

Ángel Ferrant y Eduardo Westerdahl: un diálogo lucido y continuo

Carmen Bernárdez Sanchís

«Conservas tu estilo tajante sin canas ni arrugas. Estás, pues, en disposición de hacer muchas cosas con la mejor fragancia... Lo que me cuentas, tus cosas, se mezclan con las mías y paren. Las que nacen son hijas entonces de unas y otras y surgen generaciones de ideas que se llevan bien con los generadores».

(Ferrant a Westerdahl, carta fechada el 1 de julio de 1958).

Las palabras que Ángel Ferrant dirige a Eduardo Westerdahl en el fragmento que encabeza el presente texto son clara expresión de una relación ideal entre un artista y un crítico. Una relación marcada por la lucidez y la frescura («la mejor fragancia») y sobre todo, por un encuentro fértil de ideas de las que se deriva la creación («tus cosas se mezclan con las mías y paren»). Westerdahl, doce años más joven que Ferrant —que había nacido en Madrid en 1890— se aproximó a los procesos de la escultura de

éste, obteniendo una respuesta inmediata, activa y cordial que dio inicio a un diálogo del que ambos se enriquecieron.

La colección de arte que alberga hoy el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz incluye un dibujo de Ángel Ferrant perteneciente a una de sus etapas artísticas más significativas. A lo largo del tiempo que duró la relación amistosa y profesional entre Ferrant y Westerdahl, fueron varias las obras que el escultor madrileño cedió para exposiciones o donó a la colección personal del crítico, pasando luego a ser propiedad del Gobierno de Canarias. La relación que entre ambos se inició en 1933 y se prolongó hasta la muerte del escultor en 1961, está documentada por la existencia de un importante conjunto de correspondencia que conserva el Archivo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife. Lamentablemente, solo nos han llegado las cartas que escribió Ferrant a Westerdahl y no las que éste le remitió al artista. Además de la relación epistolar establecida entre ambos, el crítico canario

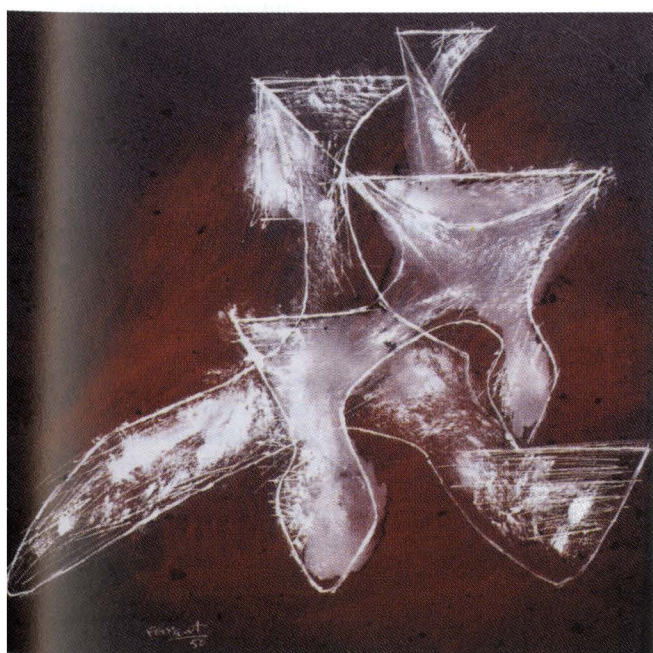


FIGURA 1. ANGEL FERRANT, «DIBUJO Nº 9 FIGURA PARA PIEDRA», 1950. COLECCIÓN INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS, PUERTO DE LA CRUZ.

escribió diversos artículos y ensayos sobre el escultor que arrojan una importante luz sobre su obra, hasta el punto de que Westerdahl es todavía hoy uno de los estudiosos de referencia de la obra de Ferrant.¹ Desde el punto de vista de la historia del arte español contemporáneo la perspectiva intelectual, moderna y cosmopolita que Eduardo Westerdahl tenía de la creación artística aportó una lectura inteligente de la obra de Ferrant: una lectura que, lejos de quedarse en lo epidérmico, formalista o anecdótico, se propuso indagar en las razones últimas de la creación de aquél y en sus vinculaciones con el contexto internacional del arte de su tiempo. Junto a Sebastián Gasch, Guillermo de Torre, Rafael Santos Torroella, Luis Felipe Vivanco o Ricardo Gullón, autores contemporáneos que también escribieron sobre Ferrant, es sin duda la de Westerdahl una de las voces más privilegiadas, por la sensibilidad y el conocimiento que demuestra de la obra del artista madrileño, tanto de la obra anterior a la guerra civil como –y sobre todo– de su creación de posguerra.²

Además de crítico y promotor editorial, Westerdahl fue un notable fotógrafo y en algún momento comentó a Ferrant sus incursiones esporádicas en la pintura. Su labor como activador cultural en las islas Canarias quedó patente en su decisiva participación en la llamada por Pérez Minik «Facción surrealista de Tenerife», además de en la fundación de las revistas *Gaceta de Arte* en 1932 y *De arte* en 1949-50, en la fundación de ADLAN en Tenerife, y en la organización de la Exposición Internacional del Surrealismo en 1935, proyectos to-

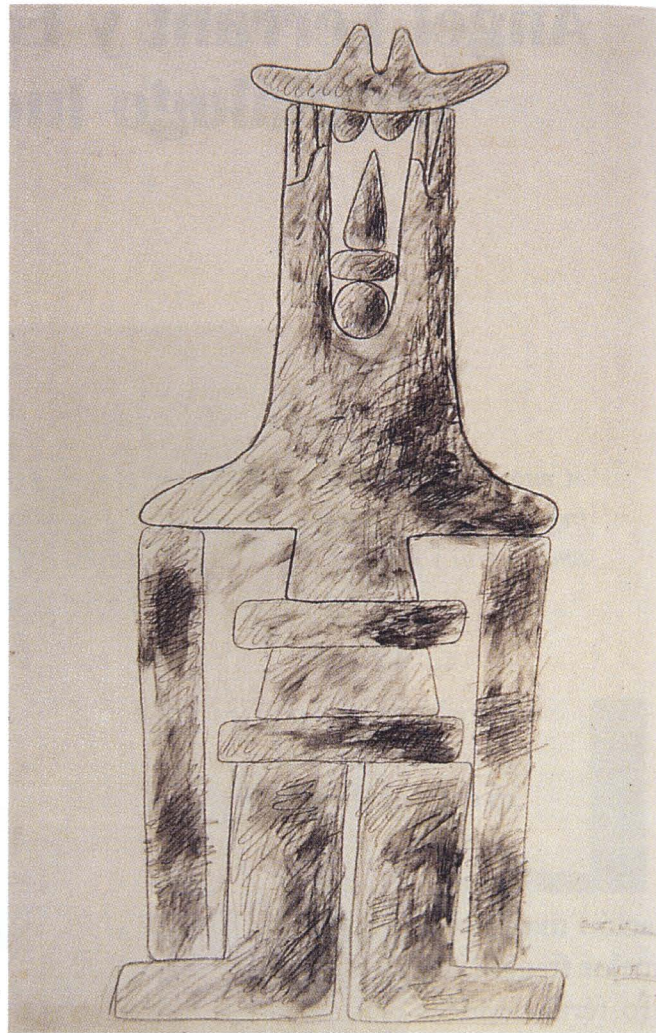


FIGURA 2. A. FERRANT, DIBUJO ESTEREOTÓMICO, 1935. PATIO HERRERIANO. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL, VALLADOLID.

dos ellos cuya relevancia desbordó el marco de las islas, proyectándose hacia toda España como uno de los más activos focos de modernidad de la época heroica de las vanguardias que tan mortalmente herida resultaría por el estallido de la guerra.

