

Miguel Anxo Rodríguez González
Universidad de Santiago de Compostela

O APRENDIZ ITINERANTE. NOTAS SOBRE A FORMACIÓN DOS ESCULTORES GALEGOS NO SÉCULO XX

Resumo

Ao longo de case todo o século XX aqueles galegos que pretenderon vivir da escultura toparonse con graves carencias tanto no referido á súa formación como ao panorama expositivo e o mercado da arte. Ante estas dificultades moitos deles saíron fóra, a grandes cidades como Madrid, Barcelona ou París, para completar os estudos ou para vender a súa obra. Este artigo revisa os ideais e aspiracións que os levaron a marchar, e prantexa unha serie de cuestións relativas á importancia do tipo de formación na evolución posterior dos escultores.

Palabras clave

Educación artística, viaxes, escultura, Galicia, modernidade.

Resumo

Throughout the XXth century, the galician young sculptors met serious lacks recounted both to his formation and to the art world (market, exhibitions). Before these difficulties, many of them went out, to big cities like Madrid, Barcelona or Paris, to complete his studies or to sell his work. This article checks the ideal ones and aspirations that led them to going, and it raises a series of questions relative to the importance of the type of formation in the later evolution of the sculptors.

Palabras clave

Art education, trips, sculpture, Galicia, modernity.

Os estudos críticos da historia da escultura moderna en Galicia teñen reparado no evidente atraso na penetración de tendencias artísticas modernas. A escultura galega parece lastrada por estilos anticuados, unha tradición semiartesanal, un débil mercado da arte, e unha proverbial carencia de centros de ensino superior da arte. Este desfase, ademais de polas carencias no contexto comercial e educativo, ¿tamén se debeu ao illamento dos escultores? ¿Viaxaron pouco os escultores galegos ao

longo deste século? Un exame atento dos datos indícanos que a modernización da escultura en Galicia coincide co incremento das viaxes e as estadías en grandes cidades do exterior. Ou é, máis ben, a partir deste incremento da mobilidade dos escultores cando a diferenza e atraso se reduce.

Neste artigo pretendo amosar a importancia das viaxes e estadías na formación dos escultores galegos en activo ao longo do século XX.¹ O estilo de moitos dos máis significativos do período fraguouse nuns anos –frecuentemente os da súa mocidade– nos que a aprendizaxe das técnicas ía a par da posta ao día en información sobre as correntes artísticas modernas. Debemos considerar cales foron as razóns que motivaron estes desprazamentos e como influirían estas experiencias na súa formación.

O contexto non o explica todo, pero explica bastante. Algunhas das características máis salientables da arte –e especialmente da escultura– galega contemporánea dependen moito da situación tanto económica como ideolóxica e cultural que viviu o país ao longo do século. Os escultores, se queren vivir da súa arte, teñen que recibir encargos ou vender nas exposicións. Ata o último cuarto do século XX a clientela foi en Galicia especialmente conservadora, sendo a Igrexa e as institucións do Estado –exército, deputacións, concellos– quenes máis se gastaron nos encargos de escultura pública. Estas institucións mantiveron un mecenado moi conservador no estético, reacio ás tendencias asociadas ás vangardas históricas. Tra-lo trunfo do xeneral Franco na Guerra Civil volveron ás fórmulas máis manidas de exaltación patriótica, con linguaxes máis do século XIX que do XX –o realismo das figuras, as poses retóricas, a transmisión de valores supostamente asociados a unha moral elevada e exemplar–. Cando o mercado da arte comeza a se desenvolver a clientela aínda non é abundante e mantense reacia ás tendencias máis anovadoras.²

Ademais de poucas galerías onde ver ou vender arte moderna, poucos museos ou institucións que exhibiran arte de vangarda. Así, fóra de illadas iniciativas de promoción da arte moderna nos tempos da República –que non pasaron da escala local ou rexional–, volvemos a atopar graves carencias nos tres primeiros cuartos de século. A arte dos Renovadores, os artistas que introduciron as vangardas en Galicia entre os anos vinte e trinta, estaba “atesourada” en coleccións individuais e na do Museo de Castrelos, en Vigo, pero haberá que agardar ata os dez últimos anos do período franquista para presenciar a aparición de coleccións institucionais con vocación de modernidade: a da Caixa de Aforros de Vigo, a da Fundación Barrié de la Maza en A Coruña (1966), e a do Museo Carlos Maside (1970) –asociada ás iniciativas de Cerámicas do Castro e Sargadelos.³ Así que moi pouca arte moderna e de vangarda podían ver en Galicia aqueles que se quixeran internar neste mundo.

Desde fins dos oitenta a explosión do “ecosistema das artes” –en afortunada fórmula de José Antonio Ramírez– da España da democracia chegará a Galicia. Se a primeira metade desa década viñera marcada polas iniciativas de artistas e Xunta

de Galicia para a promoción das artes a través de importantes exposicións colectivas, desde a segunda metade o impulso “toma corpo” a través da creación de museos, centros e espazos expositivos, que traerán importantes figuras do panorama español e internacional: Museo de Arte Contemporánea Unión Fenosa, Fundación Luis Seoane e Museo de Belas Artes na Coruña; Casa da Parra, Auditorio de Galicia e Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago, Casa das Artes en Vigo; Palacio de Congresos e Exposicións de Pontevedra.

Por outra banda, Galicia non contou cun centro superior de ensino das artes ata 1990, cando se inaugura a Facultade de Belas Artes de Pontevedra, dependente da Universidade de Vigo. Ata entón os rapaces e rapazas que se querían adicar á arte podían optar por vías do máis diverso na súa aprendizaxe: desde acudir a escolas de Artes e Oficios a cursos impartidos por artistas, pasando pola experiencia dos pequenos talleres de oficios populares –carpinterías, olerías, canteiras– abundantes nunha Galicia pouco industrializada e eminentemente rural. Á vista da grande cantidade de escultores que se iniciaron con este tipo de aprendizaxe,⁴ podemos salienta- r que a conexión entre arte e oficios populares foi un dos trazos distintivos da escultura en Galicia ao longo de boa parte do século XX.

