

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

LA MANO INTUITIVA (POÉTICA DE LA INTUICIÓN PLÁSTICA)

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. RAMIRO MEGÍAS LÓPEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN



GRANADA

MMXI

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

LA MANO INTUITIVA
(POÉTICA DE LA INTUICIÓN PLÁSTICA)

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. RAMIRO MEGÍAS LÓPEZ

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO
EL DÍA CATORCE DE DICIEMBRE



GRANADA

MMXI

DISCURSO
DEL
ILMO. SR. D. RAMIRO MEGÍAS LÓPEZ

LA MANO INTUITIVA
(POÉTICA DE LA INTUICIÓN PLÁSTICA)

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

JUSTO ES QUE MIS PRIMERAS PALABRAS en este acto sean para mostrar mi más profundo agradecimiento a esta Real Academia que me abre sus puertas, y al hacerlo me concede un honor del que espero, algún día, ser digno merecedor. Mi gratitud a los Académicos Don José Antonio Castro Vílchez, Don Juan Antonio Corredor Martínez y Don Miguel Barranco López, que han apadrinado, con su confianza, mis escasos méritos, como antes lo hicieron asimismo los Académicos Don Domingo Sánchez-Mesa Martín y Don Miguel Moreno Romera, todos ellos grandes amigos a los que debo mi presencia aquí en el día de hoy. Han sido ellos los mejores embajadores que podría desear ante ustedes.

Tengo el honor de acceder a esta Ilustre Corporación con la medalla nº 32, recientemente creada siendo por tanto la primera vez que se concede. La tradición dicta que los Académicos entrantes hagan mención de los ante-

cesores, y puesto que la de hoy es una circunstancia especial, me dirijo a aquellos que en el futuro la reciban, para expresarles mi deseo de que, cuando esto ocurra, sepan portarla con la dignidad y responsabilidad que merece esta noble institución, tarea ésta que me impongo a mí mismo al recibir el honor de ser acogido entre tan selecto grupo.

Heme aquí hoy dispuesto a hablar de escultura ante ustedes que están habituados a que les hablen de Arte, ese concepto al que se ha descrito como la más subjetiva de todas las experiencias y que se sigue resistiendo a los estudios que pretenden objetivarlo, siempre cambiante, siempre nuevo. Ese acto que nos revela la realidad, que nos deja ver lo que antes no éramos capaces de apreciar.

Quien hoy se presenta ante ustedes es sólo un escultor, nada hay más allá de ese hecho, pues todo cuanto soy y cuanto aspiro a ser se resume en tan humilde sentencia. Creo, como decía el maestro Rodin, que “no se pueden ejercer dos oficios a la vez”, al menos con cierto grado de exigencia, y por ello he optado por el de la escultura y no por la teoría, a la primera me dedico con cariño y entrega, a la segunda me entrego por obligación, moviéndome a pie forzado y sabedor de que mis inspiraciones más valiosas quedan del otro lado.

Decía Pomponius Gauricus hacia el 1500 d.C. que “los escritores se expresan por medio de las palabras... pero los escultores, por actos”. Mi discurso no puede ser sino el acto de mi obra *El mensajero*, la que hoy dono con gusto a esta institución, compendio de mis reflexiones sobre el Arte y el hombre, que no precisa de poética alguna para expresar lo que pretende. Aun así, en cumplimiento del protocolo instaurado para un día como el de hoy, con este discurso de rigor, intentaré compartir con ustedes algunas reflexiones sobre el arte y la escultura.

Antes del s. XX no parecía existir duda alguna sobre lo que era o no Arte, incluso al nivel del ciudadano no instruido, no participante de la élite cultural. Sin embargo, en la actualidad parece haberse llegado a la conclusión de que, de alguna manera, cualquier cosa puede ser Arte con sólo proponerlo como tal.

Desde que en 1914 Duchamp presentara su *Fuente*, la carga conceptual de muchas de las propuestas de la vanguardia es tan importante que las poéticas, las declaraciones y los textos de la crítica se han hecho imprescindibles hasta el punto de llegar a formar parte de la propia manifestación artística. Se diría que la forma material de esas obras resulta insuficiente para comunicar por sí mismas con un mínimo de precisión haciendo necesaria la “traducción” a otro medio, el escrito, que intente completar o definir el sentido de la propuesta.

La crítica del arte, consciente de las debilidades de algunas manifestaciones plásticas de la vanguardia, ha asumido las riendas del discurso plástico desde mediados del s. XX. En palabras de Simón Marchán: “...en efecto, en función del arte contemporáneo se han constituido las críticas y sobre todo, las poéticas”¹. En el mismo sentido el catedrático de estética José Jiménez, en su libro *Teoría del Arte* se expresa en los siguientes términos: “...un tópico vacío que se resiste a desaparecer es el que afirma que «el arte se basta a sí mismo», que posee tal grado de inmediatez en su transmisión que no necesita de ningún «apoyo» externo”, y continúa: “El arte nunca se bastó «a sí mismo», como pretende hacernos creer un planteamiento místico y positivista, a la vez. Por el contrario las obras y propuestas artís-

1 MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto* (1986). Madrid, AKAL Ediciones, 1994, pág. 11.

ticas han ido siempre acompañadas de una retórica (en el sentido positivo de la palabra) de acompañamiento, de un lenguaje, cuya función no es «explicarlas» si no situarlas en un contexto de sentido, de significación”². También Umberto Eco se expresaba en los siguientes términos: “En el arte moderno el problema de la poética ha prevalecido sobre el problema de la obra en cuanto cosa realizada y concreta”³. En efecto, la nueva consideración del arte desde una opción mental, no como metáfora de la realidad si no como la realidad misma ya descontextualizada, ya expresada como reflexión lingüística y conceptual, supone la desaparición del concepto de obra en el sentido tradicional, siendo sustituido por un artificio intelectual. El artista plástico y la obra desaparecen para dar paso al objeto textualizado o teorizado y al artista teórico, o dicho de otro modo al teórico artista o artista en teoría, que todo converge en una misma figura.