1 Sus escritos sobre Ángel Ferrant son: «Ángel Ferrant y el Nublo», *Canarias*, 15 noviembre, 1947; «Ángel Ferrant», *Destino*, Barcelona, 3 enero, 1948; *Ángel Ferrant*, Cuadernos de Arte Los Arqueros, Santa Cruz de Tenerife, 1954; «La escultura espectante de Ferrant», *Papeles de Son Armadans*, Madrid - Palma de Mallorca, año VI, tomo XX, n° LIX bis, febrero 1961; «Vida, evolución y clima de la obra de Ángel Ferrant», en el catálogo de la exposición *Ángel Ferrant*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983; *Dibujos y esculturas de Ángel Ferrant, 1890-1961*, Santander, Galería Sur, 1986.

2 En este sentido cabe recordar la importancia de Ángel Ferrant en el arte español del siglo XX: un artista que constituye un enlace claro entre las generaciones de antes y después de la guerra en España –ya que Ferrant optó por un difícil «exilio interior». Valeriano Bozal ha destacado precisamente este papel jugado por Ferrant que, después de Miró es «el artista más interesante y completo entre los que se quedaron en España tras la contienda», Bozal, V., *Antes del Informalismo. Arte español 1940-1958 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Monografías de Arte Contemporáneo n° 1, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996 p. 18

UNA RELACION EPISTOLAR: MOMENTOS Y VIVENCIAS COMPARTIDAS

La relación entre Westerdahl y Ferrant se inicia en 1933. Una primera carta que el escultor madrileño fecha en Barcelona el 3 de septiembre, acusa recibo de lo que fue seguramente el primer contacto: la iniciativa del crítico de enviar a Ferrant algunos ejemplares de *Gaceta de Arte*. Esa primera carta es formal y correcta, escrita a máquina y escueta. Las siguientes constituyen un crescendo que nos permite comprobar la progresiva amistad y complicidad que se establece entre ambos. Un primer ejemplo es la carta (30 julio 1935) en la cual Ferrant le notifica el envío de tres dibujos para concurrir a la Exposición de Arte Contemporáneo en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 1936. Escribiendo a mano, extendiéndose incluso en consideraciones más directas y menos formales sobre su obra, manifiesta el escultor su respeto hacia Westerdahl, a quien ya había transmitido su admiración por la labor editorial que suponía *Gaceta de Arte*. El propio Ferrant colaboraría en el número 12, de 1933, con su texto «Mis objetos», y en el nº 27, de 1934, con «Ferrant hace a Maroto la presentación de España». En una carta de 1934 sin fecha concreta, Ferrant ya muestra la suficiente confianza con Westerdahl como para proponerle la publicación en *Gaceta de Arte* de fotografías de obras de Alexander Calder. Años más tarde, el 23 de noviembre de 1948, Ferrant remitió al crítico el texto «¿Cómo ha de ser una escuela experimental de arte?», que no obstante permaneció inédito hasta la reciente recopilación y publicación de sus textos.³

La correspondencia nos muestra unos vínculos de amistad y profesionales sustentados

en un aprecio y admiración mutuos. Nos informa no solo de los progresos en el trabajo de Ferrant, sino también de aspectos más personales como los sinsabores que experimenta éste desde su regreso a Madrid procedente de Barcelona en junio de 1934: se queja de la falta de un taller, de su escasa producción y sobre todo, de la ausencia de actividad estimulante en Madrid.⁴ Ferrant será en Madrid, como Westerdahl en Tenerife, uno de los más activos organizadores del ADLAN, uno de cuyos frutos fue, en febrero de 1936, la organización de la exposición de Picasso en el madrileño Centro de la Construcción.

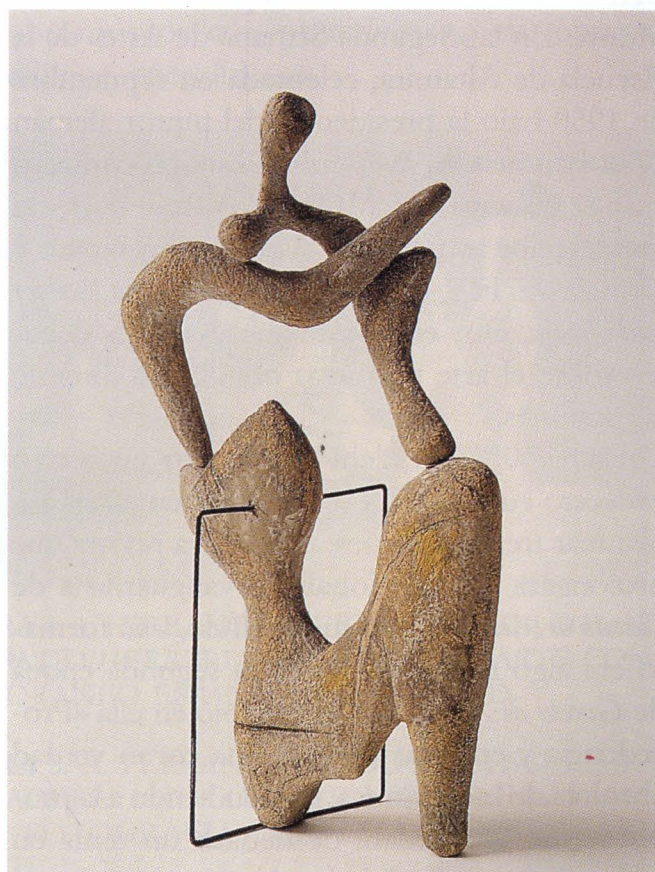


FIGURA 3. A. FERRANT, «MUJER SENTADA», ESCULTURA EN CORCHO, 1952, COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID.

³ El texto se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Ver Ferrant, Ángel, *Todo se parece a algo*, edición de J. Arnaldo y O. Fernández, Madrid, Visor-La Balsa de la Medusa, 1997, pp. 137- 141.

⁴ Ferrant escribe a Westerdahl en febrero de 1935 (sin fecha concreta): *Me pregunta si expondré en Madrid. Por ahora no puedo. Es posible, aun cuando las cosas sigan lo mismo, que un día me lance y destape lo que hice para que lo vean cuatro conocidos. Aparte de éstos, casi casi sería exponer en un páramo pero, en fin, quien sabe. Sin duda aquí hay mucho que hacer, precisamente porque todo está por hacer, o mejor dicho, por deshacer.* (Archivo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife)

Durante la guerra las cartas se interrumpen, volviéndose a reanudar en 1947-48, ya en el entorno de la Escuela de Altamira, fundada por Mathias Goeritz un año antes. La «Primera Semana de Arte» se celebró en Santillana del Mar del 19 al 25 de septiembre de 1949. Tanto Ferrant como Westerdahl fueron participantes activos en las sesiones y lo que éstas querían significar: la voluntad de reactivación de unos intereses artísticos confluyentes en una época de escasa actividad vanguardista. Westerdahl, entre otras cosas, aportó a la Escuela contactos con artistas internacionales que habían colaborado anteriormente en *Gaceta de Arte* como Ben Nicholson, Bárbara Hepworth o Henry Moore. En la «Segunda Semana de Arte» de la Escuela de Altamira, celebrada en septiembre de 1950 bajo la presidencia del pintor alemán Willi Baumeister, Westerdahl está en contacto con el director del MOMA, Alfred Barr, de quien recibe la monografía de Leo Frobenius y Douglas C. Fox, *Prehistoric rock pictures in Europe and Africa*, muy en consonancia con los debates sobre el arte primitivo celebrados durante las sesiones.

En 1950 Westerdahl emprendió un nuevo proyecto editorial que ya se había empezado a plantear tres años antes: una nueva revista que prolongara la intencionalidad vanguardista de *Gaceta de Arte*. *De Arte* fue su título, y su formato era algo mayor que el de la segunda época de *Gaceta de Arte*. Ferrant escribió en ella «Procedencia y enigmas de la forma como verdad absoluta de la escultura», respondiendo a la propuesta de Westerdahl de debatir un tema en cada número. «Realidad y Abstracción» fue el propuesto en el primero y único de *De Arte* que vio la luz.⁵

El 16 de marzo de 1953 Ferrant comunica a Westerdahl su entusiasmo por viajar a Canarias y asistir a la inauguración de la Sala en el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz, que albergaría parte de la colección del crítico canario. Ferrant escribió un texto breve que leyó en la inauguración, en el que calificaba la constitución de la Sala por parte de Westerdahl a partir de su propia colección como un gesto que mostraba la «generosidad de un donante de sangre».⁶

En ese mismo viaje Ferrant tuvo ocasión de colaborar con su buen amigo Millares, al que entregó un texto sobre el dibujo para la exposición *El dibujo en la joven pintura española*, organizada por aquél en el Club Universitario de Gran Canaria.