Pero despois destes primeiros anos, nos que os rapaces adquirían as técnicas e coñecementos artísticos, estes saíron fóra para completar a súa formación nas capi- tais españolas. A aspiración á arte identificouse durante moito tempo coa aspiración á Academia,⁵ Algúns dos escultores máis significativos que ingresaron nas escolas de Belas Artes de Madrid e Barcelona foron Camilo Nogueira (1931-33), Antonio Faílde (1934-36), Xoán Piñeiro (1948-1961, intermitentemente), Bucíños (1958-62), Francisco Leiro (1976-77) ou M^a Xosé Díaz (1977-80). En todos estes casos había a esperanza de adquirir unha mestría no oficio e acadar altas cotas de calidade no traballo creativo. O grao de modernidade que se busca- ba, ou ao que se aspiraba nestas estadías de ampliación de estudos, difería moito segundo o caso.

O dominio do oficio

Agás Francisco Asorey, que no primeiro cuarto de século daba mostras dunha individualidade que non se sometía aos gustos e preceptos académicos, a maioría dos escultores que saían a ampliar estudos aspiraban principalmente a mellorar coñecementos e destrezas para a realización de estatuaria realista. Isto ocorrería con claridade ata as décadas dos sesenta e setenta. Francisco Asorey marchou moi novo a estudar escultura a Sarriá (Barcelona) e Baracaldo (Viscaia), na primeira década de século. En escolas do colexio dos salesiáns aprendeu as técnicas que lle servirían de base ao seu posterior traballo en pedra e madeira, e ademais orien- touse nunha estética asociada coas correntes noucentistas imperantes na Barcelona nestes anos. De feito, os trazos da súa arte apuntaron desde moi pronto a unha rup- tura co clasicismo académico que irradiaba das escolas de Belas Artes de San Fernando de Madrid, e de Sant Jordi de Barcelona, e de case toda a escultura

pública do momento. O profesor Otero Tüñez, que o tratou moito nos anos cincuenta –cando xa Asorey era maior–, sinalaba que cando o escultor marcha a Madrid en 1909, “adopta desde o principio a postura antiacadémica de todos os mozos daqueles anos”.⁶ É máis que dubidoso que esa postura de reacción contra a academia fose tan estendida como sinala Otero Tüñez. Pero o que si se comproba analizando a obra temperán e dos anos vinte de Asorey, é que hai unha liberdade e gusto no tratamento das texturas e da materia que o afastan da “corrección clasicista”. Tería ben claro Asorey que o modelo non debía ser o que saía das aulas de San Fernando, pero esta opinión non era tan maioritaria.

Máis frecuente era que se adoptasen os métodos académicos: debuxo ou bosquexo, modelado en xeso, barro, e traslado mediante o sistema de puntos á escala real, diferenciando así unha fase de concepción de outra de execución. Estes métodos eran considerados como os propios da escultura, pero na práctica, como no-lo amosan os casos de Faílde e Camilo Nogueira, acababan sendo mesturados os métodos aprendidos na Escola Superior de Belas Artes cos das canteiras ou talleres de talla semi-artesanal. **(fig.1)** Despois de aprender os procedementos da escultura académica na súa estadía en Madrid (1931-33), Camilo Nogueira non os aplicaba ao pé da letra: facía un bocexo en xeso ou barro, con gran viveza, pero logo non aplicaba o sistema de puntos, atacando directamente a pedra de granito “para evitar a frialdade na escultura”⁷

As Deputacións provinciais foron pioneiras en Galicia na promoción da formación artística especializada entre os mozos –pintores e escultores– axudando ao seu desprazamento a cidades como Madrid, Barcelona ou París nos tempos da Segunda República.⁸ Certos concellos aportaron tamén cartos aos escultores novos nesta empresa, pero estudiano os documentos conservados deste periodo adiñamos as dificultades debidas á carístia da vida e á insuficiencia da axuda. Ante estas dificultades económicas, as reaccións poden ser ou deixar os estudos e volver, ou meterse a traballar de asistente nun taller importante, ou pasar periodos lonxe combinados con retornos intermitentes a Galicia.

Antonio Faílde só puido estar ano e medio de Madrid, pois a axuda concedida pola Comisión Xestora da Deputación de Ourense en 1934 –“pensionado de escultura”– non lle posibilitaba para se manter na capital⁹ Tivo que recurrir ao traballo como axudante nun taller para aumentar os ingresos. Manuel García (‘Buciños’) entrou entre os anos cincuenta e sesenta nos talleres de dous escultores de prestixio do momento (Venancio Blanco e Pablo Serrano) para poder permitirse quedar en Madrid estudiano en San Fernando, porque a bolsa de 6.000 pts. anuais concedida pola Deputación de Lugo tampouco lle chegaba¹⁰ Estas experiencias foron fundamentais para a súa aprendizaxe das técnicas de fundición do bronce, ademais de poñerlle en contacto con tendencias máis modernas da arte. Nestes mesmos anos Manuel Coia tamén obtivo bolsas de estudio –do Concello de Cangas do Morrazo e da Deputación de Pontevedra– que lle sufragaron en parte unha longa estadía de cinco anos en Madrid, na que asistiu ás clases da escola de San Fernando. De novo, no seu caso as axudas tamén foron insuficientes:

“En el año 57 me presenté a un concurso para una beca de artes plásticas, que proporcionaba la Diputación de Pontevedra, la cual me concedieron, y con ella me fui a Madrid. Estuve un curso en la Escuela de San Fernando y me sobró tiempo para darme cuenta de que allí no hacía nada, a no ser para hacerme con el título.

