

LA ESTÉTICA DEL VIENTO: PIONEROS DEL ARTE CINÉTICO EN ESPAÑA

THE AESTHETICS OF THE WIND: PIONEERS OF KINETIC ART IN SPAIN

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

Universidad de Sevilla. España

ORCID: 0000-0002-4356-803X

fmm@us.es

Bajo el título “La estética del viento” se abordan los inicios de la escultura cinética en España, representada por tres artistas cuya obra fundamentalmente se desarrolla durante el siglo XX: Ángel Ferrant, César Manrique y Moisès Villèlia, autores considerados como pioneros de este género escultórico. Se analizan algunas de sus obras más representativas dentro del contexto de su trayectoria, poniendo de relieve la aportación y el significado distintivo de cada uno de ellos.

Palabras clave: escultura; móvil; Ángel Ferrant; César Manrique; Moisès Villèlia.

Under the title “The Aesthetics of the Wind”, this paper study the beginnings of kinetic sculpture in Spain represented by three artists whose work is mainly developed during the 20th century: Ángel Ferrant, César Manrique and Moisès Villèlia, authors considered as pioneers of this sculptural genre. Some of his most representative works within the context of his career are analyzed, highlighting their contribution and distinctive meaning in each of them.

Keywords: sculpture; mobile; Ángel Ferrant; César Manrique; Moisès Villèlia.

INTRODUCCIÓN

Desde el principio el hombre ha querido representar la realidad del modo más verosímil y mimético con rigurosa fidelidad hacia la apariencia de las cosas y de aquello que percibe. Con este cometido la captación representativa del movimiento, como expresión máxima de la vida, ha sido siempre un anhelado propósito. Esta aspiración la rastreamos ya en la pintura prehistórica, cuando el anónimo artista del Paleolítico quiso dejar constancia del movimiento de los animales multiplicando sus extremidades; subterfugio que muchos siglos atrás el Futurismo asumirá como proposición simbólica del ritmo y del avance progresista. Es llamativo en este sentido que una de las obras escultóricas más emblemáticas

de este ismo sea *Formas únicas de continuidad en el espacio* de Umberto Boccioni (1913), obra que a su vez nos remite formalmente sin duda a la magistral *Victoria de Samotracia* (190 a.C.). Esta, independientemente de su belleza, es una de las mejores captaciones de movimiento que se han representado en la historia del arte hasta la modernidad, en la que ya Auguste Rodin logra representar la instantánea del salto en *Iris mensajera de los dioses* (1895), destinada a su célebres *Puertas del Infierno*.

Estos, y otros ejemplos se podrían citar como obras que han reflejado el desplazamiento pero siempre de modo ilusorio. En el campo concreto de las vanguardias históricas, la escultura cinética, esto es de movimiento real, tiene sus orígenes en autores como Marcel Duchamp. En él el movimiento se produce por medios mecánicos, como en *Optique de précision* (1920), al igual que en las realizaciones de los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner, en cuyo *Manifiesto Realista* de 1920 ya persiguen, en sus investigaciones, el movimiento, ya fuese este real, como en *Construcción cambiante* (1920), o simulado, como en la bella y transparente *Construcción lineal en el espacio* (1949), configurada a base de materiales translúcidos como plexiglás y fibras de filamentos. No obstante, al versar de escultura cinética el referente ineludible es Alexander Calder. El gran artista estadounidense creó a partir de sus móviles –bautizados así por Duchamp– un tipo de escultura totalmente nueva a la vez que cumplió el deseo tantas veces perseguido de dotar a la escultura de movimiento real. No ya un movimiento forzado, sino impelido por la naturalidad y sutileza del aire; invención transcendental que marcó un antes y un después, ejerciendo hasta hoy una notable influencia en artistas posteriores, como George Rickey, Lyman Whitaker o los fantásticos y espectaculares artefactos de apariencia sauriana del holandés Theo Jansen¹.

La poética que ello entraña, a partir del motor impulsor de los distintos elementos que conforman el móvil, es deudora de los vientos y de la aleatoriedad de las corrientes de aire, produciendo movimientos sorprendidos de las piezas y con ello caprichosos comportamientos escultóricos en sus perpetuas gravitaciones en el espacio. En este sentido creemos que no está de más recordar que precedentes del móvil son las veletas, esa suerte de anemógrafos populares que coronan los edificios religiosos y civiles. En algunos casos se trata de auténticas obras de arte, como la excepcional *Gallo-Veleta* de la basílica de San Isidoro de León (siglo XII) o el famoso *Giraldillo* de la catedral de Sevilla, o las que rematan los edificios particulares, testimonio de un arte popular y patrimonial². Sin olvidar uno

¹ Véase VV. AA.: *El universo de Calder* (cat. exp.). Valencia, 1992; VV. AA.: *Campo de fuerza. Un ensayo sobre lo cinético* (cat. exp.). Barcelona, 2000; VV. AA.: *Los cinéticos* (cat. exp.). Madrid, 2007; y VV. AA.: *Theo Jansen. Asombrosas criaturas* (cat. exp.). Madrid, 2016.

² VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio: *Real Colegiata de San Isidoro y el tesoro de la Catedral de León*. León, 2004.

de los antecedentes más antiguos conocidos como es el *Horologion*, significativamente llamado *Torre de los vientos* (siglo I a.C.), en el ágora de Atenas de la antigua Grecia, en cuya cúspide un Tritón portaba una varilla señalando la dirección del viento³ (Figura 1). Cabe también hacer mención de las recurrentes veletas de campanarios o de las llamadas campanas chinas o de viento, compuestas por barras de aluminio e incluso de piezas de bambú de distintos tamaños suspendidas por hilos, cuyos roces, impulsados por el viento, emiten un agradable sonido. Las campanas chinas suelen ubicarse en el exterior de las casas, siguiendo una costumbre de origen oriental que actualmente se ha extendido a otros muchos lugares, así como las conocidas cometas chinas. A todo lo cual podríamos sumar también, en cierto modo, las banderas tibetanas de oración agitadas por el viento pero de sonido sordo.

Repasando la escultura cinética en España, específicamente en lo referido al móvil, encontramos una producción no muy numerosa. La dedicación de los artistas españoles al móvil ha sido, generalmente, temporal a lo largo de su trayectoria, como es el caso de Ángel Ferrant. De un modo más continuo, y alternando con otras prácticas artísticas, destaca la polifacética figura del canario César Manrique. Mientras que el catalán Moisés Villèlia es el autor cuya obra se identifica más claramente con el móvil, dada su persistencia en este género.

ÁNGEL FERRANT

“Otros artistas han tenido su sociedad, Ferrant lo ha tenido en el ambiente heroico de soledad. Pero al fin esta soledad ha dado sus frutos”
(Eduardo Westerdahl)

“El valor de la escultura de Ferrant no consiste en la capacidad de suscitar una emoción estética, fija en cada una de sus posiciones, sino en la composición. Posee un refinado estilo que revierte sobre el mismo proceso discontinuo. No tiene un único desenlace, sino la trabazón de una jugada de una dialéctica continuada y lógica” (Vicente Marrero Suárez)

Nacido en Madrid, Ángel Ferrant (1890-1961) es un artista perteneciente a la vanguardia histórica española denominada genéricamente en nuestro país “Arte Nuevo”, un arte de inicios previos a la guerra civil. Pero fue más adelante cuando Ferrant desarrolló su personalidad plástica de un modo más plural, adquiriendo su lenguaje una mayor relevancia. Es entonces cuando se afirma como una de las figuras indiscutibles de nuestro panorama escultórico junto a Julio González

³ NOBLE, Joseph V. y DE SOLLA PRICE, Derek J.: “The Water Clock in the Tower of the Winds”, *American Journal of Archaeology*, 72, 4, 1968, pp. 345-355.

o Alberto Sánchez, autores estos cuyos comienzos fueron también, pero de un modo más extenso, anteriores a 1939⁴.

Con Ferrant se inaugura la escultura cinética en España, concretamente en la década de los años cuarenta, es decir, en plena postguerra. Tras un periodo de fertilidad innovadora, sobre todo durante los años de su estancia determinante en Barcelona (1920-1934), compagina su tarea docente como profesor de la escuela de Artes y Oficios (La Lonja) con el contacto y la participación activa con los núcleos más progresistas de la ciudad, como los Els Evolucionistas o ADLAN (Amic De les Arts Nous). Podemos decir que el interés de Ferrant por la movilidad tiene su origen en la obra *Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias*, escultura fechada en 1940 y que parte de los maniqués utilizados en las escuelas de arte para el estudio de las proporciones y estructuras del cuerpo humano. Realizada con una factura y tratamiento refinado, cada una de las partes se articula posibilitando a la figura la modificación del conjunto. Un movimiento manipulador que anuncia ya otras obras del artista que irán apareciendo en años sucesivos. Así se constata en *Mujer del circo* o en la que lleva el elocuente título de *Estatua cambiante*, ambas de 1953, y que tienen como material esencial la madera, uso este preferente en muchas de sus obras, y en especial de sus móviles. Todas estas esculturas poseen como denominador común la investigación dinámica de las formas anatómicas de la figura, que alcanzará su cénit en los dos *Maniqués* de tamaño natural fechados en 1946, efectuados como encargo para la casa comercial peletera Lobel de Madrid. Son unas esculturas donde diseño e innovación convergen con un resultado sorprendente e inédito por entonces en este tipo de obras. Y ello es así porque, independientemente de cumplir la función específica de un maniquí de costura, sin embargo, su alianza matérica de madera y metal las convierten, una vez desprovistas de ropa, en una original proposición escultórica cuya apariencia recuerda a una singular imagen de candelero, cuyos elementos ensamblados parecen así mismo evocar cierta robótica, aunque liberada aquí de toda amenaza.

