

LESS IS (HENRY) MOORE. LA EXPOSICIÓN «HENRY MOORE. ARTE EN LA CALLE» EN VALLADOLID

Jorge Ramos Jular

Doctor Arquitecto

Resumen: Este trabajo analiza las esculturas de Henry Moore que se han expuesto en el entorno de la calle Cadenas de San Gregorio de Valladolid, dentro del programa expositivo *Arte en la Calle* organizado por la Obra Social «la Caixa» del 1 de febrero al 2 de abril de 2017, y la relación que ha mantenido con este lugar vinculado a la idea de la «calle como museo».

Palabras clave: Moore. Escultura. Calle. Valladolid. Vacío.

LESS IS (HENRY) MOORE. «THE EXHIBITION HENRY MOORE, ART IN THE STREET» IN VALLADOLID

Abstract: This paper analyzes the sculptures of Henry Moore that have been exhibited in the surroundings of the Cadenas de San Gregorio Street of Valladolid, within the exhibition program *Art on the Street* organized by Obra Social «la Caixa» from February 1 to April 2 of 2017, and the relationship between the sculptures with this place linked to the idea of «*street as museum*».

Keywords: Moore. Sculpture. Street. Valladolid. Void.

Durante poco más de dos meses de 2017, la solitaria obra de Eduardo Chillida *Lo profundo es el aire* (1982), escultura homenaje a su amigo Jorge Guillén, localizada junto al muro ciego de la capilla lateral del Museo Nacional de Escultura en la calle Cadenas de San Gregorio de Valladolid, se ha visto acompañada de seis esculturas de gran formato del escultor inglés Henry Moore (1898-1986).

Esta muestra forma parte del programa *Arte en la Calle*¹, organizado por la Obra Social «la Caixa» en varias ciudades españolas desde el año 2006, cuyo objetivo principal es aproximar el arte a la sociedad fuera del

marco museístico habitual para este tipo de obras.

Este evento nos ha ofrecido la posibilidad de interactuar con varias de las esculturas más representativas del artista inglés dentro de su dilatada actividad plástica. De este modo hemos comprobado cómo las obras han logrado dialogar con el entorno particular en las que se han enclavado, convirtiendo un pedazo de la ciudad en un verdadero museo al aire libre.

Por otro lado, hemos sido capaces de experimentar la *fuerza vital* que Henry Moore intentaba transmitir a través de su escultura, intentando aprehender las cualidades estéti-

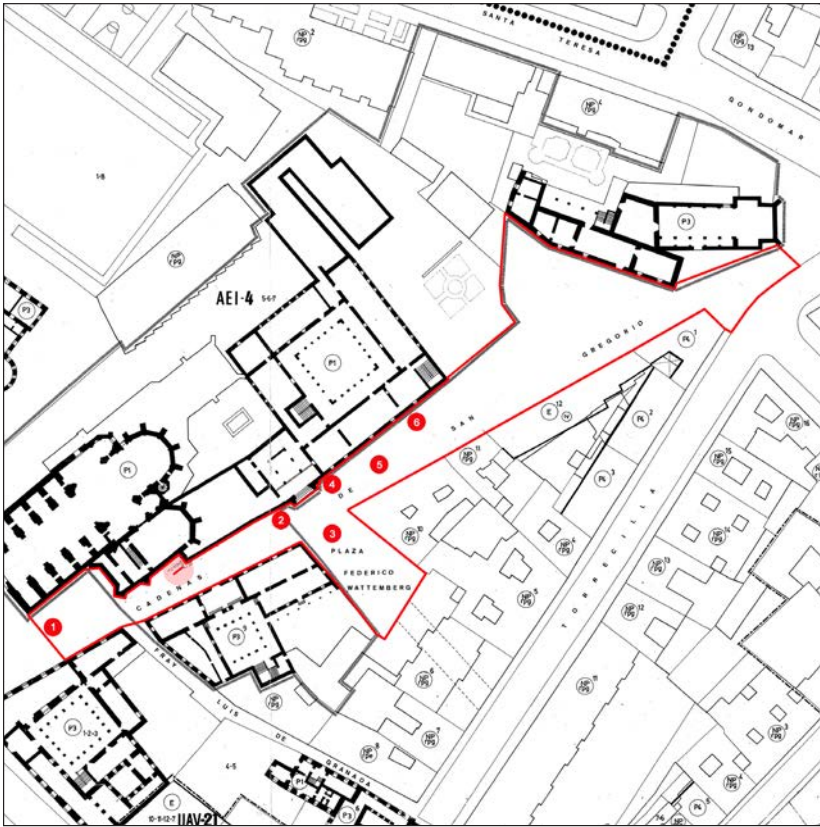


Fig. 1. Plano de localización de las esculturas de la muestra *Henry Moore. Arte en la calle*. Fuente: Dibujo del autor sobre Plano NE.6 del Plan Especial de Casco Histórico de Valladolid, 1992.

cas, formales y espaciales que de ellas emanaban; análisis que se convierte en el objetivo principal del presente trabajo.

EL ENTORNO DE CADENAS DE SAN GREGORIO COMO CALLE MUSEO

El programa *Arte en la Calle*, ha intentado acercar a la ciudadanía esculturas de artistas contemporáneos tales como Manolo Valdés, o igual que ha sucedido en esta ocasión, obras de otros referentes de la modernidad como Rodin.

La diferencia entre esas otras ediciones del programa cultural y la exhibición analizada,

en Valladolid, radica principalmente en la elección del lugar escogido para la muestra. Para las exposiciones de Valdés o Rodin, se escogió un enclave con gran afluencia de viandantes, anexo a una de las calles más comerciales de la capital castellana priorizando, seguramente, buscar el mayor número de personas que pudieran disfrutar de la exposición.

Sin embargo, para los bronce de Moore se ha elegido un contexto con unas características particulares, que logran dotar a la muestra de una significación que trasciende las propias obras expuestas.