“La dejé y me pasé a trabajar con un imaginero y aprovechaba tiempo para hacer obras para mi. Conseguí reunir 12 piezas entre maderas y piedras, las expuse en la Galería Toisón”(sic)¹¹

Pero se consideramos o estilo que caracterizará aos escultores, así como as valoracións que habían de facer logo da experiencia e do aprendido nas escolas de belas artes, veremos que difiren moito segundo –especialmente– cando cursaran os seus estudos: os máis críticos foron os que acodiron a estes centros nos anos setenta, cando se facía evidente o desfase entre os métodos académicos e a estética asociada, e o panorama da arte moderna, que os rapaces podían ver fóra, dando un paseo polas galerías. Leiro, por exemplo, sinalaba nunha entrevista que o máis salientable deses anos en Madrid (1976-77) foi o contacto con outros artistas e o clima de axitación social e política:

“Estiven un ano na Escola de Belas Artes. Nin siquera estiven o curso enteiro, ou sexa, chegou un momento en que deixei de ir. Aburríame. Eu quería facer cousas xa e aburríame. E aprendín máis na calle... e coa xente, cos viaxes. Para min foi un tempo fantástico. Ti pensa que eu estiven no curso 76-77, que foi en Madrid un tempo dun movemento increíble: movemento estudantil, revoltas nas calles... Acababa de morrer Franco. A Escola estivo en folga case todo o ano porque non era facultade. Queríase facer como facultade para poder competir cos que saían de Arquitectura... E naquel ano fíxose facultade. A min o que realmente me aportou foi a xente que estaba alí, aquelas poucas persoas, que eran contadas... que eran rebeldes ao que era a Escola; que a Escola realmente era un horror”(sic)¹²

O modelo estético condicionaba os procedementos de ensino, que nestas escolas de Belas Artes se supeditaban a uns ideais relacionados coa destreza na realización da figura humana, a habelencia técnica e a lixeira modernización partindo sempre da figura copiada de xeito realista.¹³ Noutras palabras: a arte académica lixeiramente reconsiderada. Estes xoves galegos que chegaban á grande cidade esperaban outra cousa destas escolas, e falaban cos compañeiros, vían exposicións. (fig.2) Nesta década dos setenta –de transición en tantos aspectos–, cando Leiro ou M^a Xosé Díaz entran a estudar nas escolas superiores de Belas Artes, xa tiñan un coñecemento da arte contemporánea bastante aceptable, gracias a revistas e viaxes. Á vista do contraste tan evidente entre a formación adquirida na escola e a realidade expositiva que podían apreciar nas galerías máis avanzadas do momento o conflito e a decepción aparecían.

Outros escultores, sen embargo, consideraran moi positiva a experiencia nas escolas superiores de Belas Artes. A longa relación de Xoán Piñeiro coas aulas de San Fernando (nos anos cincuenta) así no-lo indica, así como a concepción do traballo escultórico en Manuel García, moi dependente do aprendido nesa mesma

institución entre os anos cincuenta e sesenta: traballo honrado, produtos técnica-mente ben feitos, horarios estrictos, e pouca teoría.¹⁴

Aínda á altura de 1953, cando Xoán Piñeiro realiza unha viaxe por Italia, en compañía do pintor Pousa (gracias a unha bolsa de viaxe da Deputación de Pontevedra) síntese desenganado pola arte moderna que alí pode ver, que considerará pouco menos que un timo. Dentro da súa concepción da función e aspiracións dun bo escultor, o aspecto técnico estaba por riba do creativo e, debido á combinación dos anos pasados como axudante dun escultor de imaxes relixiosas en Santander (1946), máis os estudos na escola de San Fernando, a súa tolerancia cara ás novas correntes da arte era moi escasa:

“[marchamos coa] ilusión de coñecela marcha da Arte actual e tamén concreta-la miña idea na escultura, posto que tiña certa confusión de ideas influídas pola literatura. Vemos un libro moi ben escrito, –é moi fácil escribir– pero non obstante, ós que queremos facer arte nos resulta difícil de entender. Cremos que non entendemos o suficiente. Hai daqueles que sen coñece-las bases fundamentais da Escultura ou da Pintura, presumen coa pluma, cando hai xóvenes que non tendo o suficiente para viaxar e coñece-las verdadeiras obras de Arte nos deixamos influenciar pola literatura”(sic).¹⁵

Estas actitudes de rexeitamento ou aceptación dos métodos e ideais estéticos da Academia derivan de concepcións distintas do que se entende por aprendizaxe artística. Esta diferente consideración pásase frecuentemente polo alto nos debates sobre a formación artística, que desde o último tercio do XIX derivou en encarnizadas pelexas entre defensores e detractores das escolas superiores de arte. **(fig.3)** A cuestión de fondo é que se entende por formación artística: os que critican estas institucións inciden no desfase estético con respecto ás correntes da actualidade e a falta de liberdade para se expresar do alumno; o método baseado na copia de exemplos consagrados (os clásicos) e a repetición insistente de exercicios. Finalmente, critican a esaxerada importancia outorgada á realización de copias de figuras humanas –copia de estatuas ou de modelos posando. En definitiva, unha anulación da espontaneidade e un escandaloso atraso con respecto á actualidade.

No bando contrario, os defensores da Academia, acusan aos mozos rebeldes de impericia técnica (“non saben debuxar”, “non saben esculpir”); acúsanos de descoidar a técnica e propoñerse chegar a famosos rápido, ser orixinais antes de tempo e subvertir as regras da arte que durante tanto tempo deron bos resultados.¹⁶ Estas críticas cara aos rebeldes salientan unha cuestión (a habelencia técnica) que non é central no discurso dos que á súa vez critican estas institucións. É como se os dous bandos falaran idiomas distintos.¹⁷ Como vemos, os xuízos sobre a excelencia destas escolas dependen do que se considere como a súa función principal: ¿unha boa aprendizaxe técnico-instrumental ou o desenvolvemento da capacidade creativa e expresiva do alumno? ¿ou mesmo “educar” ao alumno nas tendencias máis actuais da arte?

