



ESTRATEGIAS DE LA ESCULTURA. ACTUACIONES ESCULTÓRICAS

LOS FIRMES PERSONAJES DE BALKENHOL

JORGE VARAS

LOS FIRMES PERSONAJES DE BALKENHOL

La primera vez que caí en la importancia e interés de la obra de Stephan Balkenhol, fue durante un viaje que realicé a Berlín en el año 2005. Aunque ya había visto piezas suyas con anterioridad, aquellas figuras humanas descubiertas mientras paseaba por esta ciudad, procuraron el que este artista empezara a parecerme uno de los escultores más interesantes no solo de los que trabajan en madera, sino también dentro del conjunto de la escultura del momento.



Nacido en 1957 en la pequeña localidad de Fritzlar (Essen), prontamente mostrará un esforzado interés tanto por el arte como por la vida de libertad que disfrutaban los artistas: *“No tengo ni idea de qué fue lo decisivo para que el arte me cautivara desde mi más temprana juventud. Quizás tenga que ver con mi hermano mayor, que también ha estudiado arte y a quién yo admiraba cuando era niño. Me fascinaba como hacía algunas cosas. En lo que se refiere al descubrimiento del arte se debe fundamentalmente a la visita a la Documenta de Kassel en 1972, donde vivía, e incluso a algunas visitas anteriores a otras exposiciones. Lo que más me fascinaba del arte y de los artistas era el carácter anárquico de la época tardía hippie y su parte fantásica. El artista tenía el poder de hacer realidad cosas que todavía no existían. Había empezado a cultivar el arte en casa sin asistir a clases, y recolectaba material para hacer ensamblajes, los cuales estaban orientados fuertemente hacia el pop americano”*.

Como consecuencia de su espíritu independiente y rastreador de la singularidad, acogándose a esa responsabilidad y disciplina anarquista, -que a otros también nos cautivó en nuestras primeras especulaciones sobre la posibilidad de ser artistas- cuando opta a los estudios de arte, en lugar de matricularse en la prestigiosa academia de Dusseldorf que contaba con Joseph Beuys como emblema y referente, lo hará en la de Hamburgo, coincidiendo con Nam June Paik, Sigmar Polke, o Ulrich Rückriem. Desde esta tesitura, intentará esquivar cualquiera de las posibles influencias significativas que le alejaran de un desarrollo personal como creador. Entre 1976 y 1982 contrariando lo esperado, realizará sus estudios en esta ciudad portuaria, estableciendo una estrecha relación con Rückriem del que será alumno y discípulo distinguido; instaurándose entre ellos una amistad que se afianzará a partir de sus afinidades como creadores, y que le llevará a participar incluso, en la instalación

de algunas de las esculturas pétreas de este artista y profesor. Posteriormente, con el paso del tiempo agradecerá a su maestro, el que durante esta relación formativa le ayudará a ampliar el horizonte de sus referencias, y a tomar una posición personal y crítica con respecto al arte: *“... y a nosotros, los estudiantes geniales, nos había bajado los humos. Nos animaba a que fuéramos más despacio y nos paráramos a mirar primero cómo funcionaban las cosas. En este rodeo he aprendido más que si me hubiera echado a golpear sin sentido la piedra: he aprendido sobre todo lo que es verdaderamente una escultura.”*

Inmerso en esa búsqueda por ofrecer “una verdad” a través del arte tridimensional, durante sus últimos años de aprendizaje en Hamburgo (1981), se decidirá por iniciar una investigación a partir del modelado de unas cabezas en arcilla de bordes irregulares, asimilando en ellas una especie de técnica impresionista. Estos ejercicios que acabarán finalmente en la basura supondrán el umbral de una indagación, que como también han hecho otros grandes artistas, se despliega a partir del alejamiento y de la separación de los modos de hacer más significativos de su maestro, (decisión que el mismo Rúckriem aprobaba) así como de un cuestionamiento, de los principios estipulados acerca del arte como válidos en el panorama artístico mas próximo. En este contexto, estas cabezas nacerán a partir del deseo de establecer una distancia frente a la abstracción vigente, lo que le llevará a significarse como un autor apartado de las propuestas estéticas de carácter geométrico. La elección en aquel momento de la cabeza como motivo, perseguía la familiarización con la mayor simplicidad que brinda esta parte de nuestra anatomía como investigación formal con respecto a la figura entera; sin perder sin embargo de vista la significación de los atributos y



características que representan al hombre, y que tanto interesaran a este escultor. Afortunadamente ante la pérdida de estas esculturas, había comenzado paralelamente unas investigaciones gráficas a partir de dibujos realizados en modestas hojas de papel, que versaban sobre las mismas preocupaciones de estos rostros modelados en barro, y que más tarde fructificarían en su ya conocida y posterior obra tridimensional en madera.

Balkenhol tardará poco en conseguir plantear una propuesta personal. Sus primeras esculturas en madera serán fechadas entre 1982 y 1983, consiguiendo en poco tiempo con ellas el reconocimiento de un amplio sector del público. Después de las cabezas, la primera pieza tallada estará constituida por dos figuras realizadas a partir de un único bloque de madera que representan a un hombre y una mujer. Ambas están desnudas, se nos muestran

con un tamaño -como lo hará en otras ocasiones -ligeramente mayor al espectador, y además están pintados con sutiles colores sus bocas, ojos, pelo, pezones, o cabello. Con este complemento cromático, parece que pretendiera significar determinados rasgos, enfatizar la atracción que pueden suscitarlos unos pezones o unos labios, oscurecer aun mas la densidad del bello púbico, o iluminar una mirada; pero en todo momento, intentará evitar con estas figuras correr el peligro de ser identificado a causa de este enriquecimiento cromático, con las propuestas propias de sus compatriotas expresionistas. Stephan Balkenhol no es un artista que persiga el impacto desestabilizador. Al contrario, sus figuras sugieren seduciéndonos sin premura, sin recurrir nunca a la violencia expresiva. Además de las tonalidades propias del color, en ellas se observa, como las huellas de la talla no se han tratado de ocultar aplicando algún procedimiento de abrasión, limado, o lijado. De este modo, la característica que nos ofrece su piel es la de la aspereza derivada de haber cortado y arrancado la madera a partir de la talla directa. Quizá, precisamente sea esta inmediatez en la forma de trabajar propia de este proceso, la que le ampare como sucesor de su maestro Rúckrie, evitando gracias a ella el acabado reglamentado, que como en obras de otros grandes escultores, como en *La Piedad Rondanini*, o en los *Esclavos* de Miguel Ángel, permiten desplegar cuando las contemplamos un mayor número de asociaciones a nuestra imaginación. A partir de esta deliberación, me pregunto si esta figurada inconclusión, no será consecuencia precisamente de esa capacidad de vislumbrar, que no podremos trasladar al lenguaje nuestros deseos, ya que los hemos imaginado, y lo imaginado no se puede materializar de forma plena. Será la percepción de este sentimiento, la que me lleva precisamente también a ascender a territorios más colmados y trascendentes contemplando estas figuras.