Nos referimos al entorno de la calle Cadenas de San Gregorio, lugar donde se concentran

varios de los edificios de los siglos xv y xvi que aún se conservan en la capital vallisoletana y en donde se reparten las dependencias del actual Museo Nacional de Escultura, Colegio de San Gregorio, Palacio de Villena y Casa del Sol (Palacio de Gondomar) junto a su anexo, la iglesia de San Benito el Viejo, así como la sede de la Diputación Provincial de Valladolid en el Palacio de Pimentel. (Fig. 1)

Otra de las características específicas de este eje urbano, anteriormente una vía de tránsito rodado muy utilizada, es la peatonalización que desde el año 1984 se llevó a cabo según el proyecto de mobiliario urbano y pavimentación del arquitecto guipuzcoano Luis Peña Ganchegui. Este proyecto se redactó gracias a la colaboración con su amigo Eduardo Chillida tras la elección que este hizo para la colocación de la escultura homenaje a Jorge Guillén, aludida anteriormente, junto al muro ciego de la capilla del Colegio de San Gregorio².

El resultado del proyecto de Ganchegui es una pavimentación con baldosa de granito y adoquín que traza un recorrido a modo de recuerdo histórico de la antigua línea de pilares y cadenas que dan nombre a la calle, además de delimitar con textura de canto rodado ciertos ámbitos, como es el caso de la propia escultura de Chillida³.

Las características espaciales que se destilan en este entorno, debido a la concentración del patrimonio histórico indicado —tipología, escala, continuidad de los paramentos, trazado, etc.— así como por la atracción cultural que supone la localización del Museo Nacional de Escultura, único en su género, hacen que podamos contemplar esta calle como una sala más, al aire libre⁴, donde poder desarrollar una muestra como la que estamos analizando.

Según Delfín Rodríguez, De Chirico descubrió que cualquier cosa podría ser escultura, objeto de reconocimiento artístico, pero no solo colocándola sobre un real o

metafórico pedestal, sino incluso bajándola a la calle, casi sin base o con una muy leve⁵. Si bien esta afirmación puede parecernos un tanto excesiva, en el caso concreto que nos ocupa, podemos apoyarnos en ella para justificar, aún más, la pertinencia de la calle como lugar de acogida de escultura, sea esta de carácter urbano o no.

Profundizando en esta idea, para Javier Maderuelo, por ejemplo, el poder de las obras urbanas que carecen de formas representativas y que se presentan como figuras abstractas radica en la relación que ellas sean capaces de establecer con el espacio en el que se enclavan, para lo cual las obras deben poseer una fuerza interna y una presencia física capaces de transformar un lugar concreto⁶. Esto no es exactamente aplicable a todas las esculturas exhibidas, ya que alguna de ellas sí presentan formas representativas. Sin embargo intentaremos, tal como el propio Moore nos propone, desvincularnos de los temas que representan, para centrarnos en sus cualidades estructurales internas.

La cuestión que se nos plantea es si tendrán estas esculturas suficiente «fuerza interna» y «presencia física» como para transformar el lugar, aunque sea temporalmente.

La mayor parte de las obras monumentales de Henry Moore no se concibieron para ser colocadas en un lugar concreto, tal como propugnaba la corriente del *site specific*. Al contrario que otros autores vinculados a este movimiento artístico como Richard Serra⁷ o Isamu Noguchi, las colaboraciones de Moore para localizar sus esculturas en el espacio público se limitaban normalmente a proporcionar un modelo para fundir en bronce, sin que tuviera especiales relaciones con la geometría o la topografía del lugar de destino⁸. Igualmente, en sus colaboraciones con arquitectos de renombre, la relación entre arquitectura y escultura es un tanto forzada ya que, tal como analiza Javier Maderuelo, existe una inadecuación de conceptos que

denota la ausencia de un *estilo común* producto de una intencionalidad compartida⁹.

Sin embargo sí sabemos que muchas de las esculturas del artista inglés están trabajadas al aire libre y colocadas en espacios abiertos. Moore afirmaba que su escultura necesita respirar, y que cuando coloca una pieza en un espacio abierto, lo que más le interesa es el cielo:

«no hay ningún fondo mejor que el cielo para la escultura, porque permite contrastar la forma con el espacio abierto sin establecer competencia alguna con cualquier otra escultura, como sucede en los interiores»¹⁰.

Esto parece indicar que sus esculturas funcionan como objetos independientes, tan solo creando tensiones espaciales por su vínculo sensorial con el hombre. Moore parece despreciar el lugar físico en el que se colocará su obra, y aún más su relación con el espacio público en el que podría situarse. Sin embargo, de las palabras anteriores deducir cuestiones relativas a la percepción de la escultura, vinculadas a la relación entre el fondo —abierto— y la figura.

Estas relaciones fondo-figura ya fueron estudiadas por Adolf Hildebrand cuando reflexionaba sobre los medios de representación de la superficie y la profundidad¹¹, en línea con uno de los binomios de Wölflin¹². En la relación que se establece entre la primera y segunda dimensión con el plano y entre la tercera dimensión y el movimiento en perspectiva, mediante el que se concibe el espacio como unidad, los contrastes de apariencia que determinan los valores de este espacio son las *líneas*, que se presentan en el contorno; el *claroscuro*, como diálogo entre la proximidad y la lejanía; y *los colores*, como representación singular del plano.

Al igual que Moore, para distinguir y aprehender activamente la forma, Hildebrand considera importante hacer visible el rasgo característico o significativo del objeto, para lo cual se pueden utilizar una serie de recursos que unifiquen las imágenes en

el plano. Uno de estos recursos será la ordenación de imágenes concretas en grupos, que permiten captar el objeto como planos distanciados, algo que proviene de su idea sobre el modo bidimensional de percibir la realidad mediante la visión lejana¹³.

Un segundo recurso se basa en el trabajo de la intersección visual de formas, en donde la apariencia de lo anterior enlaza con lo situado detrás. El último recurso propuesto por Hildebrand, será la utilización de la trayectoria de la luz, consiguiéndose reunir una serie de imágenes entendidas como masa luminosa, de tal forma que actúan como un todo frente a lo oscuro¹⁴.