En 1954 Westerdahl publica su monografía sobre Ferrant en la colección Los Arqueros, dirigida por Manolo Millares, integrante del grupo canario LADAC apoyado activamente por el crítico y por el escultor madrileño, que siempre mantuvo una relación muy fluida con los artistas de la generación más joven como el propio Millares, Chirino, Saura, Feito y otros. La monografía es el escrito más extenso y completo que Westerdahl dedicó a Ferrant. Ilustrada con veintisiete reproducciones, realiza un recorrido por la trayectoria escultórica del artista desde los años veinte, trazando lo que él interpreta con gran lucidez como rasgos fundamentales de la obra del escultor.⁷

En el mes de julio de 1954 Ferrant sufrió un gravísimo accidente automovilístico al que siguió una larga y dolorosa convalecencia. Algunas de las cartas del escultor al crítico testimonian abiertamente la situación en la que se encuentra. Del 15 de marzo de 1959 data la últi-

5 Ferrant, Á., *op. cit.*, pp. 157-161. Ver Carreño Corbella, Pilar, «*De Arte*: continuidad o ruptura con *Gaceta*», en *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 75-82.

6 Carta de Ferrant a Westerdahl, 16 de marzo de 1953: *que el museo mire al futuro y que sea pequeño y aun débil me parece magnífico. Así es como podrá reflejar siempre una realidad del presente, crecer y robustecerse. Venir a menos, que es lo más horrible, ya lo vimos muchas veces, y para eso está sin duda el camino contrario*. El 21 de abril de ese mismo año, ya de vuelta en Madrid, Ferrant le anuncia a Westerdahl que le ha enviado una caja con uno de sus «Tableros cambiantes», el titulado *Partenogénesis*, para el Museo. El texto que Ferrant leyó en su intervención durante la inauguración de la Sala, se encuentra publicado en Ferrant, Á., *op. cit.*, pp. 254-255.

7 Westerdahl, Eduardo, *Ferrant*, Los Arqueros. Cuadernos de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1954.

ma que se ha conservado escrita por Ferrant a Westerdahl. El escultor moriría el 24 de julio de 1961.⁸

LA ESCULTURA DE FERRANT A TRAVÉS DE LA PALABRA DE WESTERDAHL

A lo largo de la trayectoria profesional de Eduardo Westerdahl varios temas se destacan con especialísimo interés: su opción clara por el Surrealismo, la nueva arquitectura y el arte social, y la abstracción. En estos polos se puede imbricar también su relación con Ángel Ferrant. Si bien éste nunca se consideró surrealista, sí es cierto que conocía y apreciaba las tendencias surrealistas abstractas, siendo claros los vínculos de ciertas etapas de su obra con

Miró y el Picasso surrealista, Arp, Giacometti, Klee e incluso Max Ernst en elementos iconográficos visibles en algunos de sus dibujos. Ferrant conocía bastante bien revistas como *Minotaure* y *Cahiers d'Art*, además de *Gaceta de Arte*, y poseía una muy estimable colección de libros y catálogos que han llegado hasta nosotros, muchas veces anotados y subrayados por él mismo.⁹ Por otra parte, es conocida la proximidad de algunas obras ferrantianas de posguerra a la estética de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia de la primera Escuela de Vallecas, en las que lo surreal está presente y se ve matizado por la poética telúrica, que en Ferrant producirá también interesantes desarrollos en sus obras y proyectos primitivistas y sus obras y dibujos «megalíticos».

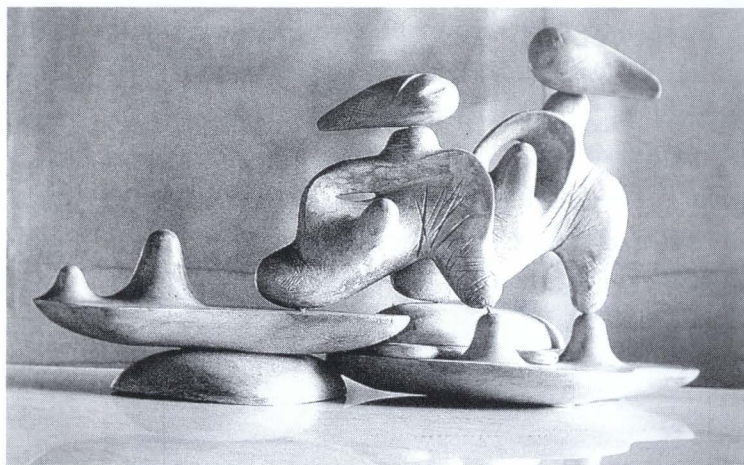
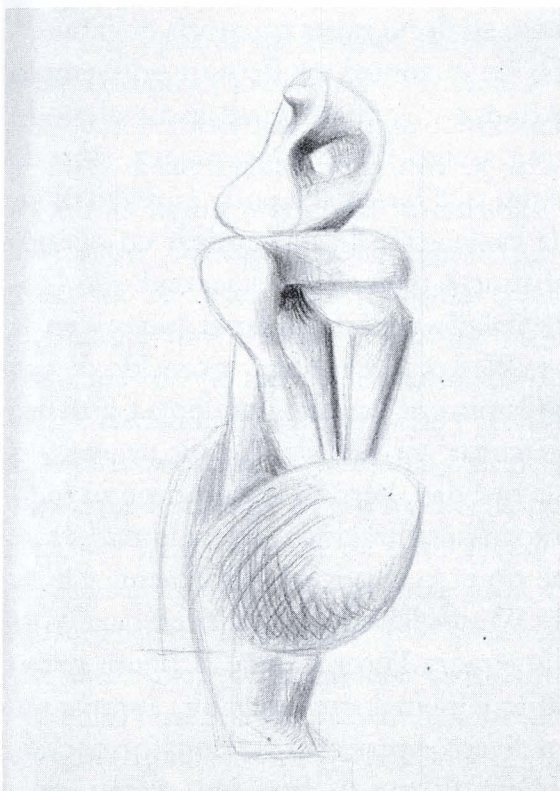


FIGURA 4. A. FERRANT, DIBUJO A LÁPIZ DE COLOR. 1955. PATIO HERRERIANO, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL, VALLADOLID.

FIGURA 5. A. FERRANT. DIÁLOGO 47, ESCULTURA EN MADERA. 1947, COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID. FOTOGRAFÍA CORTESÍA DE EBERHARD HIRSCH.

⁸ Ferrant escribe a Westerdahl el 11 de febrero de 1956: *dibujo mucho y quisiera hacer lo que no puedo. Sigo inválido. Ahora sufro más, aunque sea de otra manera que cuando me dolía la carne y los huesos.* El 22 de mayo le explica sus graves dificultades para trabajar, pero dice: *mis brazos han de hacer las veces de mis piernas, preparé siete u ocho esculturas que me propongo realizar definitivamente. Estoy sumamente interesado en lo que hago. No se para qué lo hago pero ello me fortifica y me allana ciertas direcciones mentales que durante tanto tiempo de inactividad se me presentaban dudosamente efectivas. Todo el tiempo se me hace poco. Quisiera puntualizar conceptos, romper trabas o canalizar ideas escribiendo algo como práctica saludable para mí mismo... Soy el mismo, pero soy otro.* El 15 de marzo, en la última carta, escribe Ferrant: *Se acumulan precipitadamente en la voluntad una serie de ideas sumamente tentadoras porque excitan extraordinariamente mi curiosidad... De ahí el agobio en que me veo para abarcar lo que quisiera.*

⁹ La biblioteca de Ferrant, sus archivos, escritos, dibujos y correspondencia forman parte del Fondo Ferrant que alberga la antigua Colección Arte Contemporáneo, de Madrid, hoy integrada en el Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, de Valladolid. Este fondo documental se halla preservado y catalogado en su totalidad.