Pero realmente estas figuras conforman una obra que no requiere lecturas engañosas ni sofisticadas, permiten modos de percepción claros y transparentes, sin necesidad de llegar a niveles complejos de análisis a la hora de situarnos ante ellas. Estas cualidades, además de facilitarle una buena situación en los diferentes ámbitos de promoción de su obra, le permitirán vivir alejado de los grandes núcleos de actividad cultural, incluso cuando el mercado le exija un ritmo y volumen de trabajo considerable. La claridad de sus propuestas le facilita la posibilidad de excluirse de la obligación de realizar determinadas tareas de explicación y de defensa de su trabajo, que a otros colegas suyos les supone tanto esfuerzo

añadido al ejercicio puramente creativo. Ante esta suerte, se permite optar por la distanciaci3n, pues esta no le impide mantener un ritmo de respuesta 3gil, adem3s de un grado m3ximo de autoexigencia. No obstante, esta decisi3n que le orienta a alejarse del ruido de las grandes urbes culturales, nunca le llevar3 a adoptar una posici3n singularmente herm3tica, sino que se encaminar3 a una aproximaci3n mantenida a lo largo de los a3os, hacia los m3s contrastados c3digos existenciales.

Particularmente, y debido en gran parte a su ascendencia franca por parte paterna, mostrar3 un inter3s manifiesto hacia la cultura francesa. Esta condici3n de individuo franco-germ3nico le influir3, como ya les pas3 tambi3n a otros escultores (aunque por otros motivos, a Jorge Oteiza por ejemplo en Ir3n), a definir su espacio geogr3fico vital cerca de las l3neas fronterizas, pretendiendo acaparar el car3cter m3s internacional y abierto de las gentes que viven en estos espacios m3s neutrales. De esta forma, emplazar3 su residencia y su estudio de trabajo en Alemania y en Francia al mismo tiempo, estableci3ndose en uno u otro pa3s seg3n los intereses o las apetencias que le surjan. Mantendr3 una casa y un taller en la ciudad fronteriza de Karlsruhe, y un taller- vivienda a 100 kil3metros al oeste de esta ciudad, ya en territorio franc3s.

El inter3s por viajar para atender a otras formas de cultura, ser3 un factor importante que le permitir3 calar en otro tipo de propuestas art3sticas a veces m3s singulares que las de su entorno m3s inmediato. Reconoce el mismo escultor la importancia que tuvo en su formaci3n su condici3n de viajero. Sus primeros viajes fueron realizados con su familia por Francia, pero tambi3n por Luxemburgo, donde vivieron cinco a3os antes de establecerse en 1968 en Kassel, ciudad famosa precisamente por la Documenta; esa gran exposici3n quinquenal donde se proponen las 3ltimas tendencias art3sticas del momento. Ciertamente, como el mismo autor lo manifest3 en un texto que hemos referido anteriormente, ser3 especialmente significativa para 3l la convocatoria de 1972. Ya que en esta ocasi3n Jean-Christophe Amann responsable del evento ese a3o, propondr3 como tema de debate *el realismo*, intentando reflejar en aquella convocatoria las diferentes maneras de abordar la figuraci3n y de responder a esta realidad. La diversidad de las proposiciones planteadas entonces, se resumen en el lenguaje pop de Jasper Johns, las reflexiones sobre su sentido de Richard Artschwager, o Malcom Morley, las pinturas foto-realistas de Chuck Close, o Richard Estes, las sorprendentes esculturas de John de Andrea, o las pinturas de Gerhard

Richter a partir de retratos fotográficos. Se seleccionaron las imágenes y materiales, discursos e intenciones que a juicio del comisariado renovaban la tradición figurativa.

Balkenhol reconoce la importancia y la posterior influencia que sobre el produjo, ver y percibir aquellas propuestas realizadas a partir de una pregunta común. Confesó entonces como a partir de esa edición de 1972, se empieza a despertar en su conciencia un sentimiento incipiente que le llevará a desatender los principios del arte conceptual y la austeridad de las propuestas minimalistas, que tanta influencia ejercieron sobre sus compañeros de generación. Se definirá a partir de entonces como un artista figurativo que se aparta premeditadamente de las modas de la época. *“El motivo de que haga obras figurativas, de que vuelva a la figuración, es en parte una reacción contra el arte desapasionado, racional y escasamente sensual de los años 70... Parecía como si el arte no ilustrase nada o no quisiese hacerlo, como si ya no tuviese nada que ver con lo que sucedía en el exterior y sólo buscase reflejar sus propios principios y métodos como si solo se ilustrase a sí mismo”*.

En este contexto, realizará un intenso esfuerzo por repasar los distintos momentos históricos por los que ha devenido la escultura, preocupada por la representación de nuestro cuerpo. Este estudio le ha ocupado un amplio paréntesis cronológico, que abarca tanto las tradiciones históricas como las respuestas más actuales y contemporáneas. La egipcia, será una de las estatuarias a las que mayor atención preste. El poder de sugestión de sus esculturas será objeto de recreación e inspiración en numerosas ocasiones, y así lo manifestará en el catálogo de su exposición *Possible words* celebrada en la *Serpentín Gallery* de Londres en 1991: *“Me fascinaba su áurea de eternidad y serenidad. Parece conjugar ambas; emana trascendencia a la vez que realidad y presencia. Hay algo en ella que es casi contemporáneo. Y sin embargo, no son realistas del modo en que lo son las esculturas romanas, que se parecen más a fotografías tridimensionales”*. Tomando como referencia el



desarrollo de la figura que se realizó durante este extenso paréntesis histórico, actualizará una importante y a veces no tan atendida tradición escultórica, que se abstiene de añadir heroísmo a sus personajes, mostrándolos sin hacer nada en concreto, descubriendo simplemente que están ahí y son así. En las figuras de Balkenhol también, la impasibilidad y el aplomo, el hacer y el no hacer, se unen para evitar de ese modo que nos puedan resultar indiferentes. Mientras en la gran parte de las propuestas artísticas que se nos han ofrecido a lo largo del tiempo, parece que se ha necesitado la acción evidente para justificar su existencia, en el caso de este escultor, como

en las grandes piezas egipcias, su testimonio se hace ostensible desde una orientación diferente.

“La restricción de la figura humana y la cabeza nunca ha restringido las posibilidades del arte a lo largo de milenios. Una cabeza humana en la escultura egipcia, romana, o gótica o más tardía siempre es algo completamente diferente”. A partir de ese estudio de las tradiciones, reconocerá como actividad de primer orden la posibilidad que brinda el modelar los volúmenes que caracterizan a nuestro cuerpo, a la vez que le permite encontrar un estilo particular y propio, al elegir una temática que estaba desacreditada por los miembros de su generación. Desde esta posición, se significa poniendo entre paréntesis los planteamientos constructivos que compartían sus compañeros de generación, que según su opinión se establecen desde la evidente y fría dureza de la escultura monumental; a la vez refuerza una posición opuesta a la escultura más reciente de tradición minimalista. En este contexto él no se siente aislado, al contrario, aprovechará su afición viajera para alimentarse espiritualmente a través de las visitas a ciudades, museos, colecciones, o estudiando las obras más significativas de la escultura figurativa que reclaman su interés. Balkenhol es un escultor que desde estas posiciones, a través de un conjunto de estrategias adecuadamente diseñadas, conseguirá encontrar un espacio viable para la escultura figurativa, superando el punto muerto al que le habían conducido el agotamiento de los recursos y la redundancia de propuestas asociadas al monumentalismo y la ilustración más dura. Atendiendo justamente a una forma de escultura como es la egipcia, se le abrirá a los ojos una forma sencilla de tratar la forma anatómica, en la que se pretende lo más esencial; llevándole a iniciar una depuración en sus procedimientos de trabajo, que nos hace caer si miramos con más diligencia, como no todo aquello que planteaban los autores minimal no es objeto de rechazo por parte del autor. Es inevitable observar la probable influencia que también ejerza en su formación, el haber estado inmerso en este entorno de carácter reduccionista. La eliminación de lo superfluo, procurando la máxima eficacia y utilizando los mínimos recursos, es un presupuesto minimal aprovechado por este autor. En este sentido, resulta significativa la afirmación del propio artista: *“Ahora mucho es demasiado”*, que le lleva desde primeros de los años ochenta, a desprenderse de aquellos recursos expresivos que no le resultan imprescindibles. En este rastreo de lo elemental, procurará obtener soluciones que se adecuen todo lo posible al material empleado, consiguiendo de ese modo otorgar a la pieza un carácter propio, y apartándola de la posibilidad de tener la misma existencia en cerámica, en mármol,

u otro material, y consiguiendo de esta forma encontrar un nuevo grado de expresividad formal.