Á marxe destas consideracións e da valoración positiva ou negativa dos galegos que pasaron por estes centros, o certo é que contribuíron á “construcción da identidade” do artista novo. Como sinala Yves Michaud –en coincidencia coas palabras de Leiro–, hai toda unha serie de feitos, non meramente referidos aos programas de estudio ou os métodos de aprendizaxe, que axudan á propia definición das linguaxes estéticas, das actitudes e posicionamentos dos estudantes: desde os contactos con outros estudantes “rebeldes co que era a escola”, ás iniciativas culturais nas que participan, exposicións visitadas, os libros e revistas que poden consultar, ou os comportamentos e maneira de vestir, de se considerar en público ou “identificarse” ante os demais.¹⁸ En cuestións estéticas o contacto con outros estudantes descontentos e o intercambio de comunicación con eles pode ser tanto ou máis importante que os modelos que os profesores tentan inculcar nas aulas.

Madrid, París e Norteamérica (tendencias)

Manuel Coia pronto desestimou a axuda que lle podían prestar os profesores de Belas Artes desde as aulas da centenaria institución. O contacto co pintor Reimundo Patiño, os escritores Xosé Luis Méndez Ferrín e Bernardino Graña, e outros mozos residentes en Madrid, cara a 1960, deberon poñelo en contacto coas correntes máis avanzadas do momento, como eran o expresionismo abstracto e o informalismo. Nas presentacións ante a prensa do grupo A Gadaña –formado por Ángel Doreste, María Cremaes e Reimundo Patiño, e ao que logo se unirían Coia, Ánxel Xohán e Antón Gómez Arias–, Xosé Luis Méndez Ferrín citaba ao crítico francés Michel Tapié e a súa denominación da “arte outra”; ilustrábanse os artigos con obras de Millares e Jackson Pollock, e citábanse a unha boa cantidade de pintores destas tendencias non figurativas.¹⁹

A entrada de Coia neste grupo foi celebrada polo resto dos membros, que así contaban cun escultor, aínda que nunca Coia chegaría a realizar escultura abstracta. A información provinte deste grupo e das exposicións que puido visitar en Madrid, no seu caso, xa o encamiñaba cara a unhas direccións que non eran as da Escola de San Fernando. Nestes anos en Madrid e Barcelona as galerías (Buchloltz, Biosca e Clan en Madrid, Argos e Reig en Barcelona) presentaban en ambiciosas exposicións a obra dalgúns dos mestres das vangardas históricas (Picasso, Miró e Dalí) e a dos artistas de máis sona do momento: desde o escultor Henry Moore (1959, Galería Biosca) e os pintores españois e italianos da arte informalista.²⁰ Coia, Xoán Piñeiro e Bucíños, residían por entón nun Madrid que recibía os éxitos internacionais de Tapiés, Millares, Saura ou Chillida con opinións moi contrastadas: por unha banda as galerías e círculos máis comprometidos coa vangarda, xunto coas altas instancias políticas, saudaban estes éxitos; e por outra, o gran público e as institucións artísticas do momento –sinaladamente os profesores da Escola de San Fernando e a maioría dos de Historia da Arte– criticaban abertamente as “veleidades experimentais” destes artistas.

A capacidade de absorción da estética moderna nos escultores galegos que por entón estaban en Madrid estivo moi condicionada polo nivel de formación que posuían, que polo xeral era baixo. O seu compromiso coas novas tendencias non foi claro, aínda que tivesen claro (agás no caso de Piñeiro) que había que deixar de lado os modelos máis anquilosados promovidos pola academia e aceptados polos que encargaban escultura en Galicia. O realismo seguía a ser a aspiración dos que quedaran e índice de calidade para os clientes e as institucións. A estada en Madrid, as viaxes polo mundo e as relacións con outros artistas (Coia con Patiño, Acisclo e Bucíños con Xaime Quesada e Xosé Luis de Dios) fixeron que os escultores que viaxaban actualizasen as formas, pero non demasiado.

A maioría dos escultores galegos que marcharon a aprender e traballar fóra tiñan poucos estudos, e non demostraron co paso do tempo un especial interés na reflexión teórica aplicada á arte. A formación era entendida por estes rapaces ante todo como aprendizaxe técnico-instrumental, con certas nocións sobre historia da arte e de arte moderna. Cando empezan a coñecer máis das correntes modernas (sexa polos pintores ou escritores cos que se xuntan, sexa polas exposicións que ven nas grandes cidades) quédanse con certos trazos estilísticos superficiais, e o estudio da obra por eles realizada desde entón revélanos que non houbo unha profunda comprensión do que as novas tendencias, ás que se achegaban, pretendían. En definitiva: formas parecidas, pero falta de comprensión dos “programas”. Unhas palabras de Acisclo Manzano referidas ao traballo de creación escultórica, que considera ante todo como intuitivo ou “inspirado”, son altamente ilustrativas:

“Nunca fago bocetos. Podo botar moito tempo sen facer nada, de feito fágoo, a deixar madurar na cabeza cousas que non sei o que son. Logo de repente, empezo e ¡aí está! E tampouco rompo nada. Se o que acabo de facer non me gusta, déixoo. Mañá vereino doutra forma e descubrirei nel algo no que non pensara antes e daquela gustarame. Non creo no traballo que fai suar, no traballo obrigado. Iso de gañar o pan coa suor da túa fronte é a maior filloputada que hai no mundo. A obra de arte ten que saír porque si, porque nese momento che apetece...”²¹

Acisclo beneficiouse do contacto co grupo dos “artistiñas” na década dos sesenta, en Ourense, os artistas apadriñados por Vicente Risco nos seus últimos anos. (fig.4) Con eles faría exposicións en Barcelona, Bruxelas, México e outras importantes cidades, e efectuaría viaxes ao longo desta década polos países da Comunidade Europea, Escandinavia e o Mediterráneo oriental.²² Despois, cara a 1969, marcharía a vivir a Ibiza, onde estaba o seu amigo Xaime Quesada.²³ Destas experiencias o que máis lle marcaría sería a visión dos restos arqueolóxicos gregos e de culturas mediterráneas. A estética do fragmento, mesturada coas adaptacións que o pintor Quesada fixera do cubismo picasián serán as bases do seu estilo.