Por lo que respecta al interés que muestra Westerdahl por la nueva arquitectura racionalista, es ciertamente compartido por Ferrant, aunque éste escribió sobre arquitectura en relación con la escultura, y no como creación independiente. Alberto Sartoris, en estrecha relación con ambos en el proyecto de la Escuela de Altamira y el del Museo de Arte Contemporáneo de Tenerife, puede considerarse inspirador de algunos conceptos expresados por Ferrant respecto a su idea del espacio arquitectónico. En este sentido, Pilar Carreño señala la concordancia de su postura con la defendida por Sartoris en el sentido de que las esculturas han de ser integradas en la arquitectura de una forma racional.¹⁰ «La escultura en el aire de la habitación moderna» (1954), y «Las formas que animan el espacio» (1957), son dos textos ferrantianos que abordan el elemento arquitectónico y sobre todo espacial, pero además hay que destacar su admiración por Theo van Doesburg y por Le Corbusier, y sin duda recordar que su legado como profesor en las Escuelas de Artes y Oficios incidió notablemente en arquitectos que fueron sus discípulos, entre ellos Antonio Vázquez de Castro.¹¹

REALIDAD Y ABSTRACCIÓN

El tercero de los aspectos especialmente relevantes en la consideración de Westerdahl, y desde luego también en la de Ferrant, es la tensión entre la realidad y la abstracción. El crítico apuesta por la estilización y abstracción de los datos de la realidad, por lo cual considera la reproducción literal de las formas menos relevante que la creación imaginativa que filtra esas formas reales y concibe una imagen genuina y

original. Westerdahl identifica los tres términos de un mismo proceso que para él son equivalentes: «evasión», «invención» y «abstracción». Ya en 1933, y en un contexto muy teñido de surrealismo escribía: «ante los estados depresivos de la sociedad aparece *la fuga*, es decir, la huida, la total ausencia de lo cotidiano, el refugio en lo abstracto, en la pintura como valor absoluto... con el pretexto de buscar nuevas formas, o una nueva dimensión, el arte cierra los ojos a toda realidad y recurre, bien a interpretaciones subconscientes, algunas de ellas de destrucción, como el movimiento dadá, de explosión ante la atrofia de actitudes represivas en la sociedad, como el movimiento surrealista, etc. Lo esencial es huir del objeto como fuente de plasticidad, que vino a pasar a modelo superfluo, frívolo y odioso, y recurrir al espíritu, en el que se advierte cierta categoría de tabú».¹² El crítico no encontró en Ferrant un ejemplo claro de franco y asumido surrealismo al modo de su gran amigo Oscar Domínguez, sino de una postura que basculaba entre la realidad visible y la estilización hasta bordear en ocasiones lo abstracto puro. Bien es verdad que —como ha señalado José Luis de la Nuez— en la posguerra Westerdahl estaba convencido de que el surrealismo era ya «una tendencia artística sin perspectivas, agotada».¹³ Cuando asume formas de la realidad, Ferrant les imprime su fuerte instinto de estilización, una voluntad creadora que no es convencional imitación. De su escultura Westerdahl destaca la presencia y necesidad que para Ferrant tiene la figura como imagen fundamental irrenunciable, aunque sometida a diversos procesos de transformación. Ve también un sustrato de orden, de medida y geometría racionales que vinculan a Ferrant con

10 Carreño Corbella, P., *op. cit.*, p. 80.

11 En la biblioteca personal de Ferrant se encuentran, entre otros: Le Corbusier, *Vers une architecture* (1924); A. Sartoris, *Tres momentos del pensamiento contemporáneo* (1951), así como números de las revistas *AC*, *Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura*, *De Stijl*, *Revista Nacional de Arquitectura*, etc. Fondo Ferrant. Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo, Valladolid.

12 Eduardo Westerdahl, «Dramatismo y concreción en la plástica contemporánea», *Gaceta de Arte* n° 13, mayo 1933.

13 De la Nuez Santana, José Luis, «Eduardo Westerdahl y el Museo de Arte Contemporáneo del Puerto de la Cruz», en Hernández Sánchez, C. *et al.*, *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, Instituto de Estudios Hispánicos y Gobierno de Canarias, 2001, p. 25.

la línea racional-geométrica de origen constructivo que él llama *poderoso fondo de construcción*. A este respecto, cita una línea genealógica que, derivada del «desvelo por ordenar lo que vemos» de Cézanne, se prolonga con Malevich, Mondrian, Gabo, y Pevsner. De esta manera el escultor madrileño es también claro exponente de algo que Westerdahl defendería a ultranza: la conciliación entre el arte surrealista y el constructivo, movimientos que habían surgido como opuestos, pero que Westerdahl veía posible conjugarlos. En este sentido, una obra ejemplar sería la del escultor Jean Arp, cuya incidencia en la creación ferrantiana es innegable.

El crítico desde luego no considera a Ferrant un surrealista, pero sí destaca en su obra aspectos de esa procedencia. Formas ligeramente surrealistas, aunque también primitivistas, se unen en algunos momentos de la obra de Ferrant con un esquematismo ordenador de procedencia geométrica. Esto da coherencia constructiva a la figura. La geometría actúa tanto en obras figurativas como estilizadas y semi-abstractas. Por ejemplo, las piezas que constituyen los cuerpos de las *Muchachas* en el tablero cambiante que realiza Ferrant en 1950, están realizadas partiendo de diferentes combinaciones de circunferencias enlazadas y contorneadas generando configuraciones más complejas. Este esquema de trabajo lo ensayó Ferrant en 1935 para sus juegos a partir de plantillas de cartón denominado *Arsintes* y años más tarde, en 1950, retomó ese espíritu geométrico para realizar las piezas de corcho del tablero cambiante aludido, en el cual la ley geométrica sobre la que se sustenta queda modificada y vitalizada por la forma orgánica, la curva e incluso la enorme plasticidad de lo corporal que recuerda (y no es casual) las formas esteatopígicas de las figurillas de «Venus» prehistóricas que tanto había analizado Ferrant.

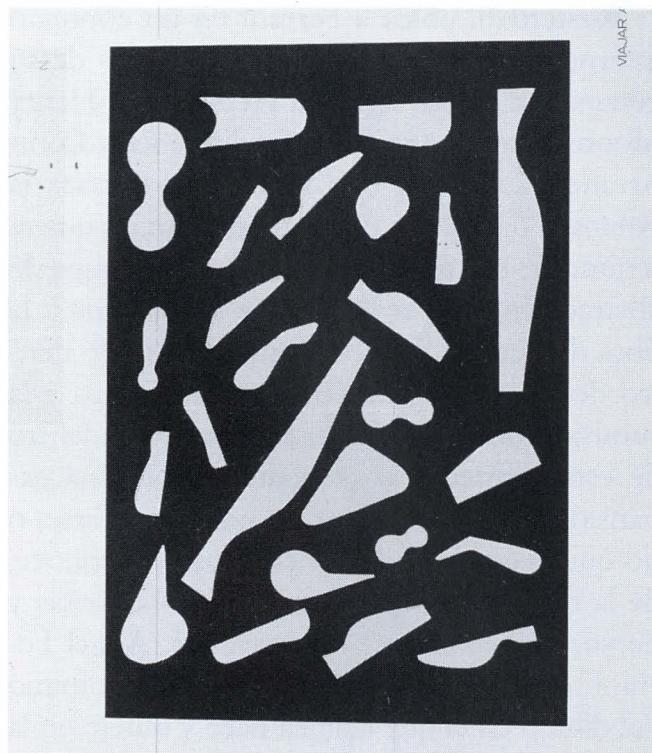


FIGURA 6. A. FERRANT. PLANTILLAS DE CARTÓN PARA UNO DE LOS ARSINTES, 1935. PATIO HERRERIANO, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL, VALLADOLID.