Si algunas esculturas de Ángel Ferrant, como hemos visto, permitían el movimiento, otro movimiento sincopado e inducido por la manipulación se hará realidad por primera vez merced al ambicioso proyecto de ornamentación para el Teatro Albéniz de Madrid, un encargo de los arquitectos José Luís Durant de Cottes y Rafael López Izquierdo (1943-1944). El trabajo del artista madrileño

⁴ Aunque Ángel Ferrant posee una copiosa bibliografía, ya en monografías, artículos o catálogos (E. Westerthal, E. Gullón, E. D'Ors, E. Lafuente Ferrari, V. Marrero Suárez, entre otros), el estudio más completo hasta el presente es el realizado con ocasión de la retrospectiva organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, conjuntamente con el Museo de Arte Moderno, Barcelona. Ver VV. AA.: *Ángel Ferrant*, Madrid, 1999. Sin olvidar el interesante número extraordinario dedicado al escultor por la revista *Papeles de Son Armadans*, LIX, 1958.

consistiría en la creación de once esculturas policromadas a escala natural en representación de las distintas regiones españolas, a modo de retablo, para el exterior de la fachada del teatro. Las figuras se ubicarían en una suerte de vano en alternancia con celosías, y cobrarían vida de autómatas gracias a un ingenio mecánico. Movimiento que iría acompañado de una pieza musical, obra del maestro titular de dicho teatro. Lamentablemente el proyecto no llegó a realizarse (Figura 2). Quizás el fallido proyecto para el Teatro Albéniz reactivara el interés de Ferrant por la escultura cinética, puesto que a finales de los años cuarenta realizará un importante conjunto de móviles, inaugurando, como se ha advertido, esta modalidad en España⁵. No podemos descartar la más que plausible asistencia a una de las célebres sesiones del circo en miniatura de Calder en los locales de ADLAN en 1932, durante su estancia en Barcelona, y donde algunos de los artilugios que acompañaban a las representaciones eran pequeños móviles que en el futuro cobrarían mayor desarrollo escultórico⁶.

“Nada más ajeno que un móvil, por su aspecto, por cualquier objeto de la naturaleza. Y sin embargo nada más natural. En un móvil todo es verdadero: real, producción, equilibrio, levitación. En la ley de la gravedad no solamente no puede escabullirse, sino que se manifiesta desnuda y en su carne o su médula de cuerda o de alambre”.

Con estas palabras Ferrant nos transmite la naturaleza del móvil, cuya producción en su caso se concentrará principalmente en el año 1948, con casi una docena de esculturas caracterizadas por su inventiva y diversidad formal. Alejándose de todo mimetismo figurativo, desde la abstracción, se presentan como una conjunción de distintos elementos ensamblados de madera policromada, cuerda, corcho y alambre. A excepción de *Estático cambiante* (1953), el resto, atendiendo a su tipología, son obras de suspensión para ser ubicadas en interiores. Ferrant investigó el aspecto transformador del móvil a partir de su dinamismo espacial y, con ello, la percepción variante de los mismos, ofreciendo así distintas sensaciones y sugerencias con el carácter común de lo imprevisible y de lo lúdico. Obras como la irónicamente titulada *Mujer hacendosa* (1948) (Figura 3) o *Constelación*, del mismo año –esta última formalmente semejante a alguna composición

⁵ ARNALDO ALCUBILLA, J.: “Fracturas de una obra total: la polémica del Teatro Albéniz”, *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, pp. 324-338; y BERNÁRDEZ, C.: “Decoración de la fachada del Teatro Albéniz”, en *Ángel Ferrant*. Madrid, 1999, p. 155.

⁶ GASCH, S.: “ADLAN visto por un espectador”, *Cuadernos de Arquitectura*, 79, 1970, p. 45; y BRIHUEGA, J.: *Las vanguardias artísticas en España 1900-1936*. Madrid, 1981, p. 348. Ángel Ferrant fue uno de los fundadores de ADLAN en Barcelona en 1932, año en el que expuso en el Salón Montjuic, de la capital catalana. Desde la creación de la aludida institución, el escultor madrileño fue uno de los miembros más destacados en la organización de actividades.

de Calder–, quedan definidas por su creatividad y fragilidad. Si la primera parece materializar una suerte de algoritmo de poética geometricidad, lograda en una bella combinación a partir de un triángulo equilátero en gravitación liviana, la segunda parece “parafrasear” tridimensionalmente el universo mironiano⁷.

Otras obras, como *Nenúfares* o *Cosmogonía* (1948), son de suspensión. Una de ellas se constituye de tres plataformas circulares de distinto tamaño y color cuya apariencia evoca la planta acuática a la que alude el título, a la vez que sugiere virtualmente el movimiento de rotación. En *Cosmogonía*, por el contrario, el móvil aparece formado por una plataforma circular de mayor tamaño, en cuya superficie aparece otra menor de color blanco, con una pequeña oquedad en su superficie y una esfera. Composición horizontal que es interrumpida por el juego de esferas o bolas suspendidas que animan el espacio, recreando una suerte de original sistema de planetario plástico, relevando en todo su excelencia creativa.