A partir de 1970 van proliferar as viaxes e sobre todo as estadas de escultores galegos no estranxeiro: París, en primeiro lugar, había de ser o destino predilecto, e os galegos que alí foron asumiron a abstracción como linguaxe propia, ata o punto de que eran na primeira metade dos setenta os escultores galegos máis

anovadores. Ao longo de toda a década dos setenta París é un punto de referencia no que á arte moderna se refire en Galicia e en España, a pesar de que as correntes punteiras xa non se producían aí, senón en EEUU, Londres e en certas capitais de Alemaña e Italia: son os movementos asociados ao conceptual, e *arte povera*, coas intervencións en espazos naturais, *performances* e instalacións. Será tardiamente, cara as décadas dos oitenta e os noventa, cando máis galegos vaian ás cidades norteamericanas de estadía, ou mesmo, como no caso de Francisco Leiro, a residir.

Leopoldo Nóvoa chegou a París na década dos sesenta, aínda que no seu caso non proviña de Galicia senón de Uruguay, e era máis pintor que escultor. Máis tarde José Díaz Fuentes, Camilo Otero e Silverio Rivas instalaríanse buscando un mercado máis aberto e dinámico no que colocar a súa obra. Hai que sinalar que esta nova tanda de artistas galegos no exterior vai ter trazos diferentes ás anteriores, aos que marcharon a Madrid ou Barcelona a se formar. (fig.5) José Díaz Fuentes é un bo exemplo: despois de ter estudado na escola de Artes e Oficios de Santiago (fins dos cincuenta, principios dos sesenta), nas escolas superiores de Bellas Artes de Madrid e Barcelona (segunda metade dos sesenta), e de ter traballado para un imaxineiro e un xoeiro, decide en 1970 marchar a París coa intención de se manter e poder vivir alí da súa arte.²⁴ Nese mesmo ano o Ministerio galo de Asuntos Culturais lle encarga unha escultura pública. O caso de Silverio foi semellante e nas súas declaracións apunta a un dobre propósito á hora de marchar: vender a súa obra e ver arte moderna. Silverio casara cunha francesa, Odile, e con ela fixo as súas primeiras viaxes a París, ata que en 1979 comeza un período longo de residencia nesta cidade (1979-1985). Estes son anos nos que ademais de vender abundante obra asiste frecuentemente ao recién creado centro de arte Georges Pompidou.²⁵

A arte conceptual e as tendencias afíns pasaron desapercibidas por Galicia nos anos da súa eclosión internacional. O panorama artístico de Galicia non presenta ata os anos oitenta signo algún de receptividade cara a estas tendencias,²⁶ sendo as correntes abstractas (organicista e en menor medida, xeométrica) as que se consideraban como máis avanzadas. París era o destino predilecto dos escultores galegos que saían, aínda cando xa o mercado da arte basculara claramente cara aos Estados Unidos. Os casos que se saíron da norma foron de ceramistas: Elena Colmeiro, que marchou a realizar unha estadía ao Mill College de San Francisco en 1968, e Xavier Toubes, que ao longo da década dos oitenta residíu en Estados Unidos e foi profesor de cerámica primeiro na Alfred University (Nova York) e logo na North Carolina University (Chapell Hill). Ambolosdous eran ceramistas, como tamén o era Xoán Anleo, quen en 1986 vai estudar a Los Ángeles, á California State University. Chama a atención esta grande mobilidade por parte dos ceramistas –todos eles realizaron cursos e exposicións en distintos países–, aínda que tamén hai que sinalar que os dous primeiros marcharon pronto a vivir fóra (Colmeiro a Buenos Aires, en 1941, con só 9 anos, e Toubes a Londres en 1969).

Nin Toubes nin Elena Colmeiro, sen embargo, se embeberon de arte conceptual ou algunha outra tendencia afín. Estados Unidos deu a coñecer desde finais dos cincuenta a un grupo de ceramistas que compartían as exploracións dos artistas plásticos: eran os ceramistas da Costa Oeste, grupo que xiraba ao redor de Peter Voulkos, e se definía cunha estética moi expresiva e un tratamento agresivo da materia, moi achegado á estética dos expresionistas abstractos. Isto foi o que máis influíu nos mencionados Colmeiro e Toubes. E Toubes, mesmo, vivíu o renacer do expresionismo nos anos oitenta. Os seus intereses pasaban antes por experimentar e tirarlle toda a expresividade á cerámica, que por prantexarse traballos con cargas de significado evidentes, ou cuestións conceptuais. (fig.6) Non así Xoán Anleo, que cando chega en 1986 a California viña de ter realizado xa obras que se enmarcaban dentro da *arte povera*, en Barcelona e Xenebra. Segundo as súas propias palabras, a súa experiencia na Facultade de Artes en Los Ángeles non foi nada doada, e os motivos foron en boa medida eses do choque de estéticas, cando na escola predominaba o neoexpresionismo:

“Era un rechazo xeneralizado a todo o comportamento experimental, a tódalas décadas precedentes, os sesenta, os setenta, entón era un momento moi conservador; era a volta ao neoexpresionismo na pintura, polo tanto todo isto [instalacións, *arte povera*] era como moi mal visto. O meu tipo de traballo se atopaba enormes problemas, porque eu estaba facendo un traballo completamente a contracorrente: a xente estaba pintando monstros salvaxes e chegaba ás miñas instalacións e... parecía que me querían acoitelar”.²⁷

O que tamén merece ser destacado aquí é o cambio no prantexamento destas viaxes e estadías: os escultores (ou “escultores ceramistas”) non marcharon para vender obra, senón para perfeccionar a súa formación e para estar en contacto coas tendencias actuais da arte. Nos seus casos, a diferenza dos exemplos anteriores aos anos setenta, xa se partía dunha ampla formación nas disciplinas, e mesmo se contaba cun curriculum de certa entidade (exposicións individuais e colectivas, participación en bienais e cursos no estranxeiro). Así que debemos pensar nunha “institucionalización” do sistema de bolsas de estudio –xa se trate da Fundación Juan March, en Colmeiro, ou da Esola Massana de Barcelona, en Anleo). O caso de Francisco Leiro non se cingue a esta interpretación, pois foi a instalarse a Nova York en 1989 gracias a un contrato comercial asinado coa Galería Malborough; pero pouco despois outro escultor galego, Manolo Paz, chega á “Gran Mazá” gracias a unha bolsa da Fundación Unión Fenosa, que lle permite vivir alí entre 1992 e 1994.²⁸ (fig.6)