Un sector de la crítica contemporánea terminará refiriendo directamente que su función de “creación retórica” sobre el arte contemporáneo ya es en sí un arte. José Jiménez viene a concluir que: “En definitiva, fórmulas como la del «crítico como artista», o «arte de la crítica», tienden justamente a proclamar la agudeza e ingenio del crítico, su capacidad interpretativa, así como la voluntad artística de su discurso. Queda entonces en pie de igualdad con los hechos artísticos que enjuicia y valora”⁴. El encumbramiento y asalto final de estos críticos a su autoproclamación como “artistas” ha corrido paralelo a la desacreditación previa de la figura del artista y del concepto clásico de la obra de arte, en un proceso largo y complejo. Más aún, esta

2 JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos/Alianza, 2010, pág. 14.

3 MARCHÁN FIZ, Simón. *Ibidem*, pág. 11.

4 JIMÉNEZ, José. *Ibidem*, pág. 135.

condición sólo alcanza justificación en el contexto del arte contemporáneo, que es en sí un producto directo de la propia actividad de la crítica. Nunca antes se había producido este fenómeno de manera tan evidente y decisiva.

Como componente de la “institución artística”, este sector de la crítica anhela todo el reconocimiento y prestigio que pueda acaparar, y lo hace arrebatándose a la figura del artista y a las obras tanto como influyendo en la orientación del público al crear corrientes de opinión mediante sus textos. Sin embargo su acceso a los beneficios directos del mercado, los económicos, sigue siendo muy inferior al de los marchantes y los propios artistas. Quizá por esta razón la crítica evidencia hoy, como nunca antes, una clara subordinación al mercado. En palabras de Christian Saehrendt y Steen T. Kittl: “...la crítica de arte ha sido domesticada por el mercado hasta el punto de enfrentarse a una crisis de confianza por parte de la sociedad. No hay un sólo crítico independiente que se atreva a escribir sobre arte de mala calidad, pues se puede crear enemigos y perder contratos. Casi ningún marchante o colaborador de un museo se atreve a lanzar críticas sin piedad contra las obras de arte o los artistas de moda, pues podría acarrear la pérdida de clientes o de préstamos de obra”⁵. El mismo August Rodin, en la plenitud de su maestría y reconocimiento, al realizar las obras dedicadas a Balzac y Victor Hugo, recibió los ataques más contundentes por parte de la crítica y la intelectualidad de su época, al igual que ocurrió puntualmente con todos los grandes artistas anteriores a la aparición de esta “nueva crítica”.

En ocasiones, el servilismo puede llegar a entrar en conflicto con la ética profesional, tal es el caso cuando se asume incluso que los artistas que han

5 SAEHRENDT, Christian / KITTL, Steen T. *Yo también sabría hacerlo*. Barcelona, MANON TROPPO, 2009, pág. 96.

alcanzado los puestos más destacados en el mercado artístico no precisan hacer ellos mismos las obras que les atribuyen. Y no nos referimos al tipo de obras que requieren simplemente un diseño, sino a esas otras cuya imagen final es el resultado de un proceso continuo de creación que sólo puede materializarse directamente por la mano del artista, como por ejemplo una pintura al óleo o un modelado en barro. Al no denunciar y justificar esta conducta se convierten en defensores de un tipo de arte “por encargo”, que se nutre del talento de los artistas que se encuentran un peldaño más abajo en el escalafón del mercado para, a través de sus obras, transformar a los “primeros espadas” en una suerte de genios multidisciplinares de inspiración renacentista.

Necesitamos que la verdad del arte contemporáneo cuente con la seguridad de la verdad que aporta una crítica honesta e impermeable a las tentaciones de la vanidad y el mercado.

Por más que se insista en la importancia de la teoría sobre la forma en algunas de las manifestaciones más extremas de la vanguardia contemporánea esto no puede cambiar la realidad de un arte que no precisa obligatoriamente de un apoyo teórico para transmitir con claridad su mensaje y que posee, en este sentido, una mayor autonomía, tal es el caso de la figuración en general pero particularmente con el modelado de la figura humana. La actitud que impone la crítica de la vanguardia en este caso no es otra que ignorarlo, rechazarlo y combatirlo como si de una rémora del pasado se tratara. Así, según parece, el arte basado en ideas estéticas, realizado con los materiales propios del arte y en las técnicas artísticas, por la mano del propio artista, viene a ser considerado como labor de “artesanía”. El argumento para negar a la figuración todo análisis noético en la configuración de sus creaciones plásticas, por parte de los textos de la crítica de la vanguardia, consiste en

describirlo como un arte meramente imitativo, simple reproducción de la naturaleza y por tanto simple mecánica artesanal, sin concepto ni ideas. El artista queda así reducido a la función de un artesano hábil y una especie de “medium”, un ser inconsciente que sólo transcribe las ideas estéticas que están en el ambiente socio-cultural, claro está, puestas allí por la labor de la élite intelectual de la que ellos, los críticos, forman parte.