De concepción distinta a las anteriores, tanto por su estructura como por ser dos móviles de base o de pie, son *Estático cambiante* (1953), donde utiliza el hierro, y quizás la más conocida, dado el lugar público en que se encuentra, titulada *Diana* (1949), ubicada en el famoso café Gijón madrileño del paseo de Recoletos. El primero es el móvil de mayor dimensión de cuantos hizo el artista, presentando una clara filiación surrealista. Una mediana esfera metálica sirve de base al mástil erecto en el que se apoyan diferentes elementos, uno de madera de perfil curvo a la manera de media luna, y otro mayor, en hierro y de cuyo vértice y parte central parten unas varillas angulosas y una chapa cónica horizontal, todo ello en una composición audaz y de contrastes cuya apariencia recuerda a una original banderola a modo de veleta, siendo pertinente destacar en la pieza el buen trabajo de forja y soldadura.

Sin duda la obra más destacada de las que acompañan las paredes del conocido café literario Gijón es la escultura antes mencionada *Diana*, que aparece ubicada en el mismo lugar desde la donación del artista, esto es, en uno de los extremos del salón sobre el antiguo aparador de periódicos (Figura 4). Con admirable pericia y talento Ferrant parece “versionar” en clave abstracta y experimental su indagación cinética partiendo de la evocación de la diosa virgen de la caza. El móvil presenta, desde la base, secciones de madera tallada irregularmente con carácter biomórfico; dos espejos circulares actúan de eje vertical, del cual parten de su centro varillas metálicas en distintas direcciones que acaban en alargadas formas lanceoladas a modo de puntas de flecha, quizás en referencia alusiva a los atributos de la divinidad evocada. No obstante, la asociación que suscita dicha obra más parece una singular “representación” del conocido número circense de

⁷ Véase MARRERO SUÁREZ, V.: *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*. Madrid, 1954.

la foca sosteniendo en el hocico una pelota, aquí transformada en pequeñas plataformas especulares⁸.

La experimentación del movimiento tendrá su continuidad en Ferrant en los llamados *Tableros cambiantes* de principios de los cincuenta. Concebidos como plataformas cuadrangulares con pequeños fragmentos irregulares de madera, estas obras a manera de singulares piezas relivarias permiten la modificación de los fragmentos de la misma, merced a la manipulación que propician el cambio compositivo y la realidad plástica. No siendo propiamente móviles, son reflejo de la constante investigación y el deseo de superar el estatismo a la vez de ser una invitación a la participación y a la colaboración por parte del espectador⁹.

CÉSAR MANRIQUE

“Hay niños que habitan en sí mismos y tienen a la imaginación como amistad particular, cualidad que le acompañó siempre, y si lo lúdico se suele asociar a la infancia materializada en juguete, César Manrique creó un conjunto de «juguetes» verdaderamente admirables tanto por su belleza como por su inventiva; no en vano, uno de sus móviles lleva simplemente el título «Juguetes del viento» en la playa de los canteros de Gran Canaria” (José Hierro)

“Quiero extraer de la tierra su armonía para unirla a mi sentimiento con el arte”
(César Manrique)

Si bien Ángel Ferrant fue un adelantado de la escultura cinética, tal como ya hemos dicho, César Manrique (Arrecife, Lanzarote, 1919-1992) lo es asimismo de lo que podríamos entender como del “arte ecológico”. Toda su obra posee desde sus comienzos una vinculación estrecha con la naturaleza, siendo consciente de la vulnerabilidad de esta ante la constante amenaza y los peligros de degradación ambiental provocados por el hombre, una toma de postura esencial para entender el versátil quehacer del artista canario. Como afirma Manrique, “siempre he buscado en la naturaleza su condición esencial, su verdad oculta, el sentido de mi vida. La magia y el misterio que he hallado en ese largo camino de rastreo son tan reales como la realidad aparente y tangible”¹⁰. En todo ello está presente el factor

⁸ Véase BONET CORREA, A.: *Los cafés históricos*. Madrid, 2014, pp. 67-68. Se desconoce el origen de la rotulación de *Diana*; nada hace suponer que la intención de su autor fuese “versionar” plásticamente a la deidad mitológica. Más bien hay que deducir, como acontece con otros títulos, que se trata del irónico ejercicio surrealista de poner nombre a una obra cuya representación nada tiene que ver, produciendo la consiguiente distorsión y equívoco entre lo que se conoce y lo que se muestra.

⁹ MARRERO SUÁREZ, V.: *La escultura...*, op. cit., p. 83.

¹⁰ Recogido por GÓMEZ AGUILERA, Fernando: *César Manrique. La palabra encendida*. León, 2005, p. 62.

primordial de su nacimiento en la isla de Lanzarote, lugar de residencia durante buena parte de su vida y constante motivo de inspiración. Las características orográficas de la isla fueron, en su más amplio concepto, la fuerza motriz para un permanente diálogo con el medio, lo que desembocaría en una de las experiencias creativas más sugestivas del arte español contemporáneo.