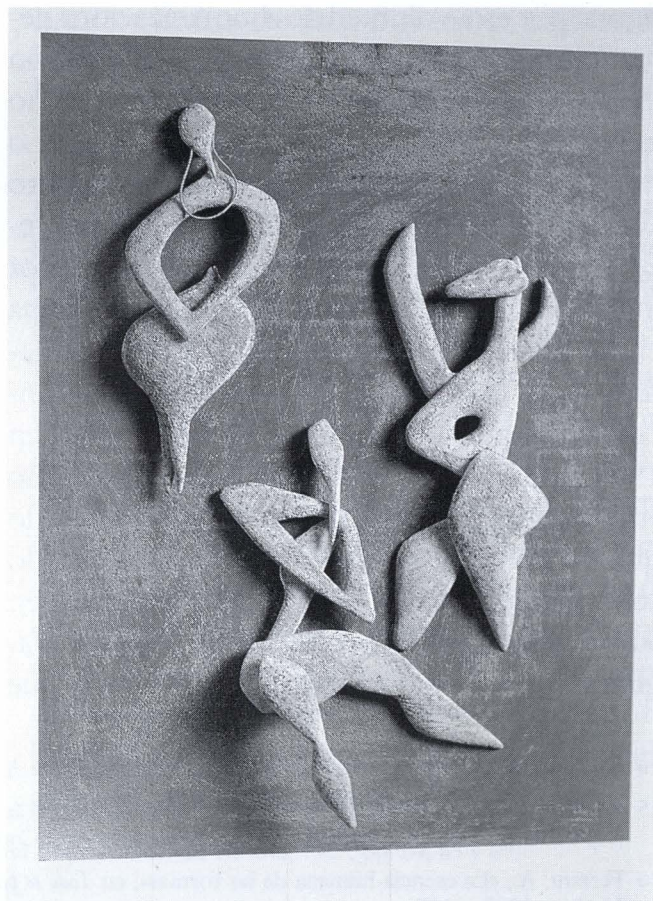


FIGURA 7. A. FERRANT. «MUCHACHAS», TABLERO CAMBIANTE EN MADERA Y CORCHO, 1950, COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID.

Westerdahl ubica a Ferrant en un contexto internacional de artistas experimentales de su generación, como Barbara Hepworth y Henry Moore, pero sabe aquilatar las diferencias. Comparando a Ferrant con Hepworth destaca la voluntad figural a la que el madrileño no quiere renunciar: ella «ha llegado a unos extremos de abstracción y de realidad que son ajenos a la obra de Ferrant. Posiblemente su mundo dentro de un rigor geométrico es más puro y la sumisión de la materia es más sobria y dentro de esta sobriedad más exaltadora de una expansión poética. Ferrant no puede evadirse, o no quiere evadirse, de las cosas que él conoce, de la experiencia que él tiene de estas cosas y de su posible recreación universal. Ángel Ferrant, como la Hepworth, posee ese dominio del dibujo en el que la línea nace y muere en la precisión de un contorno dotado de precisión y de sensibilidad, la vida interna de construcción esquemática y vital. Esto que parece fácil ha sido la gloria de Ingres». ¹⁴ Por esta decidida voluntad de no perder la presencia —aunque pueda estar esquematizada al máximo— de la figura; por esta voluntad de «humanización» defendida por Ferrant, Westerdahl lo relaciona con Picasso precisamente porque en su máximo experimentalismo, no negó nunca la figura. Lo mismo podría decirse de Henry Moore, pero Westerdahl no profundiza demasiado en la relación o proximidad de Ferrant con el escultor inglés. Fue Mathias Goeritz quien trató el tema en un artículo que escribió en 1948. Como señala Javier Arnaldo, el escultor británico contaba con un reconocimiento internacional y en 1948 precisamente había obtenido el Premio Internacional de la Bienal de Venecia, de modo que su obra fue bastante reproducida y pudo ser conocida por Ferrant. Olga Fernández en su reciente Tesis Doctoral sobre Ferrant —siguiendo también a Goeritz— ha apuntado que

esta relación formal entre la creación de ambos escultores, que ha sido objeto de especulación por parte de algunos críticos, no se sustenta en razones concretas que demuestren una influencia directa de Moore en Ferrant. Se trataría más bien de analogías formales como producto de una época y de confluencias que responden a comunidad de intereses plásticos entre artistas contemporáneos. ¹⁵

HUMANIZACIÓN Y DESHUMANIZACIÓN

Westerdahl sabe encontrar los vínculos —a veces no muy obvios— que existen en las diferentes etapas artísticas de Ferrant. A pesar de la variedad de estilos que el escultor asume a lo largo de su vida, el crítico tinerfeño encuentra comunicaciones y enlaces coherentes, siendo ésta una de las más lúcidas aportaciones de Westerdahl al análisis de la creación ferrantiana. Esos vínculos se basan precisamente en la inspiración de la figura humana que alienta esculturas y dibujos y que fue expresada por el artista en el libro que publicó en 1952 la Escuela de Altamira: *La esencia humana de las formas*: «hasta el aire o el vacío impregnan de esencia humana las formas. Si no las apreciase humanizadas nada me dirían... Todas las figuras que veo obedecen a una organización vital, que es a la que como hombre me debo... Todo se relaciona entre sí, pero esa relación sería nula si, a su vez, no se relacionara conmigo». ¹⁶ Esta convicción de que la figura humana era referente universal en el mundo de las formas naturales y artificiales, permitía a Ferrant encontrar entre ellas parentescos universales: una rama era vista como una bañista; unas llaves enlazadas podían adquirir rasgos antropomórficos y convertirse en una Maternidad; unas piedras caballerías podían emular las curvas de un cuerpo femenino.

14 Eduardo Westerdahl, *Ferrant*, Los Arqueros. Cuadernos de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1954, p. 9.

15 Arnaldo, Javier, «La escultura de Ángel Ferrant», *La balsa de la Medusa*, nº 21, 1992, pp. 45-67; Fernández López, Olga, *Ángel Ferrant (1890-1961)*, Tesis Doctoral inédita, Madrid, Universidad Complutense, octubre 2001, vol. II, pp. 9-10.

16 Ferrant, A., «La esencia humana de las formas», en *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, Madrid, Visor - La Balsa de la Medusa, 1997 p. 177.



FIGURA 8. A. FERRANT, DIBUJO A LÁPIZ DE COLOR, 1955. PATIO HERRERIANO, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL, VALLADOLID.

De ahí que en 1957 el artista utilizase como título de su exposición en la galería Syra de Barcelona la frase *Todo se parece a algo*. Esta idea defendía de manera abierta la tesis de que el «arte nuevo» era perfectamente compatible con la «humanización» de las formas. En última instancia Ferrant rebatía la famosa tesis que Ortega y Gasset había formulado en 1925 respecto al arte de vanguardia: «el arte de que hablamos no es solo inhumano por no contener cosas humanas, sino que consiste activamente en esa operación de deshumaniza ... El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano». Más tarde Ortega señala algo claramente opuesto a lo defendido por Ferrant: «estilizar es deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa no hay otra manera de deshumanizar que estilizar».¹⁷

17 Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1987, pp. 64, 65 y 67.