Este acomodo esencialista, contribuirá de alguna forma al hieratismo de sus figuras, Pero no creo, en contraposición a otras opiniones, que de él resulte una pérdida de protagonismo del material empleado, que en este caso se trata de la madera. Desde mi punto de vista la pérdida de protagonismo no es real, ya que si nos imaginamos estas piezas realizadas en otra materia no tendrían la misma presencia formal. Cuando estoy ante ellas me resulta imposible separarlas del material empleado. La existencia de estas esculturas, su forma de manifestarse según mi opinión se concreta claramente gracias a los procedimientos de la talla en madera, por lo que creo que es importante para su estudio no perder de vista este hecho.

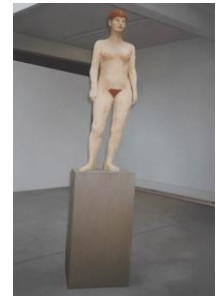


La elección de la madera, como material prioritario para construir sus personajes, prácticamente desde su temprana decisión de dedicarse a la escultura, ha sido un factor determinante para que haya decidido escribir este texto. Insisto desde esta perspectiva, en la necesidad de observar el singular valor que adquiere su producción atendiendo al uso, que hace este escultor del material en cuestión. La atención a la utilización del material leñoso nos permitirá ver y entender con más claridad la poética que nos proponen estas figuras. La madera refuerza la autoría de su trabajo, alejándolo de la homologación a la que están sujetas aquellas producciones más frecuentes en su contexto, constituidas desde los heterogéneos procesos industriales. El material de origen arbóreo le facilita reforzar, aunque no sea una intención prioritaria, sus destrezas como escultor ligado a unos procedimientos y unos conceptos que se remontan a la tradición, y que además va a hacer valer. *“Siendo antes escultor que plástico tiendo mas a trabajar desde fuera para dentro que con materiales blandos,”* *“El proceso concreto del trabajo consiste en dibujar sobre un trozo de madera rasgos y proporciones, eliminando la pieza más grande con la motosierra para facilitar el resto del trabajo con un buril y un escoplo. De este modo me acerco a mi propia idea de trabajo, que consiste en operar libremente. Todo depende de mí y es lo que me hace independiente de los demás. Soy yo quien elijo cómo quiero que sean las cosas de principio a fin”*. En estas líneas, deja constancia de ese entendimiento tradicional de la escultura como posibilidad constructiva tridimensional, que se materializa a partir de dos pautas de manifestación procesual. *“El hombre intentaba expresar ante todo sus aspiraciones*

espirituales, mediante una práctica que se funda básicamente en su existencia corpórea. En estas esculturas, se congregaban los tres modos fundamentales mediante los cuales el hombre se sitúa en el mundo: el hacer, el pensar, y el habitar, estableciéndose ya en ellas las dos formas básicas de conformación de la escultura atendiendo a los procedimientos: el método por adición y el método por sustracción” (1). De las dos vías de trabajo, este escultor elegirá la de sustracción, que es aquella que precisamente han defendido los escultores implicados en la materia desde posiciones más puristas. Todos conocemos las despreciativas frases, que arrojó Miguel Ángel hacia algunos de sus contemporáneos modeladores adscritos en el camino de la adición; el mismo Brancusi concebía la talla, como el único y verídico camino para llegar con certeza a la escultura. Cuando se trata de trabajar el mármol o la piedra, pueden parecer lógicos estos enfoques extremos, pues estos materiales por sus características han limitado sus posibilidades de uso en la práctica escultórica a lo largo de la historia. La madera, sin embargo, es un material que se adecua perfectamente a las dos posibilidades de producción. A partir de esta observación, podemos advertir como en este material, el ensamblaje y por tanto los procedimientos constructivos de adición, han sido frecuentados en diferentes momentos de la historia; desde la escultura barroca en sus tallas a partir de la unión de diferentes piezas, o en los retablos, hasta en las propuestas constructivistas desarrolladas a lo largo del siglo XX. El camino elegido por Balkenhol no contemplará los despliegues constructivistas. La talla le es suficiente para resolver los problemas derivados de su concepto figurativo de escultura, facilitándole la transferencia al material, de las conclusiones derivadas de su estudio y apreciación de las imágenes más condensadas de las producidas por la escultura a lo largo de la historia, desatendiendo aquellos caminos que han decidido adscribirse a complejos despliegues o florituras en el espacio. Deficitarias de retórica en este aspecto, ante estas figuras no podemos evitar, pasar revista a la larga tradición de escultura en madera que se desarrolló en Europa, y que llega hasta nuestros días. Vírgenes, crucifijos, santos, madonas, retratos, o incluso composiciones abstractas, serán algunas de las clases de representaciones que se nos rememoran cuando estamos ante ellas. Se trata de un trabajo evidentemente manual, pero elocuente en todo momento cuando evita alcanzar resultados arcaizantes o de carácter nostálgico.

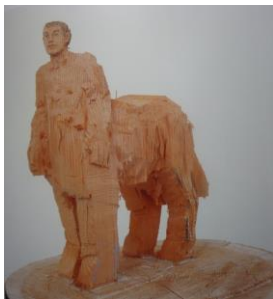
Ante este trabajo el escultor se muestra como un tallista ágil. El mismo refiere, el uso frecuente y metódico que hace con la motosierra para acelerar todo lo posible el desbastado, ya que esta máquina optimiza esta labor. Si observamos con atención sus piezas, nos damos

cuenta de que está dotado de una gran capacidad para conseguir llegar a las formas que persigue, lo que le permite resolver sus esculturas con agilidad en el tallado con las gubias o más frecuentemente con el formón. Esta urgencia en el proceso de materialización es una exigencia impuesta por el mismo, pues de ella va a depender en gran medida el resultado obtenido. Cuando Stephan Balkenhol se refiere a sus propios procesos de trabajo,



