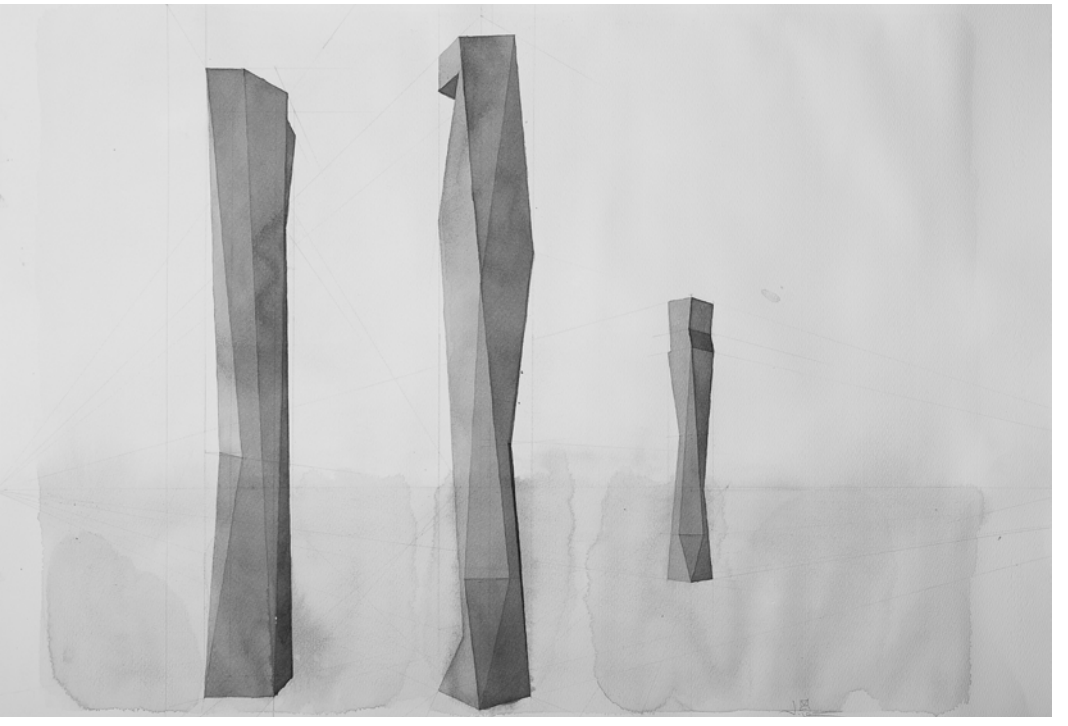
El trabajo de Jorge Varas también ha mostrado una sobresaliente atención a las posibilidades plásticas que ofrecen los materiales aplicados a la investigación escultórica. Ha trabajado el acero corten por sus posibilidades para trabajos en el exterior, investigado la mecanización con máquinas de control numérico del aluminio, atendiendo a las posibilidades de precisión formal y de producción de obra seriada, que permite este procedimiento. Pero, sobre todo, ha mostrado una especial sensibilidad hacia las diferentes especies de madera, que le han llevado a avanzar en su proceso de entendimiento e interpretación de lo escultórico.

Desde el curso 2009-10 es profesor del Departamento de Dibujo y Grabado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, doctorándose en esta Universidad en el año 2014. Actualmente es Coordinador del Máster Universitario en Investigación Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid.