Decía Aristóteles que “el arte completa lo que la naturaleza no puede terminar”⁶. La labor del artista no debe entenderse sólo como imitación de la realidad, la creación implica interpretación de la realidad, implica la idea, el conocimiento y el talento para hacer. Un artesano ya conoce de antemano el resultado final que es satisfactorio y hacia él dirige su esfuerzo, por ello su trabajo es mecánico. El artista, por el contrario no puede conocer cuál será el resultado final por anticipado, ni si este será satisfactorio o no, él crea en todas las fases y no puede planificar su impulso creador, sino que este se adapta en todo momento al desarrollo del trabajo. En 1911 Paul Gsell recopiló una serie de conversaciones mantenidas con Rodin, que publicaría en un magnífico libro, muy útil para conocer la personalidad artística de este genio, bajo el título de “*L’art*”, obra que en 1991 sería reeditada con el título *Conversaciones sobre arte*, de donde extraemos este párrafo: “Maestro ... muchos expertos pretenden que los pintores y escultores nunca tuvieron esas ideas, y que nosotros mismos las ponemos en sus obras. Ellos creen que los artistas son instintos puros, parecidos a la sibila que, apoyada en su trípode, pronunciaba los oráculos del dios, pero sin saber ella lo que profetizaba”, a lo que Rodin respondió: “... ciertos admiradores de mente

6 CLARK, Kemmeth. *El desnudo*. Madrid, Alianza Forma, 1984, pág. 25.

complicada atribuyen a los artistas intenciones completamente inesperadas. A esos no les tengamos en cuenta. Pero convéznase: los maestros siempre tienen plena conciencia de lo que hacen”⁷

La preponderancia adquirida por la crítica en todo lo relacionado con el arte contemporáneo en ocasiones nos hace olvidar que su función es precisamente la de emitir juicios de valor, los cuales, por definición, son subjetivos y al estar referidos a actividades de carácter inmediato en el tiempo están sometidos además a limitaciones y condicionantes que los relativizan y someten a la variabilidad histórica en mayor medida que los juicios de valor sobre hechos históricos que realiza la figura del historiador del arte. Con frecuencia se produce por ello una discrepancia y rechazo de la sociedad hacia sus criterios, que la crítica vive como algo natural. Ven lógico que sus manifestaciones sean asumidas por una élite cultural próxima y rechazadas por los sectores “profanos”. Pero en realidad esto no debería ocurrir, ¿acaso el arte se hace sólo para las élites culturales?, la respuesta es no, el arte nace de la sociedad y para la sociedad en su conjunto, de ser sólo para una élite emplearía un vocabulario hermético y excluyente, y esto no ocurre salvo en casos excepcionales por su número y no así por su transcendencia. Lo cierto es que son esos casos los que ocupan gran parte o la totalidad del tiempo y el esfuerzo de la crítica del arte contemporáneo.

El rechazo a las “preferencias” de la crítica de la vanguardia también está en boca de otros sectores de la élite cultural. Christian Saehrendt y Steen T. Kittl lo expresan en los siguientes términos: “...en ocasiones se tiene la impresión de que cuanto más miserable sea la obra de arte, más vivos y

7 GSELL, Paul. *Auguste Rodin conversaciones sobre el arte*. (Trad.: Héctor Argibay. Caracas (Venezuela), Monte Ávila Editores, 1991, pág. 81.

grandiosos resuenan los himnos de alabanza”⁸ o como Rudolf Wittkower: “Reconozcámoslo: en materia de arte se dicen y se escriben muchas estupideces, especialmente por parte de los que al ocuparse del arte moderno, son víctimas frecuentes de esa retórica profesional carente de todo sentido”⁹.

Da la impresión que la sociedad está aburriéndose de que le hagan saber lo inculta que es al no llegar a captar el interés de lo que le presentan como arte desde las élites, pero en realidad nuestra sociedad actual es la más culta de toda la historia de la humanidad y comprende perfectamente las exposiciones en las que se le ofrecen, como si de arte se tratara, todo tipo de experiencias psicológicas, sociológicas, antropológicas y otras ciencias, incluso las bromas y demás manifestaciones histriónicas, pero lo entiende como ciencia, como espectáculo, como experiencia sociocultural, e incluso como muestras de alguna enfermedad mental, pero no como arte.

Vistas las controversias de todo tipo a las que parecen abocarnos los juicios de buena parte de la crítica del arte contemporáneo no podemos sino interrogarnos sobre las razones de que esto ocurra. El catedrático de Filosofía del Arte, fundador y editor de la “*Wed Arts & Letters*” y de la revista “*Philosophy and Literature*”, Denis Dutton, ha analizado este tema en su libro *El instinto del arte*, y en él nos refleja los puntos débiles de la labor de la crítica a partir de las teorías de Hume sobre las discrepancias en los juicios estéticos. Así, nos señala cómo a pesar del hecho de que la naturaleza humana es uniforme, también es propensa a cometer errores de forma sistemática, siendo posible incurrir además en diversos tipos

8 SAEHRENDT, Cristian / KITTL T., Steen. *Ibidem*, pág. 32.

9 WITKOWER, Rudolf. *La escultura, procesos y principios*. Madrid, Edit. Alianza Forma, 1984, pág. 13.

de “*corrupción*”¹⁰, de entre los cuales los prejuicios contra artistas o el trasfondo de las obras, las preferencias personales así como las inducidas por la sociedad y la cultura, serían a nuestro juicio algunos de los más evidentes en la actualidad. A estas creemos que deberían sumarse otros tipos de “*corrupción*”, como lo son la presión económica ejercida por los mercados, que ya hemos referido con anterioridad, y la que se deriva de la idolología, que hoy es una de las más significativas y reconocida incluso por los mismos críticos. Sirvan de ejemplo las palabras de Simón Marchán en el prologo de la tercera edición de su libro *Del arte objetual al arte de concepto*, en el que con un derroche de sinceridad y realismo sobre sus propios juicios se expresa en los siguientes términos: “No es de extrañar, pues, que en algunos momentos quede bañado por un extendido «radicalismo de izquierdas» que, cual enfermedad infantil del marxismo, inunde algunos de los juicios emitidos”¹¹.

