

# Habla el escultor

Henry Moore

traducción: Martha Block

Es un error en un escultor o en un pintor hablar o escribir sobre su trabajo con mucha frecuencia. En ese ejercicio libera una tensión que es necesaria para su obra. El intento por definir sus objetivos con toda precisión lógica, lo puede convertir fácilmente en un teórico cuyas obras sean sólo una rígida muestra de conceptos articulados en los términos de la lógica y las palabras.

Pero aunque la parte irracional, instintiva, subconsciente, debe incidir en su obra, el artista también posee un juicio consciente que no permanece inactivo. Concentra en el trabajo su personalidad total, y la parte consciente resuelve conflictos, organiza memorias, lo preserva del intento de avanzar en dos direcciones a la vez.

Es posible, entonces, que un escultor pueda aportar, a partir de su propia experiencia consciente, claves que serán útiles a otros en su aproximación a la escultura, y no otra cosa persigue este artículo. No es una visión general de la escultura o de mi propia evolución, sino escasos apuntes sobre algunos problemas que he considerado de tanto en tanto.

La apreciación de la escultura depende de la aptitud para responder a la forma en tres dimensiones. Tal vez sea éste el motivo por el cual fue calificada como la más difícil de todas las artes, y ofrece por cierto mayor dificultad que aquéllas que suponen la apreciación de figuras planas, de formas bidimensionales. Son mucho más numerosas las personas ciegas-a-la-forma que las personas ciegas-al-color. Cuando el niño está aprendiendo a ver, primero distingue sólo figuras en dos dimensiones; no puede estimar las distancias, las profundidades. Más tarde, atendiendo a su seguridad y a necesidades prácticas, desarrolla (en parte mediante el tacto) la habilidad para valorar de modo rudimentario distancias tridimensionales. Pero una vez satisfechas las exigencias de carácter práctico la gran mayoría no va más allá. Aun si han alcanzado una exactitud considerable en la apreciación de formas planas, muy pocos realizan el esfuerzo

intelectual y emocional que reclama la comprensión de las formas en su íntegra existencia espacial.

Esta es la tarea del escultor. Debe esforzarse constantemente por pensar y usar la forma en toda su plenitud espacial. Introduce, diríamos, la figura sólida en su mente; la piensa, cualquiera que sea su dimensión, como si la sostuviera encerrada por completo en el hueco de sus manos. Mentalmente visualiza una forma compleja desde todos los puntos que la rodean; sabe, cuando mira uno de sus lados, qué aspecto tiene el otro; se identifica con su centro de gravedad, con su masa, su peso; tiene presente su volumen, así como el espacio que la figura desplaza en el aire.

Por su parte, un observador sensible a la escultura debe aprender a sentir la forma simplemente como una forma, no como una descripción o como una reminiscencia. Debe percibir un huevo, por ejemplo, como una simple forma sólida singular, con total independencia de su significado en tanto alimento, o de la idea literaria de su futura transformación en un ave. E igualmente con sólidos como una concha, una nuez, una ciruela, un renacuajo, un hongo, la cima de una montaña, un haba, una zanahoria, el tronco de un árbol, un pájaro, un capullo, una alondra, un insecto, un junco o un hueso. De allí puede pasar entonces a la apreciación de formas más complejas o de combinaciones de diversas formas.

Después de la gótica, la escultura europea se fue recubriendo de musgo, hierba, toda clase de excrescencias que ocultaron por completo la forma. La misión especial de Brancusi ha sido despojarla de aquella exuberante vegetación y revelarnos una vez más la significación de la forma. Para lograrlo se tuvo que concentrar en formas elementales muy simples, manteniendo su estructura dentro de un sólo cilindro por así decirlo, refinando y puliendo una forma individual hasta un punto casi excesivo. La obra de Brancusi, aparte de su valor individual, ocupó un lugar histórico en el desarrollo de la escultura contemporánea. Pero luego no fue ya necesario encerrar y limitar la escultura a la unidad formal singular (estática). Podemos ahora empezar a abrirnos, relacionar y combinar varias formas de diversas dimensiones, de diversas partes y direcciones en un todo orgánico.