señala que el tiempo necesario para la concepción de la obra, resulta más extenso, que el que necesita para su posterior ejecución. La organización del tiempo de su proceso creativo no causara sorpresa si pensamos que cuando tallamos de forma directa un material, como lo hace este artista, debemos tender a tener las formas elegidas, clarificadas, y determinadas perfectamente en la mente, antes de trasladarlas al material, de lo contrario nos arriesgamos a encontrarnos con sorpresas de las cuales, eso sí, ya no podemos prever sus consecuencias. La madera, además, frente a otros materiales de los que se aplican sustrayéndolos del bloque, tiene unas cualidades de corte a partir de su constitución fibrosa, que permite imponer ese ritmo directo y de rápida resolución durante el proceso de labrado. *“La mayoría del tiempo lo ocupo en pensar en la forma, la idea de la escultura, mientras que el tiempo realmente de trabajo no es muy extenso. Cuanto más ágilmente trabajo, mejores son mis esculturas, porque no corro el peligro de vacilar o dudar y tomo decisiones de forma más espontánea... Trabajar con madera es para mí personalmente lo mejor porque se adecua a mi necesidad de enfrentarme a ello. También permite una cierta rapidez al trabajar con ella. Si eligiera ahora la piedra necesitaría más tiempo, mientras que la arcilla, por ejemplo, se deja moldear mucho mejor y más rápido. Partiendo de que muchas de las decisiones son tomadas por el trabajo mismo, resulta sencillo decantarse por la madera, puesto que esta se deja manipular con una cierta rapidez. Además, la madera es práctica, no demasiado cara, relativamente fácil de conseguir, manipulable y móvil. Lo que también es interesante es que no tengo que tener cuidado ni miedo: si no sale nada de ella no es trágico”*. El artista insiste en la influencia positiva que le provee la premura en el proceso, pero ya hemos hablado de sus facultades como tallista. Aunque si atendemos a estas declaraciones puede parecernos que elige el material por su facilidad de manipulación, no obstante, sabemos que la madera nos exige estar al tanto de su estructura y conocer en profundidad sus cualidades, por lo que observamos que esta calidad conseguida a partir de la agilidad productiva no le está permitida a cualquiera. Para llegar a estos resultados, donde la anatomía se configura de forma tan natural, se han de poseer unas capacidades que yo calificaría de innatas, dada la

dificultad de conseguirlas si no se disfrutaban de forma propia. Este escultor es capaz de configurar perfectamente la imagen de la figura en la mente, para luego trasladarla y constituirla volumétricamente, ajustando concordantemente las proporciones desde los diferentes planos visuales de forma que todo quede bien avenido, y aun se le puedan añadir unas cualidades espirituales en las que intervienen otros factores de orden sensorial. En cierta manera, se palpa un anhelo por llegar a la belleza entendida como un concepto indeterminado del todo, sin que llegue a tener una significación normativa, ni tenga porque estar regida con criterios relacionados con la armonía, o de otro orden frecuente. De esta forma, se permite proponer una escultura figurativa que se escapa del aburrimiento, o del carácter anodino en el que se empapa gran parte del realismo escultórico actual. Pero para todo esto, como para que posteriormente se admita la posibilidad de policromarla individualizando ciertos elementos anatómicos, debemos insistir en la idoneidad del material elegido. Posteriormente al tallado, intentará como otros escultores también se lo han propuesto y pocos lo han logrado con plenitud, salvo en determinados momentos visionarios, (Oteiza con sus cajas metafísicas, Miguel Ángel con la Piedad Rondanini) desmaterializar la escultura; hacer desaparecer el material para que nos quedemos con la esencia, o como en el caso del escultor vasco con el espacio negativo que se configura precisamente a través de la materia. Para ello este artista alemán precisará del color. *“Para hacer olvidar el material utilizado. Muchos observadores*



de mis esculturas parten de que soy un gran amante de la madera, porque es algo vivo, una representación romántica. Esta opinión la considero demasiado pragmática; yo simplemente solo lo uso como un material, en vez de exhibirlo como algo estupendo. Al mismo tiempo, la figura se convierte por medio de la pintura en algo vivo, sin por ello producir un efecto demasiado naturalista”.

En 1992 confiesa en unas notas redactadas por el mismo, su pretensión por conseguir que el espectador no perciba el esfuerzo previo a la realización de la escultura, y en cambio le motiva para que se sienta atraído por algo inmaterial. Sin embargo, cuando estamos ante estas piezas de madera (que en su catalogación he observado, como el autor incluso no llega a especificar la especie, quizá con la intención de no incidir más en su constitución material), no podemos eludir aquello con lo que están constituidas. Indudablemente, este artista se distancia de una gran parte de sus colegas escultores, al decantarse por el uso de un material no tan pesado como otros más utilizados en la escultura actual y por continuar

experimentando con la representación humana como principal motivo de la tradición. Las maderas que utiliza para su objetivo no alcanzan densidades altas. Podemos apreciar en la escultura *Centauro* del año 2000 como el pino se postula como una de sus favoritas; aún así, para evitar la impresión de peso, densidad, y obscuridad (cualidad que también perceptualmente se asocia con el peso), en sus figuras procurará utilizar estrategias que neutralicen este tipo de efectos perceptivos. Precisamente esas maderas que elige le permiten llegar a esa forma de acabar a la que ya nos hemos referido, alejada de la finalización esperada en este material. Si sumamos a todo esto la síntesis formal, la persecución de lo escueto, la posibilidad de jugar con lo apenas perceptible, la introducción de ese ritmo en las figuras que facilita nuestra complicidad con ellas, la observación tranquila y coparticipe de las figuras aisladas... no nos sorprenderá que sus piezas se establezcan ante nosotros con ese efectivo carácter leve, separándose como consecuencia de este semblante de la tradición más dramática del arte centroeuropeo de semblante expresionista, o del barroco más próximo a nuestra tradición. Al relacionar el material con la construcción de la figura, mantendrá una disposición exenta de la aplicación de instrumentos desagradables, o que pudieran causar efectos de shock, esquivando incluso en sus piezas más duras, la posibilidad de aparentar barbarie o crueldad. *“En realidad, la cuestión es lograr que el espectador se olvide de la masa y del sudor, y perciba algo inmaterial”*.

Ya hemos dicho que Balkenhol es un escultor purista en muchos aspectos, y que además el mismo intencionadamente lo hace notar: *“la diferencia entre pintura y escultura es la misma que la existente entre la sombra de un objeto y el objeto mismo. Depende de la naturaleza del objeto que la escultura sea mucho más real y cuente con una mayor presencia. Esa es su bendición y quizás al mismo tiempo también su maldición. Lo que a mí me interesa es crear nuevas realidades con esculturas que consiguen llegar a tener una presencia por medio de su forma, y que consiguen hacer desaparecer sus piezas de madera talladas, pero sin llegar a negarlas”*. En esta declaración ambivalente, se expresa claramente un deseo por acotar el significado de lo que debemos entender por escultura, frente a aquellas especulaciones que sitúan esta actividad en territorios más vagos e imprecisos. Con todas sus ventajas e inconveniente, la escultura la entiende fundada a partir de su carácter objetual, que en esa contraposición con la sombra incide en lo corpóreo. Entendiendo su presencia física como justificación de su ser, y relacionándola además con su compañera la pintura, parece que nos quisiera hacer recordar aquella célebre frase en la que se la advertía como aquello

con lo que tropezamos para ver un cuadro. Sus figuras no niegan la corporeidad. Pero no observa esto en sentido peyorativo, sino todo lo contrario, para él la posibilidad de superar la materia para conseguir llegar a una realidad de otro orden, significa un emocionante reto que le estimula para definirse como escultor. En este sentido la elección de un material como la madera para conformar el cuerpo humano, le permite fácilmente el control personal e intransferible de todo el proceso productivo, sin necesidad de recurrir a talleres para realizar algún trabajo fuera del propio estudio del artista. La capacidad de sublimar la materia a través de la forma anatómica, la entiende más viable cuando el proceso es controlado en sus diferentes etapas por el propio creador. La madera como material, unido a una concepción escultórica que tampoco requiere una maquinaria específica, son los dos aspectos que le permitirán el control de todo el proceso constitutivo de las piezas. Su escultura figurativa, realizada en las escalas diferentes al modelo elegidas por él, no precisa de infraestructura



fuera de la existente en su propio taller. En contraste con otras esculturas, que pueden requerir una infraestructura o utillaje más específico para conseguir una mayor precisión o efectividad, como pueden ser sierras de cinta, labras, engrosadoras..., sus piezas son realizadas con maquinaria y herramienta que permite ser manejada personalmente por el artista, sin tener que recurrir a operarios de apoyo y a talleres fuera de su propio estudio.