Comenzábamos nuestro discurso refiriendo la teorización y conceptualización a la que parece abocar el arte de la vanguardia. En este sentido Simón Marchán¹² describe como la característica más importante del arte contemporáneo, el abandono del principio mimético y la crisis de la obra en sí como objeto físico (tradicional) en favor de la teoría y su materialización en forma de reflexión sintáctico-formal. Pero creemos que no hay razón alguna para que ello deba suponer la abdicación de un concepto del arte basado en los postulados de la llamada estética “tradicional”, que por otro lado, nunca ha dejado de estar presente.

10 DUTTON, Denis. *El instinto del arte*. Madrid, Paidós, 2010, pág. 282.

11 MARCHÁN FIZ, Simón. *Ibidem*, pág. 7.

12 MARCHÁN FIZ, Simón. *Ibidem*, pág. 249.

Hegel, en su *Filosofía de las Bellas Artes* mantiene que, en el arte, la idea se encarna en formas materiales¹³. Este pensamiento implica que el hecho artístico es una obra real y material, y no sólo un pensamiento, una idea.

En su libro *¿Qué es el arte?*, Michel Hauskeller analiza entre otros el pensamiento de Kant sobre el arte y nos señala cómo éste denomina “ideas estéticas” a las intuiciones y las describe como imágenes mentales que por definición no se dejan asignar a conceptos, de ahí que sólo puedan ser representadas pero no fijadas discursivamente. “Cada idea estética es una representación inexponible de la imaginación”¹⁴ y el rasgo distintivo del genio creador. Como podemos ver esto choca frontalmente con los postulados de la crítica contemporánea tanto en su pretensión de traducir a la retórica un tipo de ideas estéticas surgidas en el campo de la plástica, como en su valoración del artista como creador. Así Kant define como “genio” al “talento que da la regla al arte”¹⁵. No hay arte sin talento, sin persona que se comporte de forma genial en la creación. La forma de actuar del artista no se realiza sobre la base del entendimiento, en cuanto al sentido de la lógica, y por ello no puede establecer a priori qué es lo que va a funcionar como obra, sino que actuará sobre la base de ideas o intuiciones estéticas. Nadie puede decir de dónde proceden estas, simplemente afloran en la mente del artista y son uno de sus rasgos diferenciadores.

Sin embargo, las “ideas estéticas” o intuiciones estéticas por sí mismas no habilitan para la creación de obras de arte. Los artistas experimentan

13 BEARDSLEY, Monroe C. *Estética histórica y fundamentos* (1981). Madrid, Cátedra, 1981, pág 64.

14 HAUSKELLER, Michael. *¿Que es arte? Posiciones desde Platón a Danto*. Valencia. Diálogo, 2008, pág. 100.

15 HAUSKELLER, Michel. *Ibidem*, pág. 36.

además otro tipo de intuiciones que denominamos plásticas, que serán la forma en la que el artista manifiesta las instituciones estéticas plasmándolas en la materia. Partimos del hecho de que hasta que una idea estética o institución no haya sido plasmada, simplemente no existe, de ahí la lucha del artista con la materia para lograr la expresión de la intuición plástica.

Sin duda un teórico del arte puede ser una persona dotada de una sensibilidad especial, con intuiciones o ideas estéticas, pero es sólo teórico precisamente porque carece del talento necesario para desarrollar intuiciones plásticas y por tanto no puede llevar a término sus intuiciones estéticas. Su vano intento por emular o trasladar a la retórica lo que pertenece a la plástica no puede llevar más que a la confusión y al fracaso en la comunicación empática con el público.

Las intuiciones plásticas tienen diferentes formas de manifestarse en el talento artístico. Según el arte, hablaremos de intuiciones musicales, literarias, etc. En la formulación de las intuiciones plásticas el talento o condición innata es el factor dominante, y se evidencia en una aparente facilidad para el aprendizaje y el dominio técnico, pero sobre todo en la materialización de la intuición plástica. En nuestro caso, este hecho se produce a través de la mano, es decir, en la ejecución material directa de la idea, lo que llamamos hoy la creación de la imagen final. Decía Miguel Ángel que “sólo la mano puede llegar a formular la idea en el bloque de mármol, pero será siempre una mano obediente al intelecto, servidora suya”¹⁶. Es por ello excepcional que un artista se exprese con la misma soltura en diferentes campos

16 BOZAL, Valeriano. *Mimesis. las imágenes y las cosas* (1987). Madrid, Visor (col. la balsa de la Medusa), 1987, pág. 124.

del arte. La maestría no se improvisa, se alcanza tras una larga trayectoria evolucionando. Una obra no es algo que pueda aparecer por arte de magia en mitad de la trayectoria de una artista. La ejecución directa de la obra por la propia mano del artista se constituye, en sí misma, como un factor potenciador del mensaje. Este hecho es el modo natural en el arte tradicional o clásico y constata la veracidad de la autoría del mensaje plástico, que se hace de este modo reconocible a través de lo que conocemos como estilo personal.

Cuando hablamos de escultura hoy, en el sentido general del término vemos que bajo esta denominación, como si de una franquicia se tratara, acuden a acomodarse las más diversas propuestas plásticas, muchas sin historia y sin carácter, difíciles de definir y clasificar. El término escultura, en estos casos pretende referir sólo el hecho tridimensional de la obra resultante sin otras implicaciones de orden técnico, estilístico o conceptual, y quizá ocurre así porque no contamos con otra denominación más corta o con más connotaciones semánticas para referir estos productos del arte contemporáneo.