Aunque la figura humana me ha interesado con mayor profundidad que otras, siempre he observado con mucha atención formas naturales como la de los huesos, las conchas, los guijarros, etcétera. Durante años consecutivos, volví a menudo a un mismo

punto de la playa, pero cada año me atrajo un guijarro de forma diferente que nunca antes había notado. Entre los millones de guijarros que encontré en mis paseos por la playa, elegí para observar con detenimiento sólo aquéllos que se ajustaban a la forma que me interesaba en ese momento. Cosa distinta ocurre si me siento a examinar uno por uno un puñado de ellos. Puedo entonces ampliar mi experiencia de la forma dando tiempo a que mi mente se adapte a una forma nueva.

Existen formas universales a las que todos estamos condicionados de modo subconsciente, y que tienen el poder de conmovernos siempre y cuando el control de la conciencia no las expulse de nosotros.

Los guijarros muestran la manera en que la naturaleza trabaja la piedra. Algunos de los guijarros que he recogido poseen un agujero que los atraviesa de lado a lado.

Cuando se empieza a trabajar directamente sobre un material duro y frágil como la piedra, la falta de experiencia y un gran respeto por el material, o el temor de tratarlo de manera incorrecta, suele conducir al cincelado superficial, sin ningún poder escultórico. Pero con algo más de experiencia es posible mantener la obra en piedra dentro de los límites del material, sin exceder, debilitándola, su forma natural implícita, y convirtiendo, sin embargo, una masa inerte en una composición con plena existencia formal, con masas de diversa dimensión que interactúan en una relación espacial.

Se puede hacer un agujero a través de una piedra sin que éste la menoscabe, siempre que su dimensión, su forma y dirección sean las adecuadas. En virtud del principio del arco es posible que conserve íntegra su fuerza.

El primer agujero que se hace en una piedra es una revelación.

El agujero conecta un lado con el otro, acentuando así instantáneamente la tridimensionalidad de la figura.

El agujero en sí mismo puede adquirir tanta significación formal como una masa sólida.

La escultura en el aire es posible cuando la piedra contiene únicamente un agujero, que entonces es la forma buscada.

El misterio del agujero –la misteriosa atracción de las cuevas en la ladera de montañas y barrancas.

Para cada idea hay una dimensión física adecuada.

Durante largos períodos he conservado en mi estudio pedazos

de piedra de calidad, pues aun cuando tenía ideas que se ajustaban con precisión a sus proporciones y materia, su tamaño no era el adecuado.

Existe una dimensión que se evalúa no con relación al tamaño físico real, a la medida en pies y pulgadas, sino con relación a la visión.

Una talla puede estar muy por encima del tamaño natural y provocar con todo una sensación de pequeñez y mezquindad, y una talla pequeña, de pocas pulgadas, puede dar el sentimiento de enormidad y grandeza monumental cuando es grande la visión que la sustenta. Los dibujos de Miguel Angel o una madona de Masaccio o el Albert Memorial, son ejemplos de esto último.

Sin embargo, el tamaño físico real tiene un significado emocional propio. Relacionamos todas las cosas con nuestra propia estatura y nuestra respuesta emocional al tamaño está condicionada por la altura media del hombre.

Un modelo exacto de Stonehenge en una escala de 1/10, en el que las piedras fueran más pequeñas que nosotros, perdería todo su impacto.

El tamaño real afecta a la escultura aún más que a la pintura. El marco aísla a la pintura de su entorno (a menos de que aquella cumpla sólo una función decorativa) y logra retener así con más facilidad su propia escala imaginaria.

Si me lo permitieran las condiciones prácticas, el costo del material, del transporte, etcétera, me gustaría trabajar en grandes esculturas con mayor frecuencia. El tamaño medio regular no consigue aislar por completo una idea de la prosaica vida cotidiana. Lo muy pequeño, como lo muy grande, agrega un tamaño emocional propio.

Ultimamente he estado trabajando en el campo, allí, esculpiendo al aire libre, he sentido a la escultura como algo más natural que en un estudio en Londres. Pero exige dimensiones mayores. Un gran trozo de piedra o madera casi en cualquier lugar, al azar, en un campo, un huerto o un jardín, me resulta siempre adecuado y atrayente.