Ya hemos señalado el cuidado que mostrará a la hora de dedicarse a la aplicación del color. Utilizará tonos suaves y sutiles, ya sea para reforzar ciertos detalles anatómicos o para vestir a sus personajes con cierta austeridad (pantalones negros y camisas blancas). El color, cuando se utiliza para vestir a estas esculturas, busca que camisas o pantalones se ajusten a la naturalidad física, para poder acceder cuando se decide por ocultar el desnudo a una mayor despersonalización. Estas prendas no muestran cualidades especiales, sino que son elementos de la cotidianidad, intervienen en la presentación de los personajes para que se desalineen del símbolo y la alegoría. Porque sus personajes no pretenden ser héroes o antihéroes, sino que evitan en principio, aferrándose a una normalización perceptiva ausente de emotividad, cualquier clase de identificación con colectivos o grupos determinados. Estos personajes simplemente están. Están esperando con firmeza poder relatar lo ocurrido a posteriori, lo que nos hará ver en ellos una especie de curiosidad desdramatizada. En ocasiones. nos parecerán personalidades indiscretas que se interrogan a sí mismas por las personas que las observan. A



diferencia de otros artistas situados más concretamente en el ámbito de lo existencial, los sujetos de Balkenhol mantienen su presencia sin formar parte de una humanidad particularmente atormentada o indefensa. Sin emociones radicales, sin pretensiones moralizantes o puristas, sin gestos forzados, sin dramatizaciones ni gritos, se encuentran con nosotros eso sí, manteniendo la tensión espiritual que debe acopiar toda obra de arte. En ellas se hace efectiva la posibilidad del arte como vehículo de comunicación, que admite la posibilidad de excluir aquellas cualidades que se alejan de lo humano. Desde una especie de ambigüedad, estoicamente su aspecto no expresa unas cualidades deslumbrantes, sin embargo, no están exentos de cualidades. Pero su presencia, su establecimiento en el espacio, como ocurre por otro lado con frecuencia en la realidad, no está ponderada para el éxito o el naufragio. Desde esa especie de impersonalidad que no acaba de serlo, se sitúan con naturalidad en el paréntesis que permite dos polaridades extremas como son lo excelso y lo postrado, sin buscar desde esta óptica ni situaciones extrañas ni singulares formas de protagonismo.

Estos individuos no sufren agorafobia, simplemente bailan, juegan con animales, o se relacionan con algún elemento arquitectónico. Cuando lo hacen con un templo no sufren vértigo, aunque estén encastrados en rígidos paralelepípedos de madera sin posibilidad de huir, desconocen lo que puede ser un ataque de claustrofobia. La impasibilidad con que son caracterizados, unida a su singularidad las acerca al anonimato, instaurándose como elementos significativos que provocan que en ellas lo genérico y lo concreto se conjuguen para exhibir un resultado sorprendentemente abstracto. ¿Por qué no representa al jinete armado? ¿Que leitmotiv musical suena para que se baile con tanta impavidez? ¿Cuánto tiempo durará el danzar? ¿Qué arquitectura es aquella a la que se abraza el personaje? ¿Qué leones son esos que permiten su convivencia con humanos? Son algunas de las preguntas que nos hacemos si queremos aproximarnos a alguna conclusión.



“Quizá sea básicamente una persona religiosa, pero no creo figuras sagradas. Quizá tenga algo que ver con el culto a la supervivencia, que la gente siempre sintió el deseo de immortalizarse. Pero no en el sentido de construir monumentos, sino de producir una síntesis. Básicamente me interesa la síntesis. Todo lo quiero a la vez: sensualidad; expresión, pero no demasiada; vivacidad, pero ninguna verborrea superficial; instantaneidad, pero nada de anécdotas; ingenio, pero ningún chiste malo; autoironía, pero nada de cinismo. Y en

primer lugar una figura bella, silenciosa, conmovida, significativa e insignificante. Se supone que la figura se supera a sí misma, habla de sí misma y de otras cosas sin crisparse ni contraerse. Tal vez sea el elemento religioso”.

Desde este posicionamiento impreciso, situado en el camino de la sugerencia, sí que tratará de evitar ciertas asociaciones. Intentará salvar la posible relación de su trabajo con la escultura figurativa más reciente, sobre todo con la que se realiza a partir del XIX en Alemania, ya que en ella subyacen determinadas connotaciones derivadas de una concepción antropomórfica nacionalsocialista, que el artista rechaza plenamente. Rebatirá por tanto los modelos heroicos, para tratar a sus figuras con una particular sensualidad en los rasgos expresivos. Esta sensualidad abarca desde las fisonomías de los rostros, hasta las posturas que adoptan los personajes.

“Mis esculturas no cuentan historias. En ellas hay algo secreto. No me corresponde a mí revelarlo, sino al espectador descubrirlo. Cuantas más informaciones doy, menos en juego está el trabajo de la mirada. Me interesa ser lo más sencillo posible, reducir al máximo toda dimensión literaria.” Efectivamente Balkenhol, sin renunciar a unas serias pretensiones, es un artista que nos ofrece sencillez y humildad en sus propuestas. Sus esculturas ligeras transitan la existencia sin abandonar su cotidianeidad situacional, incluso en aquellos escenarios en las que las esculturas representan determinadas actividades que nos pueden resultar extraordinarias, – me vienen a la cabeza piezas como *Hombre pequeño sobre un caracol* de 1990, o *Hombre con tres leones* de 1994 – nos las descubre sorprendentemente con una naturalidad, que las transforma en actividades habituales, como si estuviéramos acostumbrados a verlas con reiteración sin tener que resultarnos extraños. A esta cotidianeidad y cercanía de lo figurado, se le suma el júbilo propio de las superficies coloreadas.