Pero cuando hablamos de modelado, como método escultórico, somos más precisos y al hacerlo nos referimos a una técnica y un tipo concreto de materiales. Una forma de creación plástica directa, en la que la obra se crea desde la nada, mediante la adición de una materia plástica. En el modelado la obra se intuye, se piensa, se diseña, se rectifica, se improvisa y se da por terminada en sus infinitos ángulos, textura y matices, en un proceso creativo que ocurre sobre la marcha. Tal es la filosofía del modelado que no cabe planificación alguna que permita un diseño para la posterior realización del trabajo por otra persona, simplemente porque no se pueden describir los infinitos matices necesarios, no pueden existir instrucciones escritas ni

planos suficientes para guiar las “pinceladas” de barro que son necesarias para lograr este tipo de obras. En aquellos casos en los que la organización del trabajo en el ámbito de un taller, como ocurría hace décadas, permitía la delegación de ciertas partes del modelado de una obra para su realización por parte de un colaborador de confianza, el trabajo siempre era supervisado y revisado con posterioridad directamente por el escultor, pues de no ocurrir así, dada la naturaleza de esta técnica, se incurriría en un conflicto de autoría. Es por ello que en el campo del modelado no puede existir duda al respecto, el autor es siempre el que realiza el modelado, el que da la forma definitiva, y por tanto el creador de la obra en su imagen final. Sólo por una absoluta ignorancia de lo que es la creación a través del modelado se puede llegar a la confusión de creer que este tipo de arte puede hacerse, digamos, “por encargo”, o que el asunto de la “autoría” es una cuestión de precio, ambas propuestas igualmente inmorales.

Dar forma a una materia que era informe equivale simbólicamente, desde el origen de nuestra cultura, a evocar el mito de la creación. En el Génesis Dios crea al hombre modelándolo en barro, no lo talla, no lo pinta, no lo diseña o descontextualiza, lo modela. Simbólicamente, Dios es el primer modelador y el hombre se constituye así en la primera escultura, es la obra de Dios, creado a imagen o metáfora de la perfección misma. De ahí también la descripción del modelador como taumaturgo en su labor de creación de seres corpóreos.

De todas las formas del arte, el modelado constituye la más genuina manera de representar el cuerpo, y en ello, sin duda, resulta determinante el hecho de la tridimensionalidad, pero no sólo por eso; en el modelado de la figura humana, más que en ninguna otra manifestación plástica, se alcanza

esa unidad orgánica hegeliana entre forma y contenido. Por el sistema de relaciones internas que puede establecer, por su complejidad y al mismo tiempo su facilidad para la concentración de valores semánticos, posibilita de forma natural el establecimiento de una relación de isomorfismo entre las formas que pueden percibirse y la expresión que transmiten. En este método escultórico, la imagen interior se armoniza con la forma real a través del gesto de la mano, en un acto creativo inmediato y no programado. El modelado, como técnica ejecutada a mano, remite a la anatomía del cuerpo en una percepción táctil y sinestésica de sus volúmenes. El gesto de la mano sobre la materia plástica, presionando y contorneando los volúmenes, aplicando la materia informe y al instante creando la forma, el perfil, la imagen. La piel creando la piel, la blandura carnosa de la mano deslizándose sutil e inspirada para conformar la morbosidad de la carne.

El “Golem” debe dar paso a la vida, a la creación dinámica, y para ello la materia debe deformarse, desdibujarse y anticipar en sus volúmenes la expresión kinestésica del movimiento que se diría acontecerá al instante. Finalmente la forma expandida se hace ráfaga, como un palpito vital, tomando impulso en cada golpe de barro. La materia fluye y la forma se extiende en el espacio, ocupándolo, generándolo. Se persigue la idea, se busca en la materia y la imagen va definiéndose. Se avanza en esta lucha a base de pequeños hallazgos, perfiles que cautivan, que demandan ser respetados, como sonidos que unidos presagian lo que será la composición final. Una y otra vez el escultor, dos pasos atrás, distancia y la mirada que en segundos plantea mediciones, percibe equilibrios, calcula proporciones, para nuevamente regresar a la idea rectora, reconduciéndolo todo.

En cualquier momento la obra te habla y te muestra el camino, a veces como un susurro, en ocasiones como una voz firme,... y entonces todo cambia, la idea se ha transformado, lo encontrado es más valioso, el milagro de la creación vuelve a producirse... y sientes que no has sido tú.

Ese es el secreto.

Muchas gracias.

CONTESTACIÓN
DEL
ILMO. SR. D. DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

CON ESPECIAL SATISFACCIÓN y con un íntimo y presto ánimo intervengo en este solemne acto académico de ingreso en nuestra Real Academia de Bellas Artes del Ilmo. Sr. Don Ramiro Megías López, escultor y ejemplar docente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad granadina. Satisfacción porque considero que nuestra corporación académica acierta al incorporar a su nómina de Académicos Numerarios a un valioso artista de la escultura, maestro destacado en tan dignísima profesión, de tan rica historia en nuestra ciudad y en nuestro país, respaldado además por una pública y justa fama de prestigioso investigador de las formas modeladas y de prolífico autor de obras señeras del arte escultórico monumental público, de estudiados desnudos y de ajustados retratos, superadores siempre del mero anecdotismo del parecido formal externo, aunque esto sea parte ciertamente esencial a este género figurativo, que

para sí exige, además y antes que nada, los auténticos valores escultóricos que como a tales obras plásticas les corresponden.