Vitalidad e innovación son dos cualidades que definen la personalidad de César Manrique, habiendo desarrollado a lo largo de su trayectoria una interdisciplinar y fecunda obra: pintura, escultura, diseño, muralismo, urbanismo, etc. Es importante destacar que sus inicios como artista, en los años cincuenta, coinciden con la eclosión del movimiento abstracto e informal en España. Presenta su primera exposición en 1954 con obras de carácter matérico, es decir, tres años antes que el referencial grupo El Paso (1957) se diese a conocer, y al que pertenecía el también canario y gran artista Manolo Millares¹¹. Desde la década de los cincuenta, y hasta su inesperada y trágica muerte, Manrique se entregó intensamente al trabajo en distintas áreas, siendo especialmente brillante en sus proyectos arquitectónicos de implicación integradora con el entorno natural. Constituyen auténticos ejemplos de “obra total” trabajos como *Casa del Campesino* (1969), *Taro de Tahiche* (1968), *Mirador del Río* (1974), *Fundación César Manrique* (1992), *Auditorio de los Jameos del Agua* (1994), etc. En todos ellos sobresale la intervención creativa y un acertado y sabio uso de los materiales constructivos junto a un gusto exquisito donde el diseño, la ornamentación y el empleo frecuente de elementos reciclados coexisten interrelacionados con la peculiar topografía del lugar y el paisaje¹².

Aunque se inicia paralelamente en pintura y escultura, será en los años setenta cuando esta última cobrará relieve, alternada siempre con otras prácticas artísticas. Pero centrándonos en la creación de móviles, y aun no siendo una escultura dinámica propiamente dicha, la obra realizada para los salones del restaurante Mirador del Río (1974) puede por sus características formales y de ubicación gravitatoria ser considerada como tal. Forma parte de un proyecto arquitectónico junto al mar, al norte de la isla de Lanzarote, y aunque en un primer momento tiene el aspecto funcional de una impactante “lámpara”, sin embargo, se trata de una escultura de extraordinario diseño cuya función es exclusivamente estética, pues carece de luminaria (Figura 5). Compuesta por numerosas varillas metálicas de distinto tamaño longitudinal, acaba en sus extremos en láminas cuadradas que se expanden arbitrariamente por el espacio sugiriendo una suerte de explosión multidireccional a la manera de fuegos de artificio; obra espléndida tanto por su elaboración como por su lograda belleza.

¹¹ GÓMEZ AGUILERA, Fernando: “Entre el espejo y la crisálida”, en *La pintura de César Manrique 1958-1992* (cat. exp.). Valencia, 2005, pp. 13-109.

¹² MANRIQUE, César y otros: *Lanzarote, arquitectura inédita*. Santa Cruz de Tenerife, 1988.

Los móviles de Manrique o “juguetes del viento”, como él los designó –pues son el viento, el aire o la brisa, los agentes motores de sus ingenios cinéticos– están estrechamente vinculados con dos factores fundamentales; el uno de carácter meteorológico, como es el frecuente viento en la isla; y el otro de carácter cultural, como es la recurrente presencia de los molinillos de viento por todo el territorio de las islas canarias. Rasgo distintivo de Manrique es que todos sus móviles fueron realizados para ser ubicados al aire libre: paseos, rotondas, parques, zonas junto al mar, etc., siempre estratégicamente relacionadas con su entorno. Este carácter de escultura externa, no pensada para interiores, es una de las diferencias con respecto a los realizados por Ángel Ferrant o Moisés Villèila.

Del mismo modo que el buen arquitecto –no se olvide que Manrique “asumió” esta profesión– antes de proyectar cada una de sus obras, estudia y tiene presente el lugar en el que se erigirán, las esculturas de Manrique están creadas en consonancia con ese entorno en el que se ubican y ofrecen una rica y diversa tipología que se adapta a cada uno de los diversos asentamientos. Son esculturas públicas, para el disfrute de todos y en sincero diálogo con el paisaje.

La pieza “juguete del viento”, llamada *El Róbalo*, es una de sus primeras obras móviles y data de 1962. Se sitúa en el municipio de Tías (Lanzarote) y el título alude a una especie piscícola autóctona canaria. Consta de un mástil de once metros, de cuya cúspide surgen distintas varillas de metal terminadas en forma esquemática sugiriendo un banco de peces, que el viento activa y hace girar. Su apariencia remite a un vistoso molinillo de juguete a gran escala.

Frente a la fundación del artista en Taiche se encuentra, a modo de recepción salutaria, un llamativo “juguete de viento” pleno de color. Su base cúbica de piedra volcánica contrasta con la plural policromía de sus elementos, cuyas semiesferas cóncavas recorren los pernos circulares impulsadas por la acción del aire, constituyendo un ingenio de especial belleza visual.

De no menos interés, por su singularidad, es el móvil para el parque del Lago Martiáñez, en Tenerife. Su particularidad reside en ser el tronco de un árbol la base misma de la propia escultura, haciendo realidad una excelente simbiosis entre lo natural y lo artificial a la manera del *objet trouvé* surrealista. El móvil se configura a partir de múltiples conos giratorios en torno a un eje, que sugiere un gigantesco cazamariposas que se apropie, poéticamente, del aire y del viento.