Estas figuras de madera adoptan en pocos casos la escala humana, pero en cambio juegan con las proporciones del cuerpo de una manera limpia, elegante, y sutil. Se aproximarán a la escala de nuestro cuerpo para finalmente eludirla, facilitando así la confrontación entre el público y la obra de dos maneras posibles: aumentando el tamaño de la figura con respecto al nuestro, lo que nos llevará a equipararnos con la figura propuesta, o bien disminuyendo los personajes privilegiando su ubicación, y por tanto la atención con la que nos reclamará el espacio. Como otros grandes escultores, como Giacometti por ejemplo,



mostrará un gran dominio de los efectos que se pueden conseguir a través de la aplicación de una escala determinada, considerando esta como un elemento primordial de los que intervienen en la constitución de una escultura. El interés por la escala de la figura le lleva a equiparar este aspecto con otros habitualmente más valorados, como pueden ser el volumen, o la masa. Pertenece Balkenhol al grupo de aquellos escultores, que atienden a las diferentes posibilidades de ubicación de la figura a la hora de posicionarla en el espacio. El deseo por controlar las posibilidades del espacio en la constitución de su obra le conducirá a evocar, en su equilibrado juego con él, los efectos perceptuales buscados en el barroco, la elegancia de los gestos de la tradición egipcia, o el sentido del orden y la proporción propios de renacimiento, que se concretan recurriendo a determinadas estrategias y modos de observación de los diferentes agentes que intervienen en esa tensión entre figura y entorno.

La atención que presta a la peana y el tratamiento que le da en relación con el cuerpo, es una de las actuaciones que ocupan a este autor en esta perspectiva estructural de la que estoy hablando. El rescate a que somete este elemento, integrándolo como parte de la pieza, le distancia del tratamiento que le da la estatuaria contemporánea que opta por hacerle desaparecer, obviándolo como consecuencia de las posibles connotaciones ideológicas que arrastra. De nuevo, alejándose de la mayoría de sus colegas contemporáneos, establece una relación con el pedestal, en la que nos parece que su atención deviniera, hacia la seducción que le suscitan dentro de la estatuaria clásica aquellas ocurrencias ingeniosas que han permitido aunar estatua y elemento constructivo estructural, como en el caso de las cariátides y los atlantes. Y reconociendo a la vez la dificultad que conlleva una problemática tan sutil, se excluirá de interpretar este componente, como si fuera un estrado que pretenda exclusivamente coronar la escultura elevándola sobre el plano del suelo, sino que, en su estudio preciso en cada caso, lo entiende como una posibilidad de optimización de la posición de la figura en el espacio, resaltando sus valores plásticos constructivos, pero sin condicionar nunca los atributos que haya articulado en ella. Se entiende viendo estas piezas, que el pedestal no nos va a dar lo que no se tiene, pero a la hora de concebir la obra tridimensional se refleja un pensamiento que integra los aspectos que atienden a la configuración objetual, junto a los de disposición espacial. En ocasiones, propondrá pequeñas figuras que descansan sobre gruesos troncos, limpios y pulidos, potenciando el volumen de lo

que consideramos peana. Al disminuir en esta relación precisamente el tamaño de la figura, perceptivamente se produce el efecto contrario, pues a partir de ese contraste de escalas, lo que consideramos como pieza desde su menudencia física crece en atención perceptual, ya que el enfoque visual que le damos la magnificará dentro del espacio global en que se encuentra. En la escultura no alejada de él cronográficamente, ya encontramos modos parecidos de experimentación, sin embargo, este artista alemán es más cauto en sus soluciones, no extremando tanto la tensión entre dimensiones como lo hacen creadores como Giacometti, o Joel Shapiro.

Sus personajes ocuparán el espacio evitando adoptar posiciones centralizadas, desde las que si se facilita en ocasiones el prescindir del pedestal. Cuando lo elimina, provoca la convivencia de las figuras con el espectador, evitando el respeto y la distancia con el que se muestran un importante número de estatuas públicas. Para apartarse de la centralidad, sitúa las figuras en posiciones aparentemente tangenciales, desplazándolas con respecto a una ubicación centrada. Si mantiene la peana lo hace como un elemento más, integrándola totalmente con la figura, resolviendo todo el conjunto con un mismo lenguaje y evitando cualquier indicio retórico; porque su expresión siempre es escueta y concisa. Cuando las piezas son integradas en la arquitectura real, aproximándose a la línea de encuentro entre dos paredes, o a un rincón; introduce una tensión entre escultura y entorno que unido al motivo al que hacen referencia, nos recuerda que existe una presencia no acostumbrada que desde su pertinente observación perturba nuestra conducta perceptual.

Otras veces la arquitectura la edifica el mismo, emulándola a partir del mismo bloque del que obtiene la figura humana. En sus *Bosquejos arquitectónicos* enfrenta de otra forma a la figura humana con columnas, paredes, pórticos, o una maqueta de una catedral gótica. De pequeñas dimensiones, estas series alrededor de este motivo que emparenta al sujeto humano con determinados umbrales constructivos sistematizados en construcción, inauguran una especie de bienestar, que el artista emparenta con vínculos semejantes a los nupciales, evidenciando un encuentro fresco y atrevido entre la vitalidad del ser humano, -incluyendo todas sus derivaciones significativas- y la construcción geométrica de la arquitectura, producida en definitiva por ese sujeto que interviene en la relación.

Situándonos delante de estas piezas, es inevitable que se desplieguen una multiplicidad de reflexiones relacionadas con las consecuencias derivadas del hecho

constructivo y del nivel de significación que ocupa este en su espacialidad inmediata, al mismo tiempo se reclama la revisión de estas actividades, intentando hacernos caer en la necesidad de encontrar soluciones apoyadas mas consistentemente en la racionalidad, que refuercen su carácter físico gracias a una mayor integración en el entorno. Teniendo en cuenta esto, podemos ver claramente como las propuestas de Balkenhol no pretenden imponerse por una llamativa espectacularidad o dimensión, sino que muy al contrario intentan habitar el espacio sin incriminarse en aportaciones drásticas. . Y es que esta obra como refiere su amigo el fotógrafo Jeff Wall: *Se muestra como una figura completamente individualizada, que ni está totalmente reducida a una pobre individualidad y soledad, ni es una Denkmodell (idea abstracta) superior, ya sea clásica o neoexpresionista. Es en un sentido estricto, una monada; es decir, un ser aislado y condensado que comparte algo del simbolismo romántico que nos remite a la imagen del árbol solitario del que ha sido esculpido”*.

Curiosamente cuando se dedica a trabajar en series, no tiende a la excesiva homogenización del conjunto como les ocurre a otros artistas. Diferenciará cada pieza dentro del conjunto, añadiéndole una pequeña variación que el buen espectador será capaz de percibir. De esta forma, evita resignarse a considerar la homologación de la serialidad como algo preciso para promocionar la obra. Estos grupos, parece que estuvieran concebidos en su sucesión individual a modo de escenas que compusieran un relato, y si tuviéramos la posibilidad de estar ante diferentes esculturas de una misma serie, podríamos interpretarlas como un relato visual o cuento. En ellas, se intenta interpretar el mundo tal como es, entendido como una especie de tema narrativo extraído con perplejidad a partir de una mirada amigable.