En este sentido, la perspectiva de la imagen frontal sobre un fondo neutro, trabaja a favor del tratamiento plano de su percepción, resaltando los contornos del objeto frente al foco luminoso que lo ilumina o lo contrasta, reduciendo el volumen a siluetas. Siguiendo esta idea es donde podemos encontrar un diálogo entre el lugar público de acogida y algunas de las piezas expuestas, sobre todo aquellas más cercanas a los grandes muros de los palacios. (Fig. 2).

Estos muros se convertirán, priorizando un punto de vista estático vinculado a la visión lejana, en grandes pantallas sobre las que resaltan, por contraste, los rasgos formalmente significativos de la obra. La *proyección* sobre ellos se produce gracias a los acabados neutros y homogéneos del bronce oscuro



Fig. 2. *Figura reclinada*, detalle, 1982. Henry Moore.
© FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

que las conforma. Paradójicamente, la *proyección virtual* del contorno oscuro sobre el fondo plano, pese a anular la percepción de las cualidades físicas de la obra, hace que se haga más elocuente su contraste con el *vacío* que hay entre sus partes, concepto esencial en la actividad artística de Henry Moore, tal como veremos posteriormente.

Según esta idea, el espacio urbano convertido en espacio de interacción artística, y la obra expuesta, son capaces de dialogar entre sí, trascendiendo sus capacidades iniciales, definiendo nuevos límites espaciales, vinculados a las cualidades espaciales de la escultura y de su entorno.

EL IDEARIO ESCULTÓRICO DE MOORE

Antes de analizar las cualidades específicas de las obras presentadas en la muestra, es ne-

cesario enunciar ciertos aspectos esenciales que recorren la trayectoria artística de Henry Moore, y que nos permitirán, en definitiva, aprehender mejor lo que ellas nos transmiten.

En primer lugar es necesario aludir a la condición material de las piezas. Si bien es conocida la habilidad de Moore para la talla directa, sobre todo en las obras de su primera época, desde mediados de los años cuarenta comenzó a decantarse por el trabajo con terracota o escayola, método este último que podía ampliarse a escala y utilizar como molde para bronce, material de las piezas exhibidas en Valladolid.

El bronce le permitía una flexibilidad y libertad formal mucho mayor que la piedra o la madera por lo que su inicial adscripción a la «fidelidad de los materiales» perdió importancia¹⁵. Sin embargo este cambio de sistema de producción, si bien suponía ciertas modificaciones estilísticas, no afectó a la coherencia formal o los temas de sus piezas, aún de épo-



Fig. 3. *Óvalo con puntas* (dos vistas), 1968-1970. Henry Moore. © FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

cas distintas, tal como veremos posteriormente. Según Herbert Read, la única diferencia decisiva debido a este cambio material es la incidencia mayor en la superficie frente a la masa que ofrecen estas obras en bronce, por lo que los valores escultóricos específicos — volumen y superficie-tensión— persisten en el desarrollo del artista¹⁶. (Fig. 3).

En cuanto a los objetivos o cualidades que pretendía conseguir con su obra, en una de sus declaraciones públicas más conocidas, Moore escribió que valoraba un tipo de arte que

«no sirva para adornar la vida, sino para expresar su trascendencia, para estimularnos a esforzarnos más en nuestra vida»¹⁷.

En términos escultóricos pensó que esta aspiración podía conseguirse aprovechando las propiedades intrínsecas del material y la fuerza expresiva de las formas dispuestas en dinámica contraposición, lo que Herbert Read definió como «imagen vital» de la escultura. El propio Moore explicaba este concepto con las siguientes palabras:

«Vitalidad y poder de expresión. Para mí, una obra debe tener una vitalidad propia. No quiero decir un reflejo de la vitalidad de la vida, del movimiento, acción física, vivacidad, figuras danzantes, etc., sino que una obra puede tener en sí misma una energía encerrada, una intensa vida propia, independiente del objeto que pueda representar. Cuando una obra tiene esta poderosa vitalidad, no relacionamos con ella la palabra Belleza.

La Belleza, en el sentido griego o posterior o renacentista no es la finalidad de mi escultura.

Entre belleza de expresión y poder de expresión, hay una diferencia de función. La primera trata de agradar a los sentidos; el segundo tiene una vitalidad espiritual que para mí es más conmovedora y penetra más hondo que los sentidos.

Como una obra no trata de reproducir aspectos naturales, no es, por consiguiente, una fuga de la vida, sino que puede ser una penetración en la realidad..., una expresión del significado de la vida, un estímulo para un mayor esfuerzo en el vivir»¹⁸.

Estas ideas aquí expresadas serán las que determinan, en definitiva, la *capacidad monumental* de las obras de Moore.

En esta misma línea están las teorías de otro de los mayores estudiosos de Henry Moore. Nos referimos al escultor español Jorge Oteiza. En uno de estos reconocimientos sobre la influencia de Moore en su trabajo escribe Oteiza:

Moore, Buenos Aires 1947. La impresión que me produce es tremenda. Reacciono pronto, hay que analizar Moore y replantearse toda la escultura. Moore parece que había conocido a Alberto y su obra, yo entonces no lo sabía, si que se había apoyado en escultura precolombina Méjico. Trato de pensar en una distinción posible entre el hueco nosotros vertical y el hueco acostado de Moore. Pienso en las figuras gordas de Picasso antecesoras de lo que llamaré isótopos de la estatua griega, la estatua teóricamente sobrepesada con el fin de poder más fácilmente perforarla en el caso de Moore. Me estaba sirviendo de un paralelismo que se me ocurrió con la fisión nuclear, con los cuerpos transuranianos. Luego me plantearía la experiencia contraria frente a Moore, los espacios vacíos, la energía espacial por fisión de elementos livianos y abriría el cilindro para obtener el hiperboloide y fusionar estos hiperboloides: eso aparece en mi propósito Experimental del 56-57 para la Bienal de Brasil...

Al embarcarme en Buenos Aires para regresar, agosto 48, tengo una serie de esculturas de la que se puede decir que hay contactos con Moore... La escultura se me había acostado, ensayo una con huecos y figurativa (punto máximo de contacto con Moore)¹⁹. (Fig. 4).