Hago mis dibujos básicamente como una ayuda para la realización de la escultura, como un medio de generar ideas, como un estímulo para obtener la idea inicial y como un modo de acumularlas y de ir trabajándolas.

Asimismo, la escultura es un medio de expresión lento en

comparación con el dibujo, y éste resulta un modo útil de objetivar ideas que no puedo trabajar en la escultura por falta de tiempo. Uso el dibujo como un método de estudio y de observación de formas naturales (dibujos de lo viviente, dibujos de huesos, conchas, etcétera).

Y a veces dibujo simplemente por el placer de hacerlo.

Con la experiencia, sin embargo, he aprendido que no se deben olvidar las diferencias existentes entre el dibujo y la escultura. Una idea aparentemente satisfactoria en el dibujo exige siempre alguna alteración cuando se la traslada a la escultura.

Hubo un tiempo en que al hacer dibujos para la escultura intentaba darles en lo posible la ilusión de una escultura real, es decir dibujaba conforme al método de ilusión de luz proyectada sobre un sólido. Pero ahora me parece que llevar el dibujo hasta el punto en que se convierte en un sustituto de la escultura, o bien debilita el deseo de hacer la escultura, o amenaza con reducirla a una trasposición de aquél, sin vida propia.

Ahora dejo en el dibujo un margen más amplio a la interpretación, y con frecuencia dibujo en líneas y tonos planos sin la ilusión de luz y sombra de la forma tridimensional, pero esto no significa que la visión que los sustenta sea sólo bidimensional.

El violento enfrentamiento entre abstraccionistas y surrealistas me parece absolutamente innecesario. Todo arte de calidad ha incluido siempre elementos surrealistas y abstractos, como ha incluido también elementos clásicos y románticos, de orden y sorpresa, de intelecto e imaginación, de conciencia y de inconsciencia. Ambos aspectos de la personalidad del artista deben participar. Y pienso que el inicio de una pintura o de una escultura puede producirse por cualquiera de estos puntos. Por mi parte, a veces empiezo un dibujo sin haberme planteado ningún problema particular, con el sólo deseo de emplear el lápiz sobre el papel, y hacer líneas, tonos y formas sin ningún propósito deliberado; pero a medida que mi mente aprehende lo que va apareciendo, llega un momento en que una idea se hace consciente, cristaliza, y entonces comienza un control y un ordenamiento.

O a veces empiezo a dibujar con un tema definido, o con el ánimo de resolver un problema escultórico en un bloque de piedra de dimensiones dadas, y entonces busco construir y ordenar conscientemente la relación de formas que deberá expresar esa idea. Pero si el resultado ha de ser algo más que un ejercicio

escultórico, inexplicablemente se producen saltos en el proceso del pensamiento, y la imaginación hace su parte.

Se podría pensar, por lo que he dicho hasta ahora sobre la figura y la forma, que las considero como un fin en sí mismas. Nada más lejos de mí. Tengo muy presente el gran papel que desempeñan en la escultura los factores asociativos, psicológicos. La significación de la forma en tanto tal probablemente dependa de sus infinitas asociaciones a través de la historia del hombre. Las formas redondas, por ejemplo, dan una idea de fecundidad, de madurez, posiblemente porque la tierra, los pechos de la mujer y la mayoría de las frutas son redondos, y esas formas cobran importancia porque poseen en nuestros hábitos perceptivos estos antecedentes. Pienso que el elemento orgánico-humanista tendrá siempre para mí una importancia fundamental en la escultura, el elemento del que ésta extrae su vitalidad. Cada trabajo adquiere en mi mente una personalidad y un carácter humano, o a veces animal, y esta personalidad controla su trazado y sus cualidades formales, me procura el sentimiento de satisfacción o insatisfacción a medida que la obra se concreta.

Aunque no dependen de ello, tanto mi objetivo como la dirección en que me muevo me parecen congruentes con lo anterior. Mi escultura se está volviendo menos representativa, menos una copia visual del exterior, y por lo tanto más abstracta, pero sólo porque creo que de ese modo puedo representar el contenido psicológico de mi trabajo con la mayor inmediatez e intensidad.

1937