A estos méritos, ya indiscutibles y de público reconocimiento, de nuestro Académico escultor se une una ejemplar ejecutoria como docente en el Departamento de Escultura de la Universidad de Granada. Profesionalidad ejemplar que nuestro nuevo compañero, Doctor en Bellas Artes, practica día a día en el aula con la seriedad, puntualidad y rigor que a tan digna ocupación corresponde.

Junto a este sentimiento de satisfacción, uno mi personal e íntima alegría por participar personalmente en este acontecimiento público y académico, ya que nuestra larga amistad personal a ello me lleva. Siempre he agradecido que el profesor Ramiro Megías aceptara en su día mi invitación a colaborar, como Vicedecano, en las tareas de gestión que, junto a otros estimados compañeros, desempeñamos con total entrega e ilusión en lo que fue durante mucho tiempo verdadero empeño y reto para nuestra ciudad, que desde hacía lustros insistía en tener un centro superior de enseñanzas artísticas. La amistad y el compañerismo me permitieron descubrir en el nuevo Académico virtudes y valores, tanto éticos como profesionales, que convierten su incorporación a la Academia como un verdadero logro y un enriquecimiento, que sin duda tendrá resultados y consecuencias muy positivas. Su juventud, ímpetu de actividad, vocación y preparación académica así lo aseguran.

El *currículum vitae*, que en su día presentó a esta Institución, fue suficiente documento para que su propuesta, respaldada ahora por los escultores Barranco López, Castro Vílchez y Corredor Martínez, fuera aprobada en votación suficiente por el pleno. Ya con anterioridad, y en razón del personal y claro convencimiento de que sus valores le acreditaban como destacado

candidato a un sillón de esta Real Academia, lo propusimos también el Académico Moreno Romera y yo mismo. Y ahora, al tomar posesión de su escaño, es momento oportuno de resaltar los contenidos y razones de sus dos discursos presentados en este solemne acto: uno, el contenido y materializado en formas plásticas en esta bella escultura en bronce, titulada *El mensajero*; otro el discurso leído, bajo el título *La mano intuitiva (Poética de la intuición plástica)*. Son dos valiosas aportaciones al patrimonio cultural de nuestra Academia, que las recibe valorando cada una de ellas en su justa proporción y teniendo en cuenta la naturaleza que a cada una de ellas le corresponde. Sobre esto y con la brevedad que el protocolo me exige, les hablo a continuación, como cumplida contestación en nombre de esta Institución.

El propio nuevo Académico nos dice que se nos presenta “sólo como un escultor... pues todo cuanto soy y cuanto aspiro a ser se resume en tan humilde sentencia”. A esta afirmación, rotunda y desbordante de firmeza y orgullo, ahora de la mano de Rodin añade que “al no poder ejercer dos oficios a la vez” a menos con cierto grado de exigencia, ha “optado por el de la escultura y no por la teoría”. Feliz decisión esta para nosotros, que nos ha permitido recibir de su arte esta espléndida escultura en bronce, que hoy nos preside, desbordante de poesía formal, intensidad y dinamismo tenso en su concepción de contrastadas soluciones plásticas y semánticas.

Esto no quiere decir, en absoluto, que su otro discurso, el escrito con palabras y aquí leído, esté falto de valentía y atrevimiento conceptual, de forma que se convierte en acusador manifiesto contra tantas sombras y mentiras que abundan hoy tanto en el mundo de la crítica de arte contemporáneo, como en muchas de las creaciones artísticas de nuestros días, a veces ya concebidas por sus autores, desde su inicio, en la dramática e intencionada

oscuridad agónica de lo que sólo lucha en soledad por sobrevivir bajo la presión del encuentro de la verdadera autenticidad profesional y de lo vitalmente nuevo. Valores, éstos, sin los que, por otra parte, el arte de siempre, creativo y verdadero, deja de serlo al nivel que como a tal actividad mental y también material le corresponde. Por otra parte esta novedad creativa le evita caer de bruces en la más pobre y humilde habilidad artesanal, empeñada en lo ya repetido o en la más dolosa e intrigante falsedad y mentira, tan propia de los fantasmas. “En las artes actuales, hay tanto farsante como en política”, afirma Félix de Azúa, filósofo y catedrático de Estética de la Universidad Politécnica de Cataluña en su *Diccionario de las Artes* (Barcelona, 2011).

El credo estético, que el nuevo Académico confiesa y practica en su obra, es el de la figuración, puesta predominantemente al servicio de la representación de la figura humana, tema ya de tradición incluso polémica en los inicios de la escultura moderna a principios del siglo XX, cuando muchos escultores volvieron a la figura como fuente de significado, frente a los que buscaban la desintegración de la realidad, deseando con ello una especie de liberación de la energía creadora del artista y buscando una independencia de la creación respecto a la naturaleza y a la tradición e intentando conocer la realidad más profundamente que en un mero acercamiento formal externo. De esta militancia estético-plástica, de mayor acercamiento al figurativismo, no se separa definitivamente, hasta ahora, nuestro artista. No se deja tentar en nada, incluso, por la tendencia expresionista, obsesionada sobre todo por el problema espiritual, ya dentro de la ideología del agotamiento vital, ya de la desesperación, ya del puro existencialismo. En ningún momento, a lo largo de su producción y de su pensamiento plástico, se pronuncia tampoco por el abstraccionismo, que en lo escultórico busca sólo el mundo de las

formas y de los volúmenes, ya que son ellos los que valen por sí solos, sin estar mediatizados por un tema o una realidad concreta. Cuando más, se siente atraído por el *non finito*, dejando a la propia materia abocetada representar los volúmenes totales.