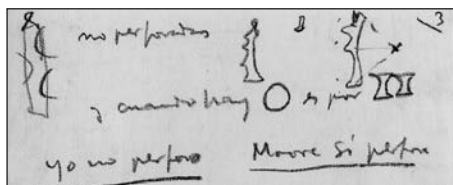


Fig. 4. Dibujos de Jorge Oteiza sobre su relación con Henry Moore. AFMJO Reg. 6732. © FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

Centrándonos de nuevo en el concepto de monumentalidad, para Oteiza

todo monumento tiene una función espiritual, una función conmemorativa, una sagrada cualidad emocional que permite a la sensibilidad emocional y desde cualquier ángulo visual, vivirlo y habitarlo estéticamente²⁰.

De estas palabras se desprende que es necesaria una relación entre su idea de monumento y la escala humana, no tanto por cuestiones relativas al tamaño de la pieza, sino por el modo que esta es percibida y aprehendida por el espectador.

Siguiendo esta tesis, para Oteiza, la consistencia monumental será aquella en la que el hombre, destinatario final de sus propósitos, será obligado a participar activamente, al lograr este comprender la atmósfera espacial abierta, receptiva, que cumpla con su integridad y la de la comunidad. Asimismo, establece una relación entre su idea de monumento y la escala humana, basada en sus teorías estéticas de la *Ley de los Cambios en el arte*²¹, desde la que critica la necesidad de que exista un gran tamaño para que las obras adquieran cualidades monumentales:

El sentido de lo monumental en arte refleja la situación en la que se encuentra el hombre formándose espiritualmente: En la primera fase en que se elabora estéticamente una cultura la expresión es hablante y se enfrenta a la Naturaleza. El hombre avanza detrás de su expresión. Hay un agigantamiento de lo que se entiende entonces por escala monumental. Pero en la segunda fase en que el hombre está de regreso de la Naturaleza y completa su dominio espiritual, escala monumental se convierte en escala directamente referida al hombre, en escala íntima, silenciosa y personal. Así un muro lleno, un altavoz abierto, una amplificada *estatua*, que en primera fase estética de nuestra formación, nos ayuda, en la segunda nos hiere. Ciudad de construcciones monumentales, ciudad espiritual de enanos y esclavos²².

En el mismo sentido, Moore establece la necesidad de procurar la escala adecuada a

cada pieza, sin que por ello se pierda el carácter vital o monumental de la obra, vinculado, al igual que para Oteiza, con la relación perceptiva del espectador con ella. Para él:

Existe un tamaño a escala que no tiene nada que ver con el tamaño real, con las medidas en metros o centímetros, sino que está relacionado con la vista.

Una escultura puede tener un tamaño muy superior al real y sin embargo parecemos insignificante y pequeña; y una escultura de unas pocas pulgadas de altura puede parecernos inmensa, de una grandeza monumental, porque encierra una visión amplia²³.

Sin embargo, la realidad es que desde el punto de vista de la percepción, la escala sí es capaz de otorgar características monumentales a las piezas. Al modificarse la relación del espectador con la obra, la percepción que de ella tenemos se amplía. Se creará una nueva relación activa y dinámica entre obra, espacio y espectador. Nos podremos mover no sólo alrededor de ella, sino también en muchos casos *meternos* físicamente dentro.

De hecho, continuando la cita anterior, y casi contradiciéndose, Moore reconoce que

el tamaño físico real tiene un valor emocional. Todo lo relacionamos con nuestro propio tamaño, y nuestra respuesta emocional al tamaño está determinada por el hecho de que la altura media de los hombres es de entre cinco y seis pies [...].

Y más adelante:

[...] Me gustaría trabajar con esculturas muy grandes más a menudo, si no me lo impedirían algunas consideraciones prácticas, como el coste del material, el transporte, etc. Un tamaño intermedio no permite desvincular suficientemente una idea de la vida prosaica cotidiana. Lo diminuto o lo colosal entrañan una emoción específica.

Recientemente, he estado trabajando en el campo: al esculpir al aire libre, la escultura me parece más natural que en un estudio en



Fig. 5. *Gran figura de pie: filo de cuchillo*, 1976. Henry Moore. © FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

Londres, pero también requiere mayores dimensiones. Prácticamente cualquier sitio al azar donde coloquemos una pieza grande de piedra o de madera en un campo, un huerto o un jardín, la hacen parecer inmediatamente adecuada y evocadora²⁴.

En las últimas palabras de esta cita encontramos un nuevo concepto que amplía la definición de la cualidad monumental de una obra escultórica. Nos referimos a la *idea de lugar o sitio*. *Sitio* (del latín *situs, -us*) se define como un espacio que es ocupado o puede serlo por algo o también como lugar o terreno determinado que es a propósito para algo. Según esta definición, los espacios ocupados por un objeto (escultura, monumento, edificio) diferencian a este espacio no sólo del espacio genérico e indefinido, sino del conjunto de los lugares²⁵.

Siguiendo con esta idea, desde un análisis etimológico, Pedro Manterola llega a establecer una conexión entre el sentido semántico de la palabra *Estatua*, utilizada por ejemplo por Oteiza en varias ocasiones frente al término *escultura*, con la idea de *monumento*. Según Manterola, en su forma verbal, «*estatuir*» significa «*establecer*», «*asentar*», es decir, «*poner en un lugar*»²⁶. Este concepto de *marca o señal* en un lugar concreto, será otra de las características que nos remite a la idea de monumento proclamada tanto por Oteiza como por Moore. Más allá de la intervención del artista sobre la pieza, lo que interesa en este caso es la capacidad de un simple objeto para convertirse en el foco o *centro* del lugar donde es colocado, adquiriendo una energía artística que no tenía antes. (Fig. 5).

Esto se relaciona con la cualidad de la *presencia* de la obra de arte. Según Maderuelo, esta cualidad no se consigue únicamente proporcionando una escala y una *Gestalt* adecuadas a la obra, sino que es necesario dotarla de un carácter centralizador que sea capaz de atraer hacia sí el interés del espectador²⁷. Si bien en la contemplación de una estatua el *centro* es ella misma, lo cual aparentemente es un valor a favor de la atención sobre esta, la barrera entre el objeto escultórico y el espectador ha sido cuestionada por las tentativas modernas de redefinir el espacio interior de la estatua tradicional, proceso de búsqueda del que, como veremos, es protagonista Henry Moore.