De contundente presencia, con respecto a otras esculturas, cabe citar el móvil ubicado en Arrieta (1990). Es una obra de escala considerable con una calculada composición de conos, péndulos y rejillas sobre peana pétreo, policromados sus elementos en tonos rojos. La pieza, según sus evoluciones, nos descubre nuevas y seductoras conformaciones, tanto frontalmente, por detrás o de perfil. La cadencia del viento produce acompasados movimientos a este bello y original móvil, cuya imagen parece apelar a un fantástico y futurible artefacto.

Con el nombre mitológico de *Fobos* (1974), Manrique consigue uno de los más hermosos y delicados “juguetes de viento”. Emplazado en una rotonda y

sobre doble peana de piedra circular de diferente diámetro, se yergue esta escultura compuesta de diferentes esferas superpuestas que a su vez contienen en su interior otras más pequeñas y alrededor de estas, y a modo de satélites, otras medias esferas que circundan cada una de las piezas (Figura 6). La obra, amén de la grata sensación provocada por el movimiento de rotación impulsado por el viento, alude tanto a las esferas armilares como a una singular versión de los yamur islámicos que coronan los alminares de las mezquitas, o, si se quiere, y atendiendo a la idea de juguete, a un gigante y original sonajero.

El comentario, análisis y descripción de una escultura cinética, junto a la necesaria reproducción testimonial propia de la obra artística, se duelen siempre de un efecto limitador. En el caso de los móviles de César Manrique, al igual que en los de los otros artistas citados, esta restricción se acentúa puesto que la cualidad intrínseca de la escultura cinética y su verdadera razón de ser es el movimiento. Ello reclama la presencia del espectador, lo cual se evidencia cuando esta se convierte en experiencia de sensaciones exclusivas, de unas sensaciones aleatorias derivadas de la acción del viento y que suscitan a su vez poéticas asociaciones.

MOISÈS VILLÈLIA

“Tienen las esculturas de Moisés Villèlia otra cualidad que es para mí más que encantadora, y es la carencia de énfasis y megalomanías, en cuanto que ni apuntan a lo formidable que se salga de la escala humana, ni necesitan asentarse sobre materiales acreditados” (Ángel Ferrant)

“Pocas veces ha llegado tan alto el arte en el empeño de expresar el gran deseo humano de quitarle cuerpo a la pesadez y dar al espíritu la libertad”
(Alexandre Cirici Pellicer)

De los tres artistas que estudiamos, la obra de Moisés Villèlia (Barcelona 1928-1994) es la que mejor se define como escultura cinética. Desarrollando esta de manera permanente a lo largo de toda su trayectoria, Villèlia es un artista de excepción con una producción ciertamente fascinante. Pese a esta calificación meritosa y justificada, Villèlia sigue siendo un artista poco visible y casi “oculto”, como escribiera Juan Manuel Bonet a propósito de su exposición referencial retrospectiva de 1999 en el IVAM, denominándole “artista secreto”. Ciertamente sus esculturas no se exponen habitualmente en aquellas instituciones en cuyos fondos, sin embargo, figuran obras del artista¹³.

La formación de este artista singular no parte de lo académico, sino del ámbito familiar. Fue su padre, de profesión tallista de ebanistería, el “docente” que le impulsó a la creación, y de ahí que los trabajos de Villèlia posean la sabiduría

¹³ BONET, Juan Manuel: *Moisés Villèlia* (cat. exp.). Valencia, 1999, p. 1.

del artesano, el conocimiento de los materiales y la excelencia en el tratamiento de los acabados. Si analizamos las primeras obras del artista catalán se constatan desde sus inicios dos características que se mantendrán siempre. La primera de ellas es una concepción abstracta de la escultura, la cual lo hace ser uno de los pioneros del informalismo en este género en el ámbito catalán de postguerra; la segunda y más sobresaliente es la utilización esencial de materiales orgánicos en su producción: corcho, fibras vegetales, cañas, maderas, cerámicas, alambre, etc. Esta opción por el uso de elementos no convencionales es de gran importancia, pues lo sitúan como precursor de movimientos como el Art Povera y, en cierta manera, el Art Land, donde la naturaleza –como espacio de intervención– es recurrente y proveedora de recursos geográficos; una actividad que en España estaría representada por artistas como Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Perejaume o Nacho Criado, entre otros. En el conjunto de las piezas ofrecidas en su primera exposición individual en el Museo Municipal de Mataró (1954), Villèlia ya desvelaba unos perfiles de singularidad plástica, siendo algunas de sus obras, estilísticamente, afines a la estética de la madrileña Escuela de Vallecas. Una escuela representada por autores como Alberto Sánchez, Benjamín Palencia o Pancho Lasso, en el sentido de la verticalidad, de lo telúrico, de la impresión de ligereza, etc.; todo ello sumado al uso de materiales sencillos, creando una suerte de “Poe-mas-cosa” –por utilizar el término rilkeniano–, objetos de una realidad maravillosa y mágica.