A formación e a in-formación

É moi significativo este cambio nos destinos dos escultores galegos. Este desprazamento Madrid-Barcelona, París, Estados Unidos marca por unha banda os referentes artísticos que se tiñan en Galicia, sendo considerados os centros produtores da modernidade, ou os lugares onde mellor se podía formar un escultor

novo. Por outra banda, sería demasiado arriscado concluír que este argumento era o único que os levou a escoller estas cidades ou países. Un estudio máis en profundidade debería considerar as posibilidades reais de desprazamento por cuestións económicas, o coñecemento das linguas estranxeiras, ou a existencia de amigos ou familiares nestas cidades. Os derradeiros vinte anos do século XX marcan pois, un claro desprazamento nas “xeografía da formación”, pero tamén sinalan cambios máis profundos nas motivacións e ideais destes desprazamentos.

Ata mediados de século o motivo principal que levaba aos escultores a saír era o da adquisición de destreza no oficio, entre os sesenta e setenta pasou a ser a apertura de mercado para a súa obra, e nos últimos vinte anos se mesturan a especialización na formación coa adquisición de información artística actualizada e de primeira man. Como xa indicamos, os artistas que marcharon a Estados Unidos fixérono con estudos bastante completos e curriculums aceptables. Xa tiñan cando marcharon uns niveis de formación elevados –en comparación con Asorey, Faílde, Camilo Nogueira ou Acisclo–, e estaban moi pendentes da actualidade artística internacional. A actualidade (das informacións e coñecementos) pasa a ser un valor privilexiado no momento no que Galicia estrea Estatuto de Autonomía e España ingresa en institucións internacionais (desde a OTAN á Comunidade Económica Europea). Nos anos oitenta a necesidade de actualización afectou aos ámbitos máis diversos, e no referido ás artes plásticas a promoción de novos creadores contou co impulso do INJUVE, cos seus certames de artes plásticas, e de numerosas institucións, que viñan apoiando á creacións artística desde había moitos anos.²⁹

O “novo”, na década dos oitenta en España, non foi a valoración da novidade e a actualidade, senón o seu decidido apoio institucional. As institucións públicas e privadas “venderon modernidade”, dun xeito non moi distinto a como o fixera o Ministerio de Asuntos Exteriores na España de 1960 –co grupo El Paso, con Chillida, Tàpies–, como un xeito de dar unha imaxe de modernidade dun país que se presentaba ante as institucións internacionais –ou ante os veciños– como un país democrático e moderno. Sen embargo as orixes desta supervaloración da novidade, como sinala Marc le Bot, veñen do XIX, coas arengas de Baudelaire, Rimbaud e outros pola destrucción dun modelo social, moral e cultural vello e a substitución por outro.³⁰

As institucións comprometéronse coa formación dos artistas novos. Xunta de Galicia, Deputacións e empresas como Unión Fenosa³¹ outorgaron bolsas para ampliación de estudos que posibilitaron que fosen máis os que marcharon a estudar e residir tempadas ao estranxeiro. Ademais disto a Facultade de Belas Artes de Pontevedra comezou cunha política de intercambios internacionais dos que se beneficiarían as novas promesas dos noventa. O caso de Salvador Cidrás é chamativo, pois gracias as bolsas das distintas institucións puido asistir a centros e talleres de Irlanda, Londres, San Sebastián e mesmo no ano 2000 de Finlandia. O que se constata é un evidente incremento da “institucionalización” da arte e da formación artística en Galicia.

Os escultores novos viaxan máis, están máis cubertos polas axudas das institucións e marchan cunha idea bastante clara do que van a atopar –cada vez é máis doado mercar ou consultar en Galicia revistas de arte internacionais. Son tremendamente receptivos ante as novidades e non se lles ve moi dispostos a perder o tempo en arduas xornadas fronte a un torno, ou un cabalete, repetindo exercicios e correxindo. O oficio cada vez importa menos, e a actualidade máis. As novas tendencias das artes plásticas deixaron de privilexiar a corrección e dominio das técnicas, para poñer a énfase no desenvolvemento dun proxecto. A capacidade de concreción dun proxecto e a súa defensa argumentando ante o papel son hoxe máis importantes na valoración das obras de arte. As disciplinas tradicionais que formaban ese constructo mental chamado “artes plásticas” (pintura e escultura) perderon os seus privilexios e conviven con todo tipo de medios técnicos. Os escultores, hoxe, deixaron de ser tan especificamente escultores, viaxan máis, e xa non buscan o “oficio”, senón a “información”.

NOTAS

¹ A selección de escultores efectuada para este traballo non resposta a criterios de calidade, senón á facilidade para ilustrar situacións distintas no ámbito das viaxes e formación artística. Parto aquí das investigacións realizadas no marco de dous proxectos: a base de datos sobre bibliografía artística *Índice documental de escultores galegos do século XX*, realizada cunha equipa de investigación do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela, baixo a dirección da profesora M^a Luisa Sobrino Manzanares (disponible na páxina web do Consello da Cultura Galega: http://www.culturagalega.org/a_escultores.php) e a miña tese de doutoramento: *Os materiais: procesos e técnicas na escultura galega contemporánea (1940-1994)*, pendiente de ser presentada.