LAS ESCULTURAS

Tal como John Russell nos advierte, las esculturas de Moore deben ser exploradas y no entrevistas, es preciso vivir en ellas, no simplemente visitarlas, leerlas poco a poco y no globalmente²⁸. Siguiendo este consejo podemos comprobar que, pese al reducido

número de piezas expuestas en Valladolid y su aparente eclecticismo formal, tras una visión detenida se llega a comprender que hay ciertos temas comunes a todas ellas que dotan al conjunto de una unidad conceptual difícilmente perceptible en una visita rápida.

Según el comisario de la exposición, Sebastiano Barassi, jefe de Colecciones de la Henry Moore Foundation, estas seis esculturas son una muestra representativa de los motivos principales de la obra de Moore: la fascinación por la figura reclinada y los temas sobre *madre e hijo*; la exploración de la relación entre la figura humana y el paisaje, tanto urbano como rural; la tensión entre lo natural y lo abstracto; y la transformación de los objetos naturales en formas escultóricas.

Así comprendemos cómo la *forma reclinada*, que se presenta en tres de las piezas expuestas; *Figura reclinada en dos piezas n.º 2*, de 1960, *Formas conectadas reclinadas*, 1969 y la más tardía de 1982, titulada *Figura reclinada*; es uno de los más importantes de su obra, y que, como podemos comprobar por sus años de ejecución, regresó de manera constante toda su vida. (Fig. 6).



Fig. 6. *Figura reclinada*, 1982. Henry Moore. © FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

La figura reclinada ofrece la máxima libertad de composición u de espacio. La figura sentada tiene algo donde sentarse. No puedes moverla de su pedestal. Un figura reclinada se puede reclinar sobre cualquier superficie. Es libre y estable al mismo tiempo... además está en reposo, se adapta a mí⁹.

Por estas palabras podemos deducir que realmente, más allá de la expresión estilística que ofrece la elección del tema, lo que más interesa al escultor es la componente formal y técnica, relacionadas estas con la estabilidad de la escultura así como por la relación entre la escala de la obra y la del autor de la misma.

Por otro lado, si comparamos estas tres esculturas, podemos rápidamente comprobar que curiosamente la que se alinea con una imagen más figurativa es la ejecutada más tardíamente, apenas cuatro años antes de su muerte. Este hecho parece contradecir sus propósitos de juventud cuando, en 1937, concluyendo un pequeño texto a modo de manifiesto personal titulado *La voz del escultor*, escribe:

Mi escultura se ha ido haciendo menos representacional, menos fiel a las apariencias y tal vez alguien podría decir que es más abstracta; pero solo porque de ese modo me parece que puedo representar los contenidos psicológicos humanos de mi obra con toda precisión e intensidad³⁰.

Continuando con las componentes de estilo, sabemos que otro de los temas recurrentes en Moore, también representado en la muestra vallisoletana, es la relación *madre-hijo*, reconocido en esta ocasión en la pieza *Formas conectadas reclinadas*, de 1969. (Fig. 7).

En este caso la escultura se aleja de la formalización figurativa reclinada, aludiendo al tema con el recurso de componer la escultura mediante una forma exterior a modo de casco o concha que protege o encierra a otra interior. Declara al respecto:



Fig. 7. *Formas conectadas reclinadas*, 1969. Henry Moore. © FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

La armadura es una concha exterior como la concha de un caracol, que está ahí para proteger las formas interiores más vulnerables, igual que en la armadura humana, que es dura y está ahí para proteger el cuerpo blando. A veces, esto ha dado lugar a la idea de madre e hijo, donde la forma externa, la madre, protege la forma interna, el hijo, como una madre protege a su hijo³¹.

Pese a que la figura humana, en sus diversas composiciones temáticas y grados de abstracción, es una de las características que confieren unidad a la obra de Moore, este también ha intentado alejarse de ella mediante la investigación sobre cuestiones estructurales intrínsecas a la escultura vinculadas a conceptos como la masa, la estabilidad, la geometría o la percepción.

La escultura que más me conmueve es vigorosa y autónoma, completamente autosuficiente, es decir, que sus formas no están meramente indicadas por el relieve tallado en la superficie sino que se encuentran completamente realizadas y funcionan como masas que se oponen; no es una escultura perfectamente simétrica, es estática, fuerte, vital, y transmite algo de fuerza y del poder de las grandes montañas. Tiene una vida propia, independiente del objeto que representa³².

Para ello Moore se fija en el mundo natural, con el que procura establecer correspondencias a distintos niveles.

Una de sus opciones es la búsqueda de la relación con la idea de paisaje. Según Anita Feldman, por ejemplo, Moore fusiona la figura y la naturaleza por medio de la fragmentación. La descomposición de la figura facilita su lectura como paisaje y permite penetrar visualmente en su forma. Pese a compartir con otros autores la sensibilidad para el volumen y la masa, la actitud recíproca entre huecos y protuberancias, la articulación rítmica de planos y contornos o la unidad de concepción³³, para Feldman la investigación y celebración de la naturaleza supuso una aportación única a la escultura del siglo xx y un aspecto que diferenciaba a Moore de sus contemporáneos³⁴.

Esta relación natural sucede de manera paradigmática en la escultura *Figura reclinada en dos piezas n.º 2*, de 1960, escultura que no es solo una representación de una figura reclinada, sino que el cuerpo humano se convierte en una fusión con el paisaje al aparentar unas formas rocosas a modo de acantilado gracias, entre otros recursos, a la gran rugosidad conseguida sobre la superficies de las partes que las componen. (Fig. 8).

Por otro lado, esta cualidad rocosa se acentúa gracias a la división de la escultura en dos formas separadas lo cual permite abandonar la clásica representación naturalista de la forma humana para crear nuevas profundidades perceptivas al invitarnos a *introducirmos* visualmente bajo las montañas aludidas.