No es arriesgado presuponer que el descubrimiento de la caña, como materia prima de sus trabajos, fuese un acto fortuito alimentado por sus incursiones en el campo. La abundante presencia de la caña en el paisaje del Maresme supondría el hallazgo transcendental que nutriría luego su trayectoria artística¹⁴. En sus comienzos Villèlia utiliza la caña de carrizo –tan abundante en lugares húmedos– y de uso común como material de construcción mezclado con escayola para techos, o como rodrigón de guía en el crecimiento de las tomateras en los huertos. La caña de bambú aparecerá antes de su trascendental marcha a Ecuador, concretamente a Quito, durante los años 1969-1972, donde descubrirá las posibilidades que ofrece esta planta en la modalidad Guadua, por su mayor formato, grosor y resistencia. La caña de bambú es una estructura geométrica natural, una unidad escultórica individualizada que permite una serie de modificaciones por manipulación. Así, el artista puede perforar la superficie originando espacios interiores en dialéctica de llenos y vacíos que son intervenidos luego mediante intersección con otros materiales, como vemos en muchas de sus piezas. Esto propiciará un enriquecimiento de la estructura, logrando distintas variantes formales que van desde la sencillez a la complejidad. Así mismo algunas de las partes de sus móviles están policromadas, creando hermosos contrastes entre el tono natural de la

¹⁴ Véase BORRÁS, María Lluïsa: *Villèlia*. Barcelona, 1974, p. 127.

caña y el color aplicado artificialmente. Por otra parte, tampoco debe olvidarse el carácter simbólico de la caña de bambú, signo dual de flexibilidad y resistencia; al igual que su relación con la cultura zen o hindú, de cuyo interés participa el artista según el importante y referencial trabajo de María Lluïsa Borrás¹⁵.

Aun siendo el bambú el ingrediente preferente de la obra de Villèlia, como se ha advertido, serán también la cerámica, el alambre y la madera los materiales empleados tanto en sus esculturas estáticas como dinámicas. Dentro de esta última categoría, su excepcional serie titulada *Tela de araña*, configurada con hilos tramados a la manera de mallas acotadas por distintas formas geométricas, se distingue por una levitación espacial que proyecta distintas formas geométricas en el entorno de su instalación. De este modo otorga una dimensión mágica a su especular e inmaterial realidad. A veces algunas de las composiciones recuerdan a los “atrapasueños” chamánicos de tribus indias. Otras obras, sin perder su condición dinámica, poseen una apariencia más mecanicista próxima al constructivismo de Rodchenko o Naum Gabo, nombre este último, por cierto, que el autor quiso poner a su hijo en claro homenaje al artista ruso. Independientemente de la variedad y riqueza formal de los prototipos de sus móviles, son la delicadeza, la levedad y la gracia las características consustanciales que los definen.

Como sucede con otras representaciones, la imagen de la caña de bambú evoca el mundo oriental, pues aun no siendo una especie exclusiva de una determinada geografía, sin embargo, nos remite genéricamente a Japón y a China. Es en estas culturas donde se concede importancia primordial al paisaje, como bien se observa en sus pinturas, montañas, ríos, cascadas, árboles florales y en general en todo lo relacionado con una naturaleza dignificada con la preferencia argumental. En esta línea de representación pictórica, el bambú ocupa un lugar significativo. Así lo vemos en el bello arte de ikabane, como excusa de exorno. Villèlia convierte la caña de bambú en tótem mágico, en objeto poético, carácter este que impregna su obra y que nos remite a su primera vocación literaria; algo que se reflejará en sus libros plásticos o de artista, en los que dibujo y texto se transmutan en “palabras pintadas” formando un todo, como en el *Libro de Amos* o el *Libro de los cometas*¹⁶.

Los móviles de Villèlia poseen la virtud de sorprender, de no dejar indiferente ante la excepción de la belleza. La mayor parte es fruto de detallados dibujos como bocetos previos que se verán materializados en prodigiosas esculturas de ligera belleza. Las distintas propiedades del bambú, su estructura, escala, flexibilidad, etc., se aprovechan para investirlas de una poesía que interpela a la imaginación y a las súbitas asociaciones. De este modo la aleatoriedad de sus móviles nos remite a instrumentos tribales, a armas fantásticas a la manera de peculiares

¹⁵ *Ibidem*, p. 128.

¹⁶ VILLÈLIA, Nahum: “Los libros. Lo poético y lo plástico. Dos mundos que se entrecruzan”, en *Moisès Villèlia* (cat. exp.). Valencia, 1999, pp. 107-108.

ballestas, a arcos, a objetos de la artesanía popular, a fósiles, a huesos que recuerdan a veces, a la configuración “vertebrada” de los contornos de algunos personajes del pintor Joans Pons o del surrealista Jorge Camacho, etc. Son móviles que giran sobre sí mismos, más que desplazarse, en una dinámica sosegada de juegos curvos, parabólicos, tangentes y secantes que trascienden el trazado de lo geométrico y se configuran a modo de entidades orgánicas que superan el canon escultórico ideal (Figuras 7-8). Sus elementos gravitan sobre el plano horizontal, ya suelo, ya peana, suspendidos en el aire, livianos, delicados y frágiles... levantan el vuelo y a su vez despiertan emociones escondidas. Esta es la maravillosa “voz” y la sugerente aportación de la obra de Moisés Villèlia.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 1 de julio de 2019