LISTADO DE OBRAS EN EL MONASTERIO

Pág. 16-17. Coronación (Estudio). 2017. Madera de roble. 32 x 40 x 31 cm. y 33 x 34 x 25 cm.
Pág. 18-19. Coronación (Estudio). 2017. Madera de roble. 32 x 40 x 31 cm.
Pág. 20-21. Corte 9: "Los árboles en la colina no tienen que decir, porque guardan sus sueños para otro día". 2019. Madera de jacareuba y wengué. 290 x 40 x 60 cm.
Pág. 22. Atlante acogiendo a las siete lenguas de fuego. 2004. Madera de acacia, alep y roble. 240 x 120 x 23 cm.
Pág. 23. Corte 4: "El viento transita entre los árboles, sacude las hojas recientemente maduradas". 2019. Madera de jacareuba y tatajuba.
Pág. 24-25. Cortes (Estudios). 2016-17. Maderas de amaranto, palo rojo, ébano y abedul. 45 x 15 x 12, 55 x 15 x 19, 38 x 12 x 13, 45 x15 x12, 50 x 16 x 15 cm.
Pág. 26-27. La fuente de Castalia, Marcos, Sin Título, Recordando a John Ford. 2014, 2010, 2001, 2005. Aluminio. 25 x 5 x 5, 30 x 5 x 5, 8 x 10 x 8, 38 x 63 x 4 cm.
Pág. 30-31. Recordando a John Ford. 2005. Aluminio. 38 x 63 x 4 cm.
Pág. 33. Atlante acogiendo a las siete lenguas de fuego. 2004. Madera de acacia, alep y roble. 240 x 120 x 23 cm.
Pág. 35. Corte 5: "Aquí llega tu novia con el velo puesto". 2019. Madera de iroko y tatajuba. 250 x 60 x 70 cm.
Pág. 36-37. La fuente de Castalia II, Marcos, Sin Título. 2014, 2010, 2001. Aluminio. 25 x 5 x 5, 30 x 5 x 5, 8 x 10 x 8 cm.
Pág. 38-39. Tobías III. 2016. Papel reciclado. 110 x 70 cm.
Pág. 49. Reflejos III. 2009. Acuarela sobre papel. 80 x 100 cm.
Pág. 52. Tobías IV. 2016. Papel reciclado. 110 x 70 cm.
Pág. 53. Corte 3: "Mira mamá, hay un barco blanco viniendo por el rio". 2019. Madera de jacareuba y tatajuba. 260 x 61 x 50 cm.
Pág. 56. La piel la vida. 2002. Madera de iroko. 8 x 152 x 116 cm.
Pág. 58-59. Tobías VII. 2016. Papel reciclado. 110 x 70 cm.
Pág. 60. Corte (Estudio). 2017. Madera de ébano y amaranto. 45 x15 x12cm.
Pág. 61. Coronación (Estudio). 2017. Madera de roble. 32 x 40 x 31 cm.
Pág. 62. Corte 9: "Los árboles en la colina no tienen que decir, porque guardan sus sueños para otro día". 2019. Madera de jacareuba y wengué. 290 x 40 x 60 cm.
Pág. 64-65. Tobías VII. 2016. Papel reciclado. 110 x 70 cm. Sin Título. 2006. Aluminio. 70 x 10 x 10 cm.
Pág. 66. Mediterráneo. 2005. Aluminio y latón. 50 x 22 x 22cm.
Pág. 67. Atlante observando a un prisma dorado. 2005. Aluminio y latón. 65 x 20 x 20 cm.

Pág. 68-69. Las ciudades invisibles. 2005. Aluminio y acero. 30 x 20 x 20 cm.
Pág. 71. Sin Título. 2006. Aluminio. 70 x 10 x 10 cm.
Pág. 73. Túnica de piel. 2004. Madera de caoba africana. 5 x 90 x 82 cm.
Pág. 74. Corte 9: "Los árboles en la colina no tienen que decir, porque guardan sus sueños para otro día". 2019. Madera de jacareuba y wengué. 290 x 40 x 60 cm.
Pág. 75. La piel la vida. 2004. Madera de tatajuba. 4 x 25 x 25 cm.
Pág. 76-77. La fuente de Castalia III, El legislador, Sin Título. 2019, 2010, 2001. Aluminio. 25 x 5 x 5, 33 x 7 x 8, 9 x 18 x 8 cm.
Pág 78. Túnica de piel. 2004. Madera de caoba africana. 5 x 90 x 82 cm.
Pág 79. Corte 5: "Aquí llega tu novia con el velo puesto". 2019. Madera de iroko y tatajuba. 250 x 60 x 70 cm.
Pág. 80. La piel la vida. 2003. Madera de wengué. 4 x 79 x 82 cm
Pág. 81. La piel la vida. 2004. Madera de doussié. 9 x 100 x 61 cm.
Pág 91. Reflejos IV. 2009. Acuarela sobre papel 80 x 100 cm.



ESCULTURAS DE JORGE VARAS EN EL
MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE RIOSECO

EDITOR
Fundación Monasterio Santa María de Rioseco
Presidente del Patronato
Juan Miguel Gutiérrez Pulgar

ESCULTURAS
Jorge Varas

TEXTOS
Javier Vicente Domingo
Esther López Sobrado
Jorge Varas

FOTOGRAFÍA
Calixto Berrocal
Asier López
Jorge Varas
Roberto Varas
Archivo Provincial de Burgos

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Roberto Ferrer

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Rico Adrados, S.L.

TIRADA
200 ejemplares.

© Todos los derechos reservados, ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida sin el consentimiento escrito del editor.

© De los textos: Los Autores
© De las Obras: Jorge Varas

Depósito Legal: BU-137.-2022
I.S.B.N.:978-84-124991-3-1

Los beneficios por la venta de este libro se destinarán integramente a la recuperación del Monasterio de Santa María de Rioseco.

EDITADO CON LA COLABORACIÓN DE

CAJADEBURGOS FUNDACIÓN