Vemos por tanto en este ejemplo, que para Moore las posibilidades formales de la escultura como volumen capaz se priorizan frente al enunciado del tema. Este hecho no debe extrañarnos ya que el escultor inglés, al referirse a la actitud que el espectador debe tener al enfrentarse a una escultura, declara:

También el observador de una escultura debe aprender a sentir la forma meramente como una forma, no como una descripción o como una reminiscencia. Por ejemplo, debe percibir un huevo como una simple forma sólida, completamente desvinculada de su significado como alimento, o de la idea literaria del pájaro en potencia³⁵.

Otros de los recursos que Moore utiliza para crear un vínculo con el mundo natural es fijarse en las formas de piedras, desechos, huesos, guijarros, etc. como modelos para sus esculturas. Siguiendo los postulados del denominado *encontrismo* u *Object Trouvé*, Moore parece recurrir a la colocación de un simple objeto natural encontrado sobre un pedestal, para convertir ese elemento natural en una obra de arte.

Aunque la figura humana es la que me interesa más en el fondo, siempre me han llamado mucho la atención las formas naturales, como los huesos, las conchas y los guijarros, etc. Durante muchos años he pasado temporadas en la misma parte de la costa, pero cada año la forma nueva de algún guijarro captaba mi atención, una forma que el año anterior no había visto aunque hubiera cientos de guijarros³⁶.



Fig. 8. *Figura reclinada en dos piezas n.º 2*, (dos vistas), 1960. Henry Moore. © FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

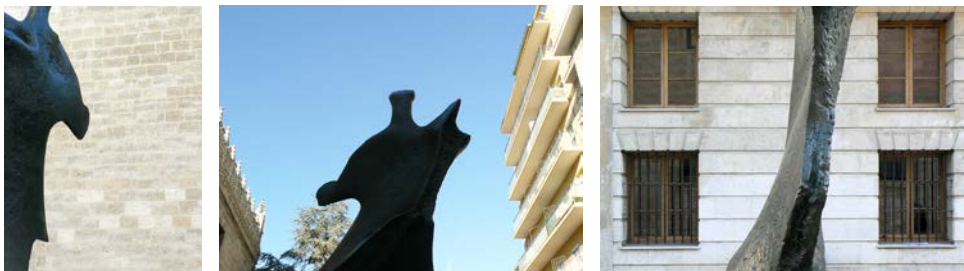


Fig. 9. *Gran figura de pie: filo de cuchillo*, (tres vistas), 1976. Henry Moore. © FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

Esto se nos presenta de manera elocuente en una de las obras protagonistas de la muestra *Arte en la Calle*. Nos referimos a *Gran figura de pie: filo de cuchillo*, de 1976. En esta escultura, que en su temática evoca la famosa *Victoria de Samotracia*, es evidente su vinculación con una forma ósea colocada en posición vertical, anclando perceptivamente su posición en el lugar escogido.

Además de la intervención del artista sobre la pieza —ampliación de la escala, modificación de su posición natural, adaptación material, etc.— también nos interesa en este caso la capacidad de un simple objeto aparentemente de origen natural para convertirse en el foco o *centro* del lugar donde es colocado, adquiriendo una energía artística que presumimos no tenía antes. La simple colocación del *hueso* en su dimensión vertical, así como su elevación sobre un pedestal, lo hace pasar de objeto común a elemento artístico sujeto a nuevas interpretaciones espaciales.

Frente a otras de las esculturas ya analizadas, en las que, como veíamos, es necesario acercarse a los muros del espacio público convertido en museo para destacar sus cualidades formales, la pieza *Gran figura de pie: filo de cuchillo* adquiere mayor protagonismo dejando que sea rodeada por todas sus caras. Gracias a esta percepción secuencial alrededor de ella, podemos comprobar cómo la forma cambia a medida que nos movemos, alternando figuras planas y redondeadas, que expresan un carácter estático o pesado, con otras en las que

destacan los bordes afilados, a los que alude el título de la pieza, y que modifican la expresividad de la escultura hacia una sensación de mayor ligereza o flotabilidad. (Fig. 9).

Basada también en vínculos con elementos pétreos, aunque con una formalización más abstracta, tenemos la obra titulada *Pieza de bloqueo*, 1963-1964. En este caso Moore se aleja de similitudes figurativas entre la escultura y el modelo natural de origen para pasar a estudiar su comportamiento estructural. Lo explica con las siguientes palabras:

Una vez estaba jugando con un par de piedrecitas que había recogido, porque en los campos de detrás de mi casa hay una gravera con piedras de miles de formas y contornos diferentes. Solo hay que ir allí para encontrar veinte nuevas ideas. En resumen, estaba jugando con dos piedrecillas que encontré y que de un modo u otro estaban unidas y no podía separar. Así que me pregunté cómo habían podido adoptar esa posición, como un puño fuertemente cerrado... Finalmente lo conseguí, y girándolas e inclinándolas las dos piezas se separaron. Esto me dio la idea de crear dos formas que pudieran hacer algo similar y que después llamé así porque estaban bloqueadas juntas³⁷.

El resultado es una escultura compuesta por dos formas, torsionadas sobre sí mismas y entrelazadas, componiendo un anillo colocado en vertical, que hace evidente la capacidad energética potencial que contiene cada una de sus partes, consecuencia de su fusión al unirse, ya que la sensación que producen es de una alta concentración ener-

gética, y que nos recuerda al mecanismo de configuración de las *Maclas oteizianas*³⁸. En ambos ejemplos funcionan dos tipos de energías contrapuestas: la externa que moldea al sólido, y la interna consecuencia de la fusión de elementos, lo cual produce, en definitiva, una gran tensión dinámica al ser observada.

Este *dinamismo interno* se verá incrementado por un *dinamismo perceptivo externo* a la obra derivado de la posición autónoma de la pieza en el espacio público y la necesidad, al igual que en la obra analizada anteriormente, de un recorrido temporal alrededor de la obra para su completa percepción. Sin embargo, frente a la aparente ausencia de una jerarquía focal en *Gran figura de pie: filo de cuchillo*, en el caso de *Pieza de bloqueo* sí existe una posición jerárquicamente singular desde la que se percibe el *hueco vacío* que crean los elementos que la configuran. (Fig. 10).