18 Eduardo Westerdahl, *op. cit.* pp. 7-8.

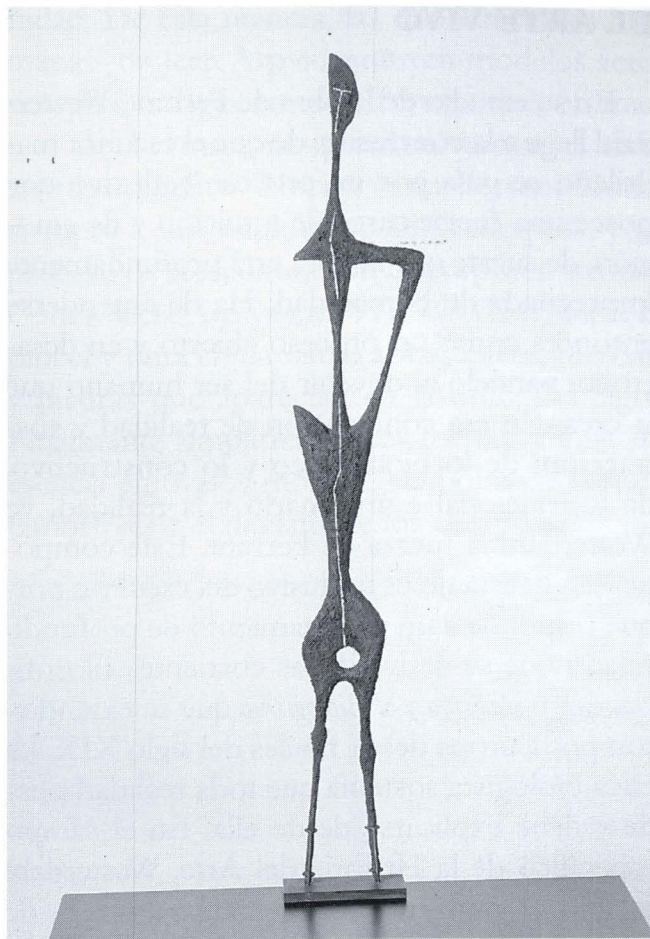


FIGURA 9. A. FERRANT. FIGURA 18, ESCULTURA EN CEMENTO PIGMENTADO, 1957, PATIO HERRERIANO, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL.

Por su parte, Westerdahl comparte con Ferrant el rechazo a la deshumanización orteguiana: «El trabajo de las abstracciones puras pertenece a un orden menos humano y más intelectual. Aun cuando confesamos no entender la denominación de Ortega «la deshumanización del arte» aplicada al proceso contemporáneo. Toda la obra es un producto del hombre. Ángel Ferrant expresa su posición de esta manera: *nunca entendí bien lo que quiere decir humanización o deshumanización en el arte*. No quiero decir que ya seamos por lo menos dos los que permanezcan perplejos ante denominaciones tan unilaterales. Entre nosotros, los filósofos han frecuentado poco el campo de la dilucidación del fenómeno estético.»¹⁸

EL ARTE VIVO

En su estudio de la obra de Ferrant, Westerdahl llega a la conclusión de que el escultor madrileño se guía por un proceso reflexivo que posee una fuerte carga de intuición y de emoción, de suerte que la obra está profundamente impregnada de humanidad. Ha de entenderse entonces como un proceso abierto y en desarrollo, paralelo al devenir del ser humano que la crea. En esa conjugación de realidad y abstracción; de lo biomórfico y lo constructivo, de lo irracional e imaginario y la realidad, ve Westerdahl la fuerza de Ferrant. Este componente vitalista no es exclusivo del escultor, porque responde a un planteamiento de profundo calado que se deriva de las corrientes filosóficas del *Vitalismo y el Biologismo* que se extendieron por Europa desde finales del siglo XIX. La ética biologista sostenía que toda realidad puede y debe explicarse desde ella. En el campo específico de la Historia del Arte, Westerdahl recibió el vitalismo posiblemente a través de Herbert Read, aunque alude en alguna ocasión a «nuestros filósofos vitalistas», lo cual indica que tuvo un más amplio conocimiento de esta corriente.¹⁹ La vida germinativa, la forma que se desarrolla orgánicamente, constituye el modelo para el aspecto biomórfico de las esculturas de muchos artistas de entreguerras y posguerra. De entre ellos destacan claramente Miró y Jean Arp, Alberto Sánchez o Benjamín Palencia como referentes importantes para Ferrant, aunque también los dos primeros para Henry Moore. En el caso de Ferrant la inspiración biológica se aprecia en el desarrollo de sus obras primitivistas del entorno de la Escuela de Altamira y sus imágenes líticas con las cuales recrea figuras a base de piedras. Estas figuraciones líticas, a las que corresponde el dibujo de 1950 de la Colección del Instituto de Estudios Hispánicos, se desarrollaron a través de numerosos dibujos y esculturas en talla directa, piedra y corcho.

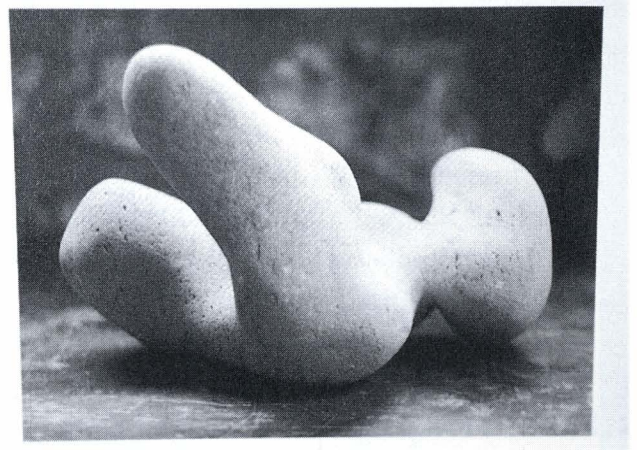


FIGURA 10. JEAN ARP, «FRONDA», ESCULTURA EN PIEDRA, 1950. FUNDACIÓN ARP, CLAMART.

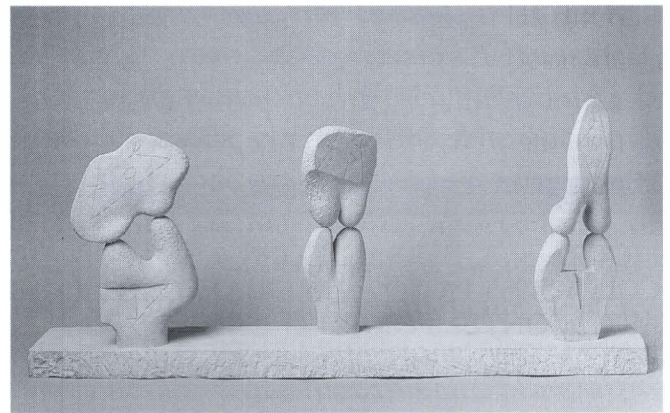


FIGURA 11. A. FERRANT. «TRES MUJERES», ESCULTURA EN PIEDRA, 1948, MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID.

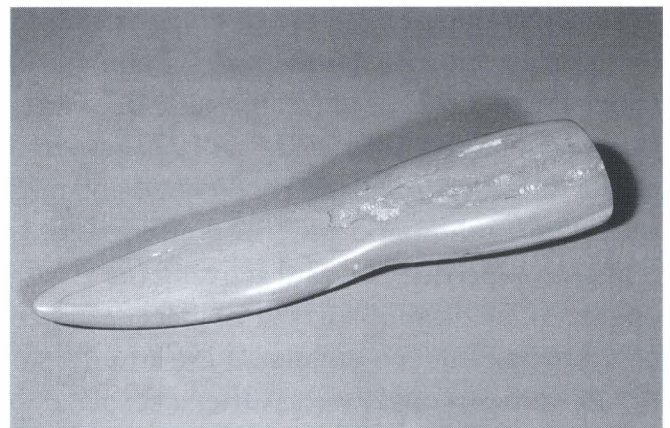


FIGURA 12. CONSTANTIN BRANCUSI. LA MANO DE MADEMOISELLE POGANY, ESCULTURA EN MÁRMOL. FOGG ART MUSEUM, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS.

¹⁹ Entre las obras filosóficas vitalistas y biologistas, cabe destacar: Driesch, *The Science and the Philosophy of the Organism* (1908); J. Maritain, *Philosophie de l'organisme* (1937); H. Spemann, *Experimentelle Beiträge zu einer Theorie der Entwicklung* (1936); L. von Bertalanffy, *Das biologische Weltbild* (1949); N. Hartmann, *Die philosophischen Grundlagen der Naturwissenschaften* (1948).