Si estamos abordando los vínculos que establece este escultor entre sus personajes y el espacio que habitan, merece la pena mencionar, que en 1987 cuando es invitado a participar en Münster en un proyecto de escultura, junto a otros artistas a los que se les sugiere que reflexionen acerca del sentido de las intervenciones públicas en espacios urbanos, para posteriormente fomentar un debate. Este artista en lugar de dirigirse hacia aquellos espacios abiertos que se eligen con mas frecuencia para este tipo de actividades, ya sean plazas, o zonas ajardinadas, se sentirá atraído por un simple segundo piso de una arquitectura común no dotada de cualidades especialmente reveladoras. A esta altura situará

sobre una pequeña repisa la escultura *Hombre con camisa verde y pantalón blanco*, intentando premeditadamente huir de los espacios frecuentados tradicionalmente por la escultura, evitando las formulas mas tipificadas o mas orientadas con fines manipuladores desde determinados estamentos del poder. Entiende el espacio urbano como elemento posibilitador de la ubicación de la estatua, concibiéndolo como un contexto dado del que se parte. El espacio urbano está habitado, en su origen se ofrece ya con unas connotaciones por lo que nunca se presenta como algo neutro o vacío. Desde esta perspectiva el personaje de Münster, intenta convertirse en un habitante más de ese rincón de la ciudad, integrándose en ella, de la misma forma con que durante siglos la escultura completaba a la arquitectura provocando efectos de implicación, admiración, desconcierto, o sorpresa. De nuevo aquí, en



la ordenanza de estos efectos, interviene la diferencia o tensión provocada entre espacio elegido y escala de la figura, entre figura humana y el entorno en que se encuentra; porque el visitante o el ciudadano que discurre por las calles de Münster, se ve sorprendido por la naturalidad con que se produce este encuentro, ausente como ya hemos dicho de cualquier clase de exigencia.

Hemos visto al trazar las líneas de definición de la escultura de este artista, el interés que ha mostrado por llegar a una obra con levedad en su apariencia. Desde esta pretensión de aligerar peso, y como consecuencia de disminuir su grosor, llegará a esa fundamental parcela de la escultura que es el relieve y más en concreto el bajo-relieve, en el que mostrará figuras exentas a modo de medallones. Esta dedicación a este tipo de trabajo más ajustado al plano, supondrá la recuperación de una práctica casi abandonada durante la modernidad, dada la poca atención que se le ha prestado a lo largo de este último siglo. Por su disposición exenta, por su intencionada planimetría ajustada al muro, y sobre todo por la forma como dispone el color utilizando de nuevo la materia diluida y los tonos suaves, reforzará esa sensación de ligereza a la que antes aludíamos. Estas piezas flotan en el espacio, descansan en el aire, haciéndonos olvidar las consecuencias que resultan de tener un cuerpo de carácter material. Conociendo la historia de la escultura, no podemos evitar encontrar vínculos con el mundo egipcio; aunque si queremos encontrar antecedentes más cercanos podemos hacerlo en los expresionistas alemanes de principio del siglo XX, pero observando unas intenciones claramente diferenciadas. En estos relieves, como en unas serigrafías que realizó utilizando como soporte unas tablas, insiste por expresarse en el plano, interesándose por explorar las

posibilidades expresivas innatas en esta dimensión, aplicándolas específicamente a la madera como material, para que formato y materia se complementen determinando toda una serie de posibilidades plásticas a desarrollar. En los relieves, provoca de nuevo que observemos en las calidades innatas de la materia, su superficie tamizada, suave, aterciopelada, cálida al mismo tiempo; pero también insiste en otras como son su posibilidad de integrar el cromatismo, las huellas que pueden dejar diferentes herramientas, o su ligereza visual. Desde el relieve, como consecuencia directa de su atracción y estudio de las imágenes clásicas, elegirá el *tondo* como modelo morfológico a explorar. Las bellezas prerrafaelistas, estilnovistas, decadentistas, o la homologación de los rostros en los retratos, pueden ser también referencias que justifiquen esta atracción por el formato circular. Esa relación de empatía con los clásicos, que se expresa en el desarrollo del *tondo* como motivo, le empujara a fortalecer esa visión que entiende al hombre como elemento central de la creación.

En el estudio de esta obra, resulta muy clarificadora la atención que prestemos a la actividad paralela desarrollada en formatos vinculados al plano. Sus dibujos, junto a los archivos fotográficos, son ejercicios que nos permiten afianzar algunas de las orientaciones que ya hemos visto con respecto al entendimiento que tiene del cuerpo humano, ya que son ejercicios que permiten al artista, experimentar y profundizar alrededor de aquellas inquietudes o preocupaciones que le asaltan en su búsqueda de una escultura personal. En estos archivos fotográficos, podemos apreciar muchos de los intereses que le sirven como alimento creativo, como por ejemplo la atención y a la vez atracción que muestra por las tradiciones escultóricas históricas. Conocidas esculturas como *el Laocoonte*, el busto de *Medusa* de Bernini, *el torso Belvedere*, los imponentes fragmentos del retrato de cuerpo completo de Diocleciano de la colección Capitolina, o algún *Kouroi* podemos ver en estos registros.

Tomadas y seleccionadas prontamente, pues las primeras imágenes datan de los primeros años 70, en su conjunto conforman una especie de autobiografía o diario personal, donde según el artista mismo ha afirmado, recoge lo que se le presenta con interés en cada ocasión; los diferentes motivos con los que se encuentra, y que le pueden servir de inspiración. En el año 2001, publicará una selección de estas imágenes fotográficas con dibujos intercalados en un catálogo editado por la Xunta de Galicia, con motivo de la exposición más importante hasta la fecha de este artista en nuestro país. Esta muestra fue realizada en el CGAC de Santiago de Compostela. *Archiv- Archives, fotografías y dibujos*,

1977- 2000 fue el título que se le dio a un texto, que nos permite aproximarnos a la mirada del artista, ocupando la posición desde la que se sitúa cuando contempla la realidad. En estas reproducciones actúa como un prudente perito de su propio universo, en ellas podemos entender las claves de su mirada, sus debilidades, su determinación por precisar las posibilidades que ofrecen determinados puntos de fuga, su atención a los elementos cotidianos en el paisaje urbano que se elevan como ornamentos arquitectónicos o como formas buscadas con intención estética. Los encuentros entre sombras o los dobleces que determinan estas al cambiar de plano, son algunos ejemplos de los registrados a través de su mirada. Por todo esto conviene detenerse ante este material, que nos sitúa ante su proceso de trabajo, permitiéndonos ver las aproximaciones que efectúa para llegar a ubicar satisfactoriamente sus obras más definitivas. Son registros cotidianos, los realiza sin prestar ninguna clase de interés hacia una precisión técnica, (algunas de estas imágenes aparecen incluso desenfocadas) pero actúan con eficacia a partir de pretensiones sencillas, como podría funcionar el recordatorio de un determinado detalle que sería sino desapercibido, y que sin embargo posteriormente puede resplandecer como origen de una escultura. También mezclará lo culto con lo cotidiano, lo reflexivo y lo espontáneo. No es de extrañar que aparezca en muchas de ellas como motivo principal la figura humana, registrada en diferentes posiciones y posturas. En estas imágenes se adelantan algunas de las determinaciones propias de su obra, que le llevan a un aligeramiento de su peso, a un adelgazamiento de la figura, a la síntesis eliminando aquello que resulta accesorio para evitar la saturación perceptual a la que nos exponemos cuando contemplamos imágenes. Registra en ellas, su interés por buscar algunos principios formales de orientación clásica, como pueden ser la proporción, las medidas, o la equidad volumétrica general de la figura. No es de extrañar desde estas circunstancias, que la transición a sus tallas en bulto redondo o a los bajorrelieves resulte natural, pero al trasladar las fotografías a las tres dimensiones, la calidez de la huella fotográfica se convierte en expresión misteriosa y atemporal, manteniendo la eurytmia propia del clasicismo y del renacimiento.