Desconocemos si Moore se vio influenciado por ella, pero encontramos una estrecha relación formal de esta escultura con la llamada piedra *Menetol*, localizada en el conjunto megalítico de Cornualles, en Inglaterra. Esta piedra destaca entre el resto de monolitos neolíticos colocados en pie por su forma circular en la que se ha tallado un hueco central, también circular. En este caso se

produce una primera acción estética debido a la elección de la forma circular de la piedra matriz, y también por la forma circular del vacío horadado en la materia.

La segunda fase de la acción estética corresponde a su colocación en el paisaje. El abatimiento desde el suelo hasta el plano vertical, sitúa la piedra *ante* el hombre y *en* el espacio vacío de la naturaleza, incorporando nuevas relaciones energéticas alrededor de ella. Al igual que en la obra de Moore, lo principal será el hecho de *activar* la pieza gracias a la mirada que pasa a través de ella, creando nuevas relaciones entre ambas partes del hueco, por lo que es necesario perforar completamente la materia para que el espacio fluya a través del *agujero* producido.

El *hueco* es, por tanto, otra de las características de las esculturas de Moore, elemento igualmente basado en su paciente observación de los objetos naturales. Para él:

Un trozo de piedra puede estar perforado y no debilitarse: si el agujero tiene el tamaño, la forma y la situación adecuados... El primer agujero que hacemos en un pedazo de piedra es una revelación. El agujero conecta un lado con el otro y, así, esa forma se convierte inmediatamente en un volumen tridimensional. Un agujero puede tener más significado formal que una masa sólida³⁹.



Fig. 10. *Pieza de bloqueo*, (dos vistas), 1963-1964. Henry Moore. © FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

Esta atención sobre la *energía* del espacio interior de la estatua tradicional, ya fue ensayada por Henry Moore en varios ejemplos de su obra figurativa, sobre todo sus *Maternidades* o *Familias*, cuando comienza a perforar el centro de estas figuras dotando a la ausencia de materia, o al vacío producido, de cualidad escultórica.

Este hecho es evidente en la última de las obras que nos queda por analizar de las expuestas en Valladolid. *Óvalo con puntas*, 1968-1970, pertenece a un grupo de esculturas de lenguaje abstracto en las que el tema central es, al igual que en otras ya estudiadas, la combinación de elementos antropomórficos con formas procedentes de la naturaleza. En este ejemplo se combinan formas redondeadas, acentuadas por el acabado satinado y terso del bronce, con puntas afiladas enfrentadas entre sí pero que nunca llegan a encontrarse, las cuales crean una gran tensión expresiva. (Fig. 11).

Sin embargo, lo que más nos interesa es nuevamente el hueco vacío que se produce



Fig. 11. *Óvalo con puntas*, 1968-1970. Henry Moore. © FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

en el centro de la figura, un agujero *como marco* o *ventana* que consigue volver a interpretar el espacio desde una percepción



Fig. 12. Composición de fotografías Polaroid de las esculturas expuestas. © FOTOGRAFÍA: JORGE RAMOS JULAR.

estática y plana pero que genera un espacio muy rico en cuanto a su valor expresivo y conceptual, al coexistir la imagen mostrada a través del hueco con la imagen intuida fuera de él.

Esta ausencia de masa o, parafraseando a Javier Maderuelo, «ausencia de centro», no se agota con la evidencia de que a una obra escultórica le falta materia en el punto que geoméricamente respecto a sus contornos, es su núcleo, o con el hecho de que la obra se desarrolla en la periferia del espectador envolviéndole. Como reconoce Maderuelo, el vacío central no excluye el centro, sino que por el contrario, evidencia que ese punto vacío de materia es el punto principal de la escultura del cual manará la *energía* de esa materia que se quiere resaltar⁴⁰. (Fig. 12)

Podemos concluir, por tanto, que aunque Moore se mantiene dentro de una tradición formal de la escultura clásica por la temática de su obra, e incluso por la técnica utilizada en cuanto al trabajo sobre el volumen, la atención sobre el hueco físico obtenido al perforarlo, lo sitúa como uno de los pioneros en el cambio hacia una nueva manera de entender la escultura en donde se traslada la atención del objeto hacia el espacio vacío contenido en él, verdadero objetivo de la modernidad.

Según él mismo declara,

esculpir con aire es posible, cuando la piedra contiene sólo el agujero que es la forma buscada y planteada⁴¹.

Parece que para Moore también *lo profundo es el aire*.

Notas

¹ *Henry Moore. Arte en la calle*. Organización y producción: Obra Social «la Caixa», en colaboración con la Henry Moore Foundation y el Ayuntamiento de Valladolid. Comisariado: Sebastiano Barassi, jefe de Colecciones de la Henry Moore Foundation. Fechas: del 1 de febrero al 2 de abril de 2017.

² En un principio Chillida realiza la escultura en hormigón, pero decide cambiar a su material actual según su propia confesión *porque con esta nueva escultura la profundidad estará en el entorno, en la inmensa pared de piedra que rodeará la estructura de acero, será una profundidad vertical*. Citado por Luis Miguel DE DIOS en el periódico *El País*, 6 de noviembre de 1982.

³ Valeriano SIERRA, «Monumento a Jorge Guillén», en Juan Carlos ARNUNCIÓ (dir.), *Guía de Arquitectura de Valladolid*, Valladolid, 1996, pp. 296-297.

⁴ El Museo Nacional de Escultura, de acuerdo a su política de acercamiento a la ciudadanía lleva varias ediciones organizando, junto al estudio de Arquitectura MUDA, el programa de actividades *CalleMuseo*. Hasta la fecha se han desarrollado tres ediciones: «Calle Es Cultura Activa» (2012); «CalleMuseo2-Para todos» (2014) y «CalleMuseo3-Entre todos» (2016).

⁵ Delfín RODRÍGUEZ, «Nada: metáforas del contorno (Algunas ideas sobre la escultura y otros objetos contemporáneos)», en AA.VV. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Madrid, 2003, p. 23.