Herederero, pues, de las primeras esculturas figurativas modernas, seguidoras de las formas rodinianas, se nos define, en cuanto al procedimiento escultórico, como un definitivo modelador de las formas, alcanzando en ellas, con la frescura de la rápida ejecución, volúmenes vivos, vibrantes, tensos en la permanente variación que su esencia vital le impone. Modelar el barro es su lenguaje más propio y es en él donde sus intenciones encuentran su definitiva existencia formal. En este modelar el barro, blando y dócil, en este poner y quitar continuo, en este palpar las superficies con los dedos sensibles, buscando intuitivamente lo que se siente cercano, casi como presentido, pero aún no fijo ni concreto; en ese insistir en la búsqueda consiste el acto de lo creativo de la escultura, si bien hay que aclarar que esta experiencia varía mucho, según la naturaleza de la materia prima utilizada. Pero no se necesitan prolijos filosofemas para reconocer esa múltiple naturaleza del objeto creado tridimensionalmente; basta, para obtener claridad sobre estos puntos, precisar el recto uso de los términos del lenguaje y, en particular, como apunta Werner Hofmann, en su libro *La escultura del siglo XX* (Barcelona, 1960), de los verbos *esculpir* y *plasmear* y sus derivados.

En latín *sculperere* significa cincelar la piedra o el mármol, mientras que la palabra *plasticus*, derivada del griego, designa el modelado en yeso, arcilla, barro, etc. Plinio, El Viejo, llamaba *statuarius* al artista que moldea el metal y *sculptor* al cincelador y tallista. Este último, el artista de la talla en piedra y mármol o madera, es pues para él el creador de la escultura en

sentido estricto. La palabra griega de la que se deriva *plasticus* se aplicó en principio, sin más precisa distinción, a toda creación de imaginaria tridimensional, pero luego se fue concretando al trabajo con un material modelable, como el yeso y la arcilla. La distinción entre la actividad de la talla y la del modelado es seguida así por Miguel Ángel, quien afirma que *escultura* es cuando se quita algo, es decir, cuando se cincela, esculpe o talla, mientras que la actividad del modelado, en el que “se añade”, la considera semejante a la pintura que coloca materia sobre el soporte.

La estricta discriminación entre plástica y escultura puede aplicarse sin dificultad en un estudio teórico, observando la diferencia entre el proceso del modelado y el de la talla. Sin embargo, la verdad es que en una exposición histórica se presentan dificultades, ya que la mayoría de los artistas han alternado ambas actividades y, por consiguiente, han sido ora escultores, ora modeladores. En cualquier caso, importa tener bien presente la distinción fundamental entre una y otra actividad, porque es esencial para la comprensión y entendimiento de estos asuntos, relacionados a fondo con lo que bien podríamos llamar la fidelidad al material. A esto es a lo que se refiere el propio Hegel en su *Estética*, cuando afirma: “a cada suerte de material real corresponde cierto contenido y cierto modo de concepción, guardando entre sí un oculto acorde y correspondencia”.

Es evidente, según estos principios, que un bronce fundido, vaciado de un original previamente modelado, posee un contenido plástico expresivo muy distinto al de una piedra o mármol esculpido. En este último caso, el escultor tiene que partir de un bloque, previamente sacado de la cantera, y sobre él su trabajo tiene que superar y contar con la dura resistencia del propio material, que le obliga a un lento proceso en la búsqueda de la forma

definitiva. La escultura en bronce, por el contrario, consiste en la reproducción mediante molde de las formas que el artista creador previamente ha plasmado sobre el barro, más los posteriores retoques sobre la cera, antes de realizar la fundición, y después la ejecución de las pátinas y pulimentos y repasados finales sobre el metal. Es, pues, en el modelado primero donde la forma surge literalmente de la nada, de la materia informe, colocada, según necesidad, sobre un andamiaje, más o menos destacado de alambres o de varillas de hierro, sobre el que el artista escultor va colocando los volúmenes de masas modelables.

Estos procedimientos tan conocidos, se han revolucionado en nuestros días, en los que las máquinas informatizadas pueden reproducir, con impresionante exactitud, en materiales especiales, incluidos los más duros –piedras y mármoles– los originales tridimensionales o bidimensionales en sus principales perfiles. Pero, al final o al principio, la creación del modelo original llevará siempre impresa la impronta del acto creador, que ya en el fiel modelado sobre el barro o en la dureza de la piedra, ha logrado definir como definitivos las formas, los volúmenes encontrados por la imaginación artística intuitiva, verdaderamente causa creadora y responsable de la obra buscada.

Es evidente que la actividad del que modela le ofrece a la imaginación artística una mayor movilidad y un campo de acción más amplio que el duro trabajo sobre la piedra, además de favorecer y permitir la improvisación, las tentativas y ensayos de diferentes propuestas formales. La forma modelada es en un alto grado variable, tendiendo a la expresión de lo móvil y transitorio y permitiendo una gran riqueza de escorzos, diagonales y virajes en el espacio. De hecho de ahí la afirmación anterior de W. Hofmann de que se aproxima a la forma pictórica, por cuanto el artista ha podido en

todo momento borrar lo hecho y rectificar su concepción y su propuesta creadora.