Como Arp y Brancusi, Ferrant emula los procesos «escultóricos» de la naturaleza casi como el viento o el mar erosionan y redondean las formas hasta casi convertirlas en elementos abstractos. Sin embargo, a diferencia de estos dos artistas, no franquea ese umbral y recupera la esencia «humanizada» de sus piedras, haciendo lo necesario para reconvertirlas en mujeres: cuidando la representatividad del título y haciendo inscripciones en la piedra que explicitan las figuras esquemáticas.

Desde la más sencilla configuración de la ameba, la germinación vegetal, hasta el proceso de abrasión de los materiales geológicos (cantos rodados, piedras caballerías, conformaciones curiosas de las rocas, raíces, ramas, conchas etc.), todo ello genera formas que los artistas interpretan y quieren recrear con sus propias materias y su propia memoria de moder-

nidad. De esta manera, las «Concreciones humanas» de Jean Arp constituyen modelos activos para indagar en estas formas que, en manos de Ferrant, no pierden nunca el aire antropomórfico. No en vano Ferrant alude siempre a sus esculturas como «cuerpos», y al proceso de la escultura como «corporeización». Como decía Arp ya en 1917: «yo dibujaba con pincel y tinta china ramas rotas, raíces, hierbas y piedras que aparecían en la orilla del lago. Finalmente simplificaba esas formas y unía su esencia en óvalos móviles, símbolos de la metamorfosis y el devenir de los cuerpos».²⁰

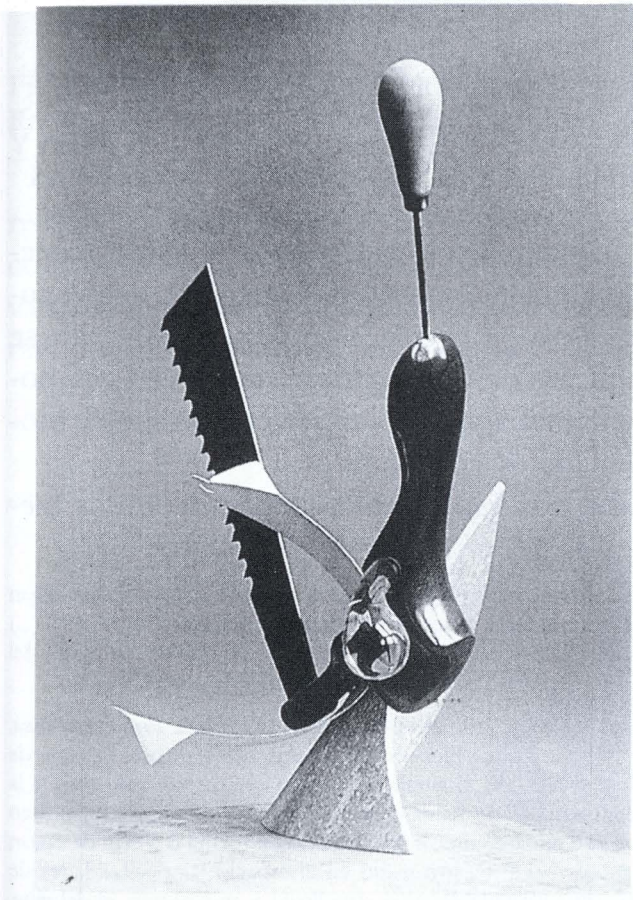


FIGURA 13. A. FERRANT. «HIDROAVIÓN», OBJETO DESTRUIDO, 1932

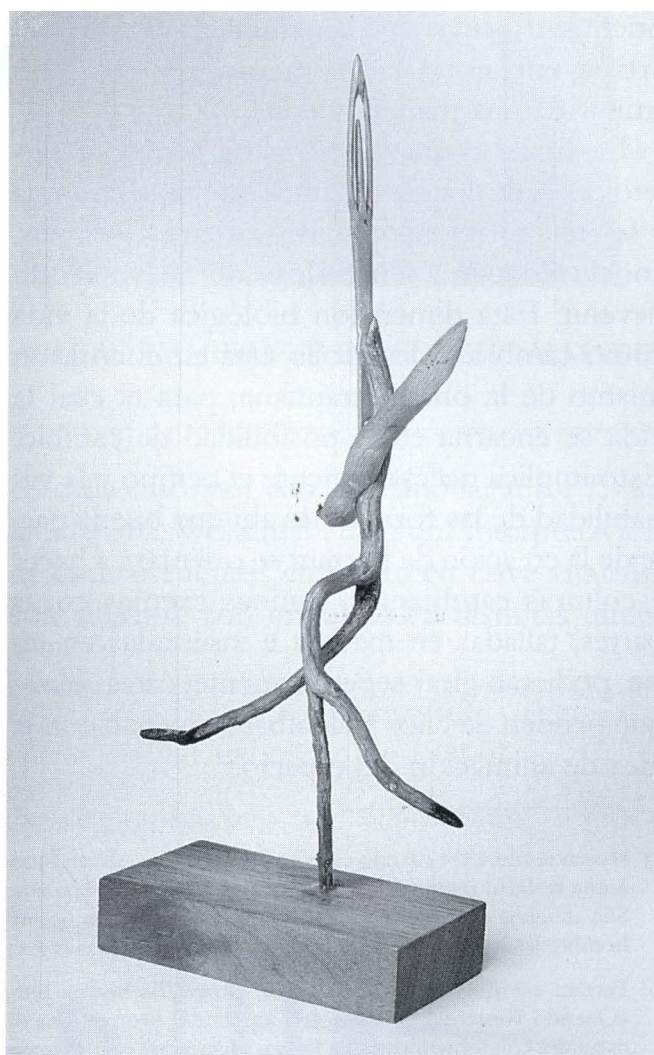


FIGURA 14. A. FERRANT «BAÑISTA», OBJETO REALIZADO CON UNA RAMA Y UNA AGUJA DE COSER REDES, 1945. PATIO HERRERIANO, MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL, VALLADOLID.

²⁰ Arp citado por Fachereau, S., *Arp*, Barcelona, Polígrafa, 1988, p. 15

Son muchas las referencias que hace Westerdahl al vitalismo de la obra ferrantiana. Los objetos hallados de 1945, pequeñas piezas realizadas ensamblando conchas, ramas y pequeñas piedras, son para el crítico exponentes de vitalidad, mucho mayor que la que mostraba otra serie de objetos, anterior a la guerra, compuestos de fragmentos de objetos utilitarios de procedencia industrial.²¹ El hecho de que los fragmentos de los *objetos hallados* fueran elementos naturales despertaba sin duda en Westerdahl el recuerdo de su etapa plenamente surrealista, en la que la imaginación volaba ante las infinitas sugerencias propiciadas al observar las caprichosas formas que la naturaleza esculpe y el artista encuentra casualmente y sobre todo «mira» de una manera inédita.