⁶ Javier MADERUELO, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid, 2008, p. 225.

⁷ Serra afirma que cuando lugar y obra se convierten en inseparables, la percepción de la obra no nos separa del mundo real sino que nos envuelve en él. Alguna de las piezas más representativas de su faceta pública urbana están determinadas por las características que nos ofrece el contexto urbano en el que se sitúan. Esto no quiere decir que la obra se subordine al estado actual del entorno más próximo, sino que lo contradice y lo redefine, trascendiendo la obra de la escultura para conseguir configurar un espacio público con características artísticas. Véase en María Ángeles LAYUNO, *Richard Serra*, Hondarribia, 2001, p. 17.

⁸ Javier MADERUELO, ob. cit., p. 70.

⁹ *Ibidem*, p. 78.

¹⁰ Citado en María Lluïsa BORRAS, «Henry Moore, padre de la escultura británica actual», en María Lluïsa BORRAS, Anita FELDMAN, Toby TREVES, *Henry Moore*, Barcelona, 2006, p. 10.

¹¹ Adolf HILDEBRAND, *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, 1988, pp. 51 y ss.

¹² Heinrich Wölfflin en su texto *Conceptos fundamentales de Historia del Arte* desarrolla un sistema de nociones duales de oposiciones, que le sirven para estudiar las características y las evoluciones internas de los estilos de acuerdo con las transformaciones autónomas de las formas de visión. Véase en Carlos MONTES, *Teoría, Crítica e Historiografía de la Arquitectura*, Pamplona, 1985, p. 43.

¹³ *Ibidem*, p. 38.

¹⁴ *Ibidem*, p. 57.

¹⁵ Anita FELDMAN, «Moore y España. Humanismo en la modernidad», en María Lluïsa BORRAS, Anita FELDMAN, Toby TREVES, ob. cit., p. 30.

¹⁶ Herbert READ, *La escultura moderna*, Ciudad de México, 1966, p. 176.

¹⁷ Herbert READ (ed.), *Unit One: The Modern Movement in English Architecture, painting and Sculpture*, Londres, 1934, p. 29. Citado en Tony TREVES, «Moore y la escultura prehispanica», en María Lluïsa BORRAS, Anita FELDMAN, Toby TREVES, ob. cit., p. 38.

¹⁸ Herbert READ, *La escultura moderna*, ob. cit., p. 163.

¹⁹ Jorge OTEIZA, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza (en adelante AFMJO), Reg. 6.050.

²⁰ Jorge OTEIZA. En la respuesta a las observaciones hechas por el jurado del Monumento a Batlle. Archivo de la Fundación Oteiza. AMFJO 3.184.

²¹ Jorge OTEIZA. *Ideología y técnica desde una ley de los cambios para el arte*. 1964.

²² OTEIZA, Jorge. *Quousque Tandem...!* ob. cit., p. 172. En el breve diccionario crítico comparado, término: *Monumentalidad y escala humana*.

²³ Henry MOORE, *Ser Escultor*, Barcelona, 2011, p. 34.

²⁴ *Ibidem*, p. 35.

²⁵ Javier MADERUELO, ob. cit., p. 16.

²⁶ Pedro MANTEROLA, «Propósito Experimental, 1956-1957», en AA.VV. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*, Alzuza, 2007, p. 111.

²⁷ Javier MADERUELO, ob. cit., p. 95.

²⁸ John RUSSELL. *Henry Moore. Esculturas*, Barcelona, 1965, p. 9. Para profundizar en el análisis que este autor realiza sobre Henry Moore, véase John RUSSELL, *Henry Moore by John Russell*, Londres, 1968.

²⁹ Texto perteneciente a la cartela de la pieza *Figura reclinada* (1982) en la exposición *Henry Moore. Arte en la calle*.

³⁰ Henry MOORE, ob. cit., p. 39.

³¹ Texto perteneciente a la cartela de la escultura *Formas conectadas reclinadas* (1969) en la exposición *Henry Moore. Arte en la calle*.

³² Henry MOORE, ob. cit., p. 23.

³³ Herbert READ relaciona estas cualidades del trabajo de Moore con las de Rodin o Arp. Véase en Herbert READ, ob. cit., p. 18.

³⁴ Anita FELDMAN, ob. cit., p. 34.

³⁵ Henry MOORE, ob. cit., p. 29.

³⁶ *Ibidem*, p. 30.

³⁷ Texto perteneciente a la cartela de la escultura *Pieza de bloqueo* (1963-1964), en la exposición *Henry Moore. Arte en la calle*.

³⁸ La serie de las *Maclas* tendrá muchas variantes según su modo de configuración y el número de elementos que las componen. En general existen las *Maclas* formadas por dos o tres elementos, *binarias* o *ternarias*, respectivamente; pudiendo ser éstas *abiertas con abertura recta*, *abiertas con abertura curva*, *cerradas*, *por fusión* o *por fisión*. Muchas de éstas experiencias iniciadas en los años del *Propósito Experimental*, serán continuadas en los años 70 cuando algunas de estas esculturas se llevan a gran escala para colocarse sobre el espacio público. Este es el caso de la escultura *Macla de dos cuboides abiertos*, 1973, colocada en el Parque arqueológico de la Iglesia de San Agustín de Valladolid. Sobre esta obra véase Fernando ZAPARAIN, Jorge RAMOS, «Oteiza en Valladolid», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción BRAC*, n.º 47, Valladolid, pp. 139 y ss.

³⁹ Henry MOORE, ob. cit., p. 34.

⁴⁰ La máxima expresión del trabajo con el hueco en la escultura se produce con Jorge Oteiza. Este diferencia dos maneras de construir este espacio vacío: mediante los procesos de *fisión* de la materia, propios de las obras de Henry Moore, donde se plantea la perforación de la materia compacta, o el suyo mediante el mecanismo de *fusión* de unidades formales, es decir, uniendo elementos para conseguir *capturar* el espacio artístico que reside entre ellos.

⁴¹ Henry MOORE, ob. cit., p. 34.