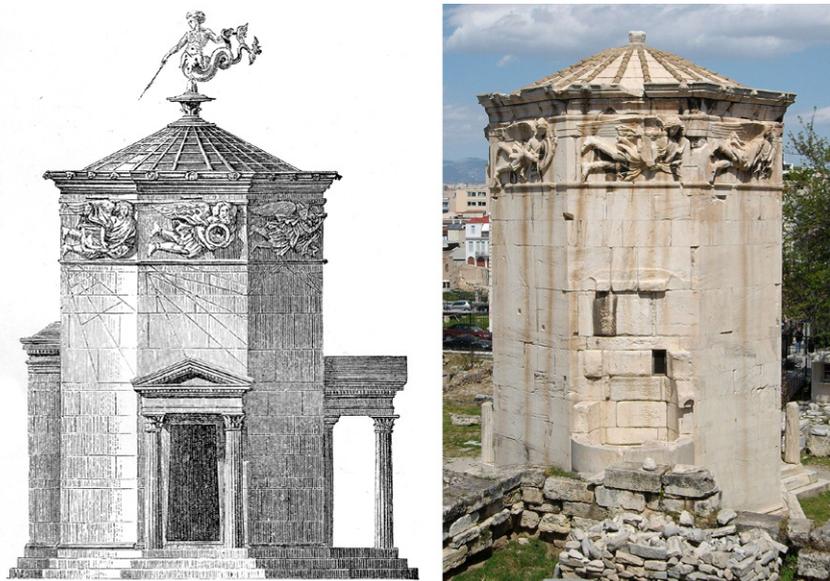


Figura 1. Andrónico de Cizzo, *Torre de los vientos*, Atenas, s. I a.C.

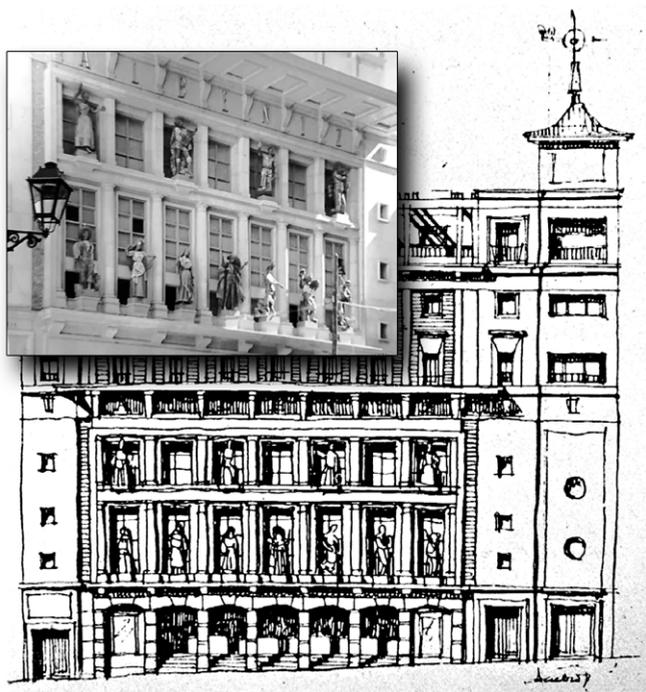


Figura 2. Ángel Ferrant, Proyecto escultórico para el *Teatro Albéniz* de Madrid, 1943-1944.



Figura 3. Ángel Ferrant, *Mujer hacendosa*, 1948, MNCARS, Madrid.



Figura 4. Ángel Ferrant, *Diana*, 1949, Café Gijón, Madrid.



Figura 5. César Manrique, *Móvil*, 1974, Restaurante Mirador del Río, Lanzarote.



Figura 6. César Manrique, Juguete del viento, *Fobos*, 1974.

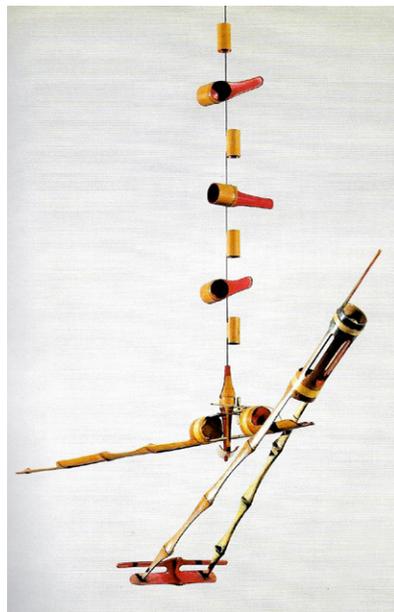


Figura 7. Moisés Villèlia, *Sin título*, 1988, colección particular.



Figura 8. Moisés Villèlia, *Sin título*, 1983, colección particular.