La mayoría de estas fotografías las podríamos clasificar en tres grupos. En el primero incluiríamos aquellas que focalizan prioritariamente su atención en la figura humana, en ellas esta aparece enfocada de diferentes formas. Puede ser un retrato de un rostro, de medio cuerpo, o aparecer la figura entera, a veces incluso puede realizar un encuadre con varias figuras, o el recorte intencionado de un fragmento de cuerpo como si se tratara de un

miembro anatómico arrancado de una estatua de la antigüedad. Estos personajes, se desenvuelven en el momento en el que son registrados en su existencia cotidiana, en un contexto que no nos llama la atención por lo que pudiera tener de excepcional. En ellos se presta atención a la anatomía, a determinados rasgos físicos, a la acción en la que se explican; como cuando aparecen varias figuras distraídas en un dialogo o se relacionan de la forma más habitual entre ellas. En un segundo grupo cabrían aquellas instantáneas en las que se elige algún tipo de construcción. Ya sea de orden arquitectónico, escultórico, o del mobiliario urbano; estos elementos llaman la atención del autor por las posibilidades que ofrecen como inspiración de una futura talla. La forma, la estructura, la armonía, la expresión son algunas cualidades que le servirán de referencia. Pueden enfocar una pareja de ventanas, un primerísimo plano de un piano de cola, un escaparate de un comercio, o una fachada de algún edificio, pero todas ellas están escogidas para ser posteriormente relacionadas con un cuerpo de persona. En el tercer grupo, prestaría atención a la relación que se establece entre cuerpo y espacio en el que se ubica este. En ocasiones, el cuerpo es elegido para amparar la tensión entre estos dos elementos. Puede ser de orden material, un producto de los diversos modos de producción ya sea esta más o menos industrial; como nos muestra esa imagen en la que un cartel indicador de la salida de una autopista, ligeramente fuera de foco y situado en el margen izquierdo del papel, se confronta a las líneas que definen el plano de la calzada ya totalmente desenfocada. En otras ocasiones el cuerpo elegido es la misma figura humana. Un ejemplo de los que más me ha sorprendido cuando maneja la imagen con estos elementos, es precisamente un re-encuadre escogido directamente de un televisor encendido proyectando la imagen de un western que podría ser *Solo ante el peligro*; en él Gary Cooper desafía a un extenso espacio que le pronostica un porvenir poco prometedor.

Al igual que las fotografías, el dibujo se sitúa también como una actividad que apoya la comprensión de su trabajo. La agilidad en el proceso de talla a la que hemos aludido anteriormente, también se hace notoria cuando traza líneas o mancha el papel que le sirve de soporte. Con estas operaciones realizadas a través de estos "rasguños", insiste de nuevo en el interés por resolver de forma rápida aprovechando al máximo los recursos del medio: su aparente fragilidad, la posibilidad de eludir los detalles, de elegir un rasgo, o una intención determinada. Así con pocas líneas, definirá un dibujo en el que la economía de trazos no menoscabará la expresión y el valor estético de la imagen. Esta precisión, no utiliza el trazo fino del afilado grafito o de la punta de plomo, al contrario, encuentra la eficacia del

resultado buscado a partir de un trazo grueso. Es interesante observar como estos dibujos se convierten en muchas ocasiones en esculturas, trasladando al espacio físico real, aquello que se sitúa sobre en el espacio aéreo que define el papel. En la mayoría de estos esbozos salvo algunas excepciones, como por ejemplo en ese en el que está trazada con bolígrafo azul una sombrilla debajo de la esquematización del sol, o en esa otra representación de una butaca de madera torneada tapizada en rojo, es constante el protagonismo del sujeto. Nos interesa ver como en la mayoría de ellos la figura humana aparece sola, mostrándose simplemente como tal, insistiendo por tanto en sus atributos más intrínsecos. Otras veces como en sus fotos y esculturas, se desenvuelve en las acciones más cotidianas. También el dibujo, dadas las características de este medio, le ofrece la posibilidad de ubicarla circunscribiéndola de forma más natural y espontánea a una estructura arquitectónica, que suele ser muy sencilla dada la simplificación a la que la expone el artista. Si nos paramos y vemos una selección de estos dibujos sin premura, reflexionando acerca de la relación que les puede vincular con el proceso evolutivo de la obra tridimensional, podemos deducir que quizá algunos de ellos pueden servir como bosquejos o reflexiones, acerca de posibilidades escultóricas definidas desde su carácter más objetual. Por lo tanto, pensaremos que muchos son trazados antes de la talla. Otros sin embargo especulan acerca de las diferentes posibilidades de ubicación de sus



personajes en el espacio, incluso sobre su incierto devenir cuando tengan que convivir con un determinado entorno arquitectónico, por lo que puede que hayan sido trazados a posteriori de la creación en madera o paralelamente al proceso de ejecución en este material. De cualquier forma en ellos, el amplio radio de expansión de la alusión, la selección de experiencias personales, y la visualización de situaciones constituyen una forma de recuperar la memoria.

1 Jorge Varas. Mi Diálogo con la materia. Catálogo Jorge Varas. Roberto Ferrer Madrid 1998.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. catalogo exposición **Oteiza mito y modernidad**. Guggenheim Bilbao Museoa, y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Estatal. Madrid 2005.
- A.A.V.V. “**Modelos de la representación visual**”- **Desarrollo de aprendizaje y modelos de representación de la forma**. Investigación dirigida por Javier Navarro de Zuñillaga. 2009.
- A.A.V.V. **Siglo XXI: Arte en la Catedral de Burgos. Resplandores. José Manuel Ballester. Stephan Balkenhol**. Caja Burgos. Burgos 2007.
- A.A.V.V. **Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico**. Akal. Madrid 2006.
- A.A.V.V. **La representación de la representación danza, teatro, cine, música**. Ediciones Cátedra. Madrid 2007.
- A.A.V.V. **Stephan Balkenhol**. C.G.A.C. Santiago de Compostela 2001.
- ALBRECHT HANS JOACHIM. **Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística**. Editorial Blume. Barcelona 1981.
- BALKENHOL STEPHAN. **Archiv-Archives. Drawings and photos from 1977-2000**. C.G.A.C. Santiago de Compostela 2001.
- CLARK KENNETH. *El desnudo*. Ed. Alianza Forma. Madrid 1984.
- BERGER JOHN- TRIVIER MARC. **Esa belleza**. Ed. Bartleby Editores. 2005.
- FIYNN TOM. **El cuerpo en la escultura**. Ediciones Akal S.A. Madrid 2002.
- G. CORTES, JOSE MIGUEL. **El cuerpo mutilado. (La Angustia de Muerte en el Arte)**. Generalitat Valenciana. Valencia 1996.
- MASÓ ALFONSO. **Qué puede ser una escultura**. Grupo Editorial Universitario. Granada 1997.
- PLASENCIA CLIMENT CARLOS y MARTINEZ LANCE MANUEL. *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*. Ed. Universidad Politécnica de Valencia. 2007.
- ROBERTSON MARTIN. **El arte griego**. Alianza Editorial. Madrid 2010.
- SEMMETT RICHARD. **El artesano**. Editorial Anagrama. Barcelona 2010.
- PRADA DE MANUEL. **Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura**. Nobuko. Buenos Aires 2009.

WITTKOWER RUDOLF. **La escultura. Procesos y principios.** Alianza Editorial.
Madrid 1983.