En estos razonamientos encaja el análisis crítico que podemos hacer de esta obra, que hoy dona el nuevo Académico a nuestra corporación y que significativamente titula *El mensajero*, aunque podamos aventurar que el título responda más a una denominación *a posteriori* que a una idea primera. Al escultor le ha inspirado esta vez, antes que nada, plasmar la sensación de la ingravidez y del aparente movimiento de volúmenes. Este impulso le obliga a conseguir en la materia plástica la tensión de lo contradictorio, como es la existencia de un cuerpo de formas anatómicas equívocas, plantado en la inestabilidad de lo aparentemente ingrávito y volador. El punto de apoyo es más una simple tangente que punto de sostén. Si para la estética manierista del siglo XVI la línea serpenteante era predominante, aquí, en esta imagen del desnudo del mensajero, lo ondulante se impregna de ingravidez y sus propios volúmenes pierden en parte su morfología anatómica, para convertirse en materia transformada en nueva esencia dinámica de violento movimiento. Y junto a esta tensión, que hace ingrávito lo pesante, las propias formas de la poderosa anatomía masculina se transforman también en, otra tensión, en blanduras a veces un tanto feminoides, convirtiendo el personaje en ambiguo híbrido, de blando y flácido vientre, en nada masculino. Esta tensión, o quizás mejor este contrasentido, dota al personaje de una naturaleza extraña e indefinida, como inexistente en la pura realidad de la naturaleza. La belleza de su testa, resuelta con cabellera abocetada, nos atrae junto con la mímica de sus brazos y manos, con los que nos comunica su misteriosa noticia de esfinge.

Todo este vocabulario plástico, con determinadas partes deshechas, inacabadas, puede emanar de aquellos desnudos de *Las puertas del infierno*

de Rodin, más definidos por sus propias sombras que por la concreción firme y exacta de sus perfiles y siluetas. Como aquéllos, aquí también parecen surgir las formas de la nada, ya que flotan y así quedan con los ritmos abiertos y con las siluetas ondulantemente dinamizadas. Las repeticiones de lo curvilíneo nos hacen recordar aquellos bocetos en barro, hechos como alegorías de ríos, para lo monumental, por Miguel Ángel, en concreto para los sepulcros de los Medici en la Florencia renacentista. En esos recuerdos se esconde también esa capacidad que el escultor Ramiro Megías posee para la concepción de lo monumental. Ahí están sus obras tan atractivas, valientes y engendradoras de espacios exentos totales, como el monumento al filósofo *Euclides* en el *campus* universitario de Jaén, y el del arquitecto *Vandelvira*, que tan bien ilustra el céntrico espacio público de la vecina ciudad, al estar situado junto a la cabecera de su magnífica catedral. Su concepción, de contrastadas diagonales y valientes perfiles, así lo definen

El monumento público, además, por su permanente convivencia con el espacio urbano, se carga de una grave responsabilidad pedagógica y de dignificación de las plazas y calles, aunque no siempre, por desgracia, la obra pública del monumento escultórico complete con acierto ese espacio libre de la calle o de la plaza pública, ni tampoco siempre sea colocado en el lugar más apropiado, ni mejor pensado y más expresivo ni por sus contenidos, ni por sus formas. A veces, unos discutibles caprichos de políticas municipales malogran los propios valores plásticos que las obras artísticas en sí poseen. Mucho habría que hablar sobre este tema en relación, por ejemplo, con el discutido emplazamiento que en su día se le dio en nuestra ciudad al grupo ecuestre, titulado *El instante preciso*, condenado por ello a ser visto para siempre en recortado perfil sobre la fachada principal del Ayuntamiento granadino. La obra, nacida de una culta idea iconográfica

simbólica del pintor Pérez Villalta, fue creada en su entidad tridimensional por nuestro escultor, que la dotó de valores plásticos para ser admirados a todo su alrededor, en todos sus perfiles, como tales volúmenes exentos. Tanto esta obra como el valiente y decidido *Frascuero* de la nueva Avenida de la Constitución –vía de discutible diseño, de duros planos y reiteradas aristas– son más que rotundas pruebas para respaldar la categoría escultórica de nuestro nuevo Académico y su valiente visión de la escultura figurativa total.

En el otro género predominante de su producción, como es el retrato, consigue obras verdaderamente señeras, en las que la realidad de las formas se carga, con geniales aciertos, de hondos y profundos discursos anímicos, de contenidos vitales y de ricos trasfondos. Ahí está, si no, el excelente retrato de *Alonso Cano*, en los muros interiores de la catedral granadina, o el más cercano y real, hecho al escultor jiennense Antonio González Orea, entre otros. Mucho hay aquí en estos temas, en los que el autor, lejos de caer en concesiones fáciles a la opinión del profano, se adentra en meditación pensante para alcanzar la atención más esencial del entendido sensible, que pueda valorar más lo aparentemente oculto de las formas y de las expresiones del alma que lo cercano, más directo y tangible de la imagen real externa.

Aquí, como en tantas obras del arte contemporáneo, ya sea propiamente figurativo o abstracto, se impone superar el fácil aplauso del vulgo, por muy mayoritario que sea, para reclamar del observador pensante, no ya solo la atención, sino el íntimo diálogo. Es al fin recordar aquél inolvidable lema del sensible y genial poeta Juan Ramón Jiménez cuando dedicaba su obra “Siempre a la inmensa minoría”. De ahí el permanente imperativo que toda obra de arte auténtico esconde y que nos obliga a descubrir la verdadera

emoción del retrato real que la propia intuición del artista persigue, aún en la oscuridad del verdadero acto creador. Son aquí también los versos del poeta Juan Ramón Jiménez los que nos iluminan ese verdadero retrato de nuestro propio interior:

PINTOR que me has pintado
en este cuadro vago de la vida,
tan bien, que casi
parezco de verdad; ¡ay; pín-
tame nuevamente, y mal, de modo
que parezca mentira!

Al final, querido amigo, seas bien venido a nuestra Real Academia. Aquí, todos esperamos mucho de ti, de tu sensibilidad y de tu trabajo.

Depósito Legal: GR/4.443-2011

Impreso en gráficas **granada**



El Mensajero