² Ver PLAZA MOLINA, Gabriel: *Arte en Galicia. La década del 'boom'*, Edicións do castro, Sada (A Coruña), 1981, pp.11-26; SERRANO TÉLLEZ, Nuria: “O sector privado dende o ámbito do coleccionismo e a promoción das artes en Galicia”, en *Galicia Terra Única*. Galicia 1900-1990, Xunta de Galicia, Ferrol, 1997; e CASTELO BERNÁRDEZ, Bernardo: “A escultura nas décadas dos sesenta e setenta”, en *Galicia. Arte*, tomo XVI, Hércules Edicións, A Coruña, 1999, especialmente pp.215-219.

³ Ver SERRANO TÉLLEZ, *op.cit.*, pp.395-399.

⁴ Son os casos de Eiroa e Faílde nos anos vinte, que traballaron a pedra en talleres de marmorista (o primeiro) canteiras (o segundo), Camilo Nogueira nos anos trinta coa madeira, Xosé Cid nun taller de madeira nos sesenta, como Silverio Rivas; Leiro e Basallo xogando con ferramentas tamén de carpintería e ebanistería, Caxigueiro e Toubes coa cerámica, etc.

⁵ Coa denominación de “Academia” refírome aos centros de educación superior de arte, que en España, no século XX, se chamaban oficialmente “Escuelas Superiores de Bellas Artes” ata 1977, ano no que pasan a chamarse Facultades, e adscribírense a Universidades.

⁶ OTERO TÚÑEZ, Ramón: “O artista”, en VVAA: *Centenario Francisco Asorey*, Museo do Pobo Galego, Santiago de Compostela, 1987, p.35.

⁷ SAN ILDEFONSO RODRÍGUEZ, Beatriz: “Apuntes biográficos de Camilo Nogueira (1904-1982)”, en VV.AA.: *Camilo Nogueira (1904-1982)*, Deputación Provincial, Pontevedra, 1996, p.26.

⁸ Ver CASTRO FERNÁNDEZ, X. Antón: *Arte y nacionalismo : la vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Edición do Castro, Sada, 1992; do mesmo autor: *Renovación e avangarda en Galicia (1925-1933) : os Pensionados da Deputación de Pontevedra*, Deputación Provincial, Pontevedra, 1985.

⁹ CARBALLO-CALERO RAMOS, M^a Victoria: *Faílde*, Deputación Provincial, Ourense, 1986, pp.22-23.

¹⁰ Ver CASARES, Carlos: “Aquel rapazote”, en FRANCO, C.; TRABAZO, L.; CASARES, C.: *Buciños*, Deputación Provincial de Ourense (Colección Grandes Artistas Ourenzáns, IV), Ourense, 1997, p.12 e Buciños, entrevista en Bobadela (Ourense), 21, 10, 1999.

¹¹ Manuel Coia Franco, notas autobiográficas (non publicadas). Traballou durante este periodo nun aserradeiro de pedra en Colmenar Viejo, onde non pagaba polas pedras utilizadas en esculturas propias, ademais de dispoñer de ferramentas modernas, como compresor eléctrico. Manuel Coia, entrevista en Nerga (Cangas do Morrazo), xullo de 1996.

¹² Francisco Leiro, entrevista, en Cambados, 10, 9, 1999.

¹³ Para a pintura, da que temos máis análises pormenorizadas, as coincidencias son evidentes entre os métodos da École des Beaux-Arts de París no século XIX e as Escuelas Superiores españolas ata ben entrado o século XX. Ver GAU PUDELKO, Sabina: *Análisis didáctico de la enseñanza de la pintura en los centros de estudios superiores de Bellas Artes. Ámbito español, 1942-1985*. Universidad de La Laguna, Tenerife, 1988; e BOIME, Albert: *The Academy &*

French Painting in the Nineteenth Century, Yale University Press, New Haven & London, 1986, especialmente pp.18-21.

¹⁴ CASARES, Carlos: “Aquel rapazote”, op.cit., pp.11-21.

¹⁵ Xoán Piñeiro entrevista en *La Noche*, 25, 9, 1953; cit., en PIÑEIRO, Cuqui: *Xoán Piñeiro (1920-1980)*, Deputación Provincial, Pontevedra, 1990, p.25.

¹⁶ Un historiador da arte nada sospeitoso de “conservador” en materia de gustos estéticos, como era Nicolaus Pevser, defendía cara a finais dos anos trinta o labor das tan atacadas academias de belas artes, salientando esta función de configuradores duns coñecementos técnicos que serían a base para as experimentacións dos xoves artistas de vangarda. PEVSNER, Nicolaus: *Las Academias de arte: pasado y presente*, Cátedra, Madrid, 1982.

¹⁷ A disparidade na maneira de entender a educación artística é cuestión que aborda o profesor e pedagogo Imanol AGIRRE en *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*, Universidad Pública de Navarra, Pamplona 2000. As dúas orientacións exemplifícanse na actualidade a través das investigación “disciplinarias” (promovidos desde a Fundación Getty e a Standfor University), con atención centrada na adquisición dun “coñecemento experto”; e os estudos interdisciplinares da Universidade de Harvard (grupo de N. Goodman, J. Bruner e H. Garner) interesados no “funcionamento da intelixencia”, creatividade e imaxinación.

¹⁸ MICHAUD, Yves: *Enseigner l'art? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, pp.45-47.

¹⁹ MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis: “Arte otro. El informalismo, última posibilidad de la pintura gallega”, *La Noche*, Santiago de Compostela, 6, 1, 1960. E do mesmo autor, xa en visión retrospectiva: “A Gadaña no mundo”, *A Trabe de Ouro*, nº 15 (xullo de 1993), pp.71-82.

²⁰ Ver CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Santillana, Madrid, 1985, pp.37-38; e TUSELL, Javier; MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro: *Cincuenta años de arte. Galería Biosca 1940-1990*. Turner, Madrid, 1991.

²¹ Acisclo Manzano, cit. en GARCÍA IGLESIAS, Xosé Manuel, “O presente de Quessada e Acisclo coa Galicia de sempre como fondo”, en *Galicia hoxe, Galicia sempre. Acisclo-Quessada*, Parlamento de Galicia, Santiago de Compostela, 1993, páx. 32.