La vitalidad que anima estos pequeños objetos es la de la vida orgánica que fluye, cambia y se transforma adoptando variantes infinitas, concluyéndose y abriéndose de nuevo en un devenir. Esta dimensión biológica de la vida como cambio y desarrollo está en el corazón mismo de la obra ferrantiana, para el cual la vida se encarna en la posibilidad de cambio. Esto implica necesariamente el tiempo y la variabilidad de las formas, de ahí que buena parte de la creación de Ferrant se orientara a hacer esculturas cambiantes, algunas exentas cuyas partes, talladas en madera e insertadas en un eje, pudieran girar separadamente; otras *móviles* que penden de hilos y alambres y juegan con la idea de animación del espacio.²²

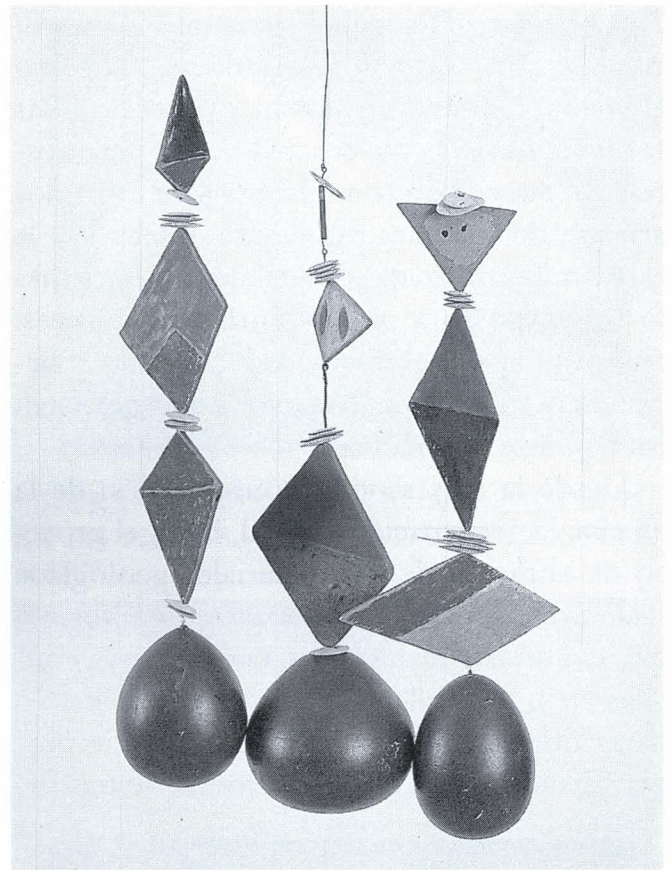


FIGURA 15. «FIESTA CAMPESINA», ESCULTURA MÓVIL EN MADERA, 1948, FONDO WESTERDAHL, VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES DEL GOBIERNO DE CANARIAS.

Son también lo que el escultor llamó «tabletos cambiantes» —como *Partenogénesis* que su autor donara a la colección Westerdahl—, a base de piezas de corcho sobre un tablero que podían cambiar su disposición con un simple movimiento de rotación.

La vida está también implicada en los hie-

21 «Es en el año 1934 cuando estas realidades parten de un fondo de invención: se trata de su mundo de objetos. Estos objetos llegan a una realidad partiendo de la inverosimilitud. Son absolutamente experimentales y necesarios para la recreación de su obra (...) Sus antiguos objetos aparecen en este encuentro con un mayor poder vital, de cosas oscuras, de fondo irracional. La mano del hombre les ha dado un sentido, pero ellos son en sí más poderosos que la mano del hombre» Westerdahl, E., *op. cit.* pp. 5-6.

22 Ferrant envió a Westerdahl algunas fotografías hechas por él de sus móviles, y de ellas éste eligió la titulada *Fiesta campesina*. «Querido Westerdahl: en mi carta anterior le prometí una serie de fotos de lo que hice recientemente. Ahí las tiene. Se trata de escultura con movimiento. La figura, estática, tal cual aparece en la foto, no da idea, naturalmente, de lo que en este caso atañe a la forma -el movimiento- como a la pintura el color. Me acordé de Calder -cómo no había de acordarme, y con admiración-. Pero creo que esto mío es otra cosa. Si dotar al volumen de movimiento fuese tan asequible como dotarlo de forma o a esta de color; si estuviese en nuestras manos un medio fácil, rico y variado de impulsarlo a nuestro gusto en el espacio las posibilidades de expresión serían mucho más amplias, tanto, que en su evolución -que sería lamentable- se podría llegar a un realismo, el del cine, como la pintura llegó al de la fotografía. Pero afortunadamente, los recursos -en este caso los resortes (un muelle o cosa análoga)- son tan reducidos y las leyes físicas tan poderosas, que los límites en que ha de manifestarse la creación, forzosamente son estrechos y lo impiden. Esta elementalidad no deja de ser la mejor amiga del arte. Vea si le agrada alguna de estas cosas y dígame su título que va escrito al dorso y al pie, para reservársela. También verá que reseño la dimensión de altura, dato que pudiera interesarle al elegir. Estas composiciones van suspendidas del techo o de una pared de la que pueden colgarse de un punto como un cuadro.» Carta de Ferrant a Westerdahl, Madrid 4 diciembre de 1948. (Fondo Westerdahl, Gobierno de Canarias).

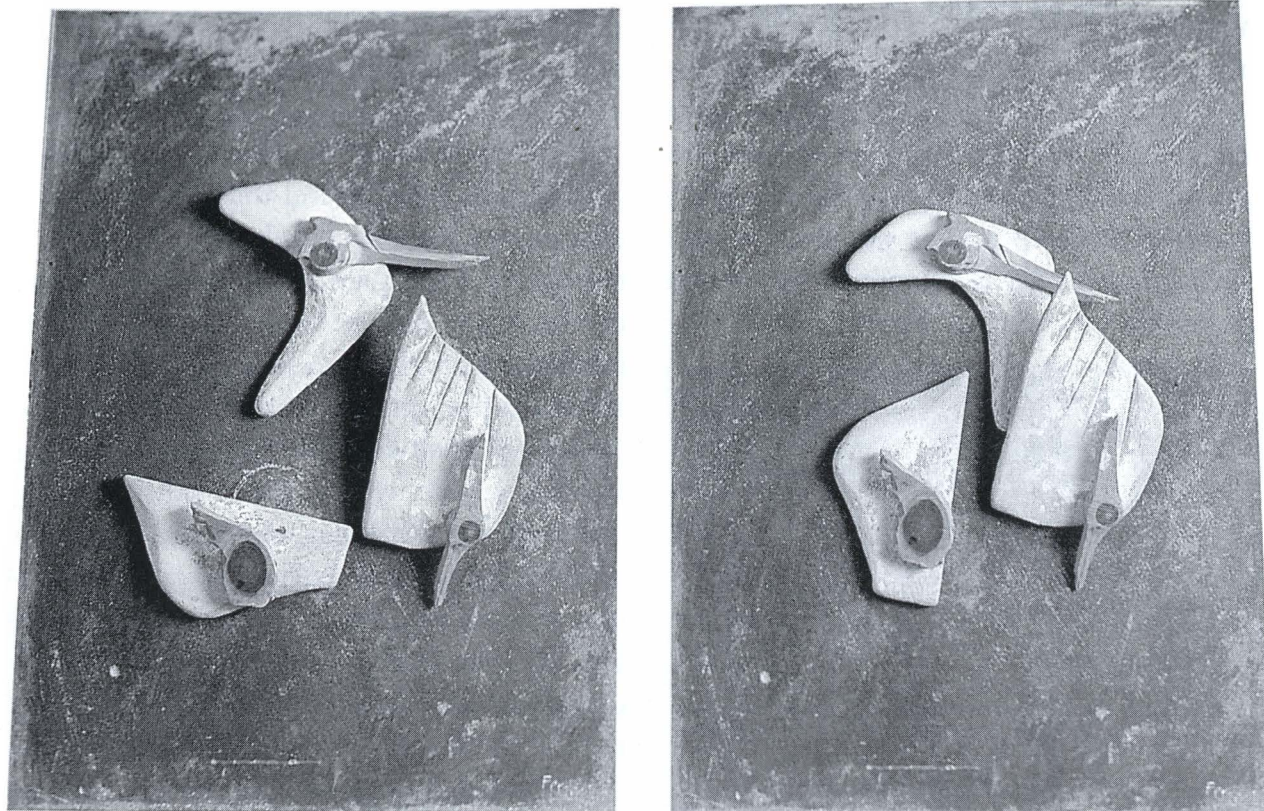


FIGURA 16. A. FERRANT «PARTENOGÉNESIS», TABLERO CAMBIANTE EN CORCHO Y MADERA, 1950. COLECCIÓN WESTERDAHL, MADRID.

ros de los últimos años de la vida del escultor, constituidos por piezas sueltas de formas muy variadas que podían engancharse entre sí de varias maneras, generando una figura diferente

en cada caso: por ello, las llamó su autor *Escultura Infinita*. Westerdahl hizo una interpretación de estas esculturas en hierro en clave vitalista: son cuerpos, son impulsos en distintas direc-