²² Viaxou a Copenhague, París e Estocolmo (1964), vivíu temporadas en Bruselas (con clientes funcionarios do Mercado Común). Xunto a Quesada, Pousa e Bucíños realizou unha longa viaxa en 1967 por Italia, Grecia, Siria, Líbano e Exipto.

²³ Nos primeiros setenta vivirá unha metade do ano na illa balear e outra en Ourense. Fora o mesmo Quesada “case sempre promotor do constante viaxar do escultor”. PABLOS, Francisco, *Acisclo Manzano*, Ed. Atlántico, col. Cuadernos de Arte gallego, A Coruña, 1981, p.26.

²⁴ Ver *José Díaz Fuentes* (catálogo de exposición), Casa da Parra; Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1992; e SOBRINO MANZANARES, M^a Luisa: voz “Díaz Fuentes, José”, en VV.AA.: *Gran Enciclopedia Gallega*, tomo IX, Silverio Cañada Editor, Santiago-Gijón, 1974, pp.80-81.

²⁵ “Trouxen a familia de Nantes, inscribinnos na escola, non é París mesmo, senón Bonneuil-sur-Marne... A min me quedaba a un cuarto de hora de París, que ía con frecuencia, claro, ao museo Pompidou. Como a cousa funcionaba con este *marchand* [Hervé Thiers]..., ata que nun momento determinado canseime de facer esa escultura en bronce, porque el o que quería era fundamentalmente bronce”. Silverio Rivas, entrevista en O Páramo (Tui), 30, 10, 2000.

²⁶ Tan só algunhas obras de Fernando Casás en Brasil, na década dos setenta, que se poden adscribir a tendencias como o *land art* (*Projetos Idiotas*), ou á *art povera* (*Ciclo, Reciclo, Projeto Tapumes*). Jorge Barbi, aínda que nos primeiros anos setenta non se adicaba en serio á creación, puido ver en Madrid e Londres algunhas mostras de arte conceptual. En exposicións organizadas polo Instituto Alemán, en Madrid víu obras de García Sevilla e os cataláns de Grup de Treball. Jorge Barbi, entrevista realizada en A Guarda, 1,12,2000, pola equipa de investigación do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela para o proxecto: *Análise dos procesos de creación na escultura galega contemporánea: unha aplicación das novas tecnoloxías ao estudio da Historia da Arte*.

²⁷ Xoán Anleo, entrevista na Facultade de Belas Artes, Pontevedra, 8, 9, 1999.

²⁸ Ver VV.AA.: *Manolo Paz*, A Coruña, Unión Fenosa, 1994.

²⁹ A mesma Deputación Provincial de Pontevedra é un bo exemplo, en Galicia, coa creación do certame “Novos valores”, paralelo ás veteranas Bienais de Pontevedra

³⁰ LE BOT, Marc: “Modernité: la mode et l'éternité”, en VV.AA.: *Où va l'Histoire de l'art contemporaine*, L'image/École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, 1997, pp.78-81. Ao longo do século XX, o mercado, as transformacións técnicas e sociais fixeron o resto, de xeito que o concepto de modernidade nas artes plásticas ten case máis que ver co entorno social e as actitudes dos actores do campo artístico –que recibe e reacciona ante o novo–, que coa propia reflexión artística

³¹ Esta empresa de electricidade distinguíuse nos anos noventa pola súa aposta decidida pola promoción das artes plásticas: creación do Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Bienal de Arte e bolsas de ampliación de estudos no estranxeiro para artistas novos, das que se beneficiaron, entre outros, os escultores Manolo Paz, Pamen Pereira e Xoán Anleo.



1 Antonio Fálde traballando, no seu taller de Ourense. Fotografía do libro de Luis Trabazo, Piedra, barro, bronce en tres escultores gallegos..., 1978.



2 Leiro tranallando no seu estudio de Cambados. Fotografía do autor



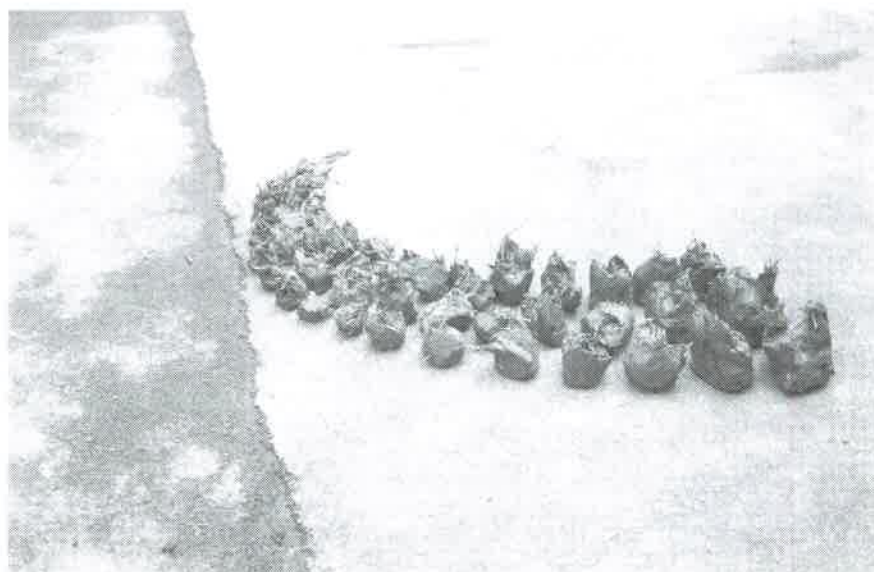
3 Xoán Piñeiro nunha clase de modelado na Escola de Belas Artes de San Fernando, Madrid. 1952. Fotografía: Colección Familia Piñeiro.



4 Xaime Quessada, J.L. de Dios e Acisclo Manzano, no bar O Volter, de Ourense, en 1963.



5 Díaz Fuentes, Homenaxe a Valle-Inclán, ca.1980, Facultade de Económicas e Empresariais de Santiago de Compostela. Fotografía do autor.



6 Xoán Anleo, Matière premiere, Xenebra, 1984. Fotografía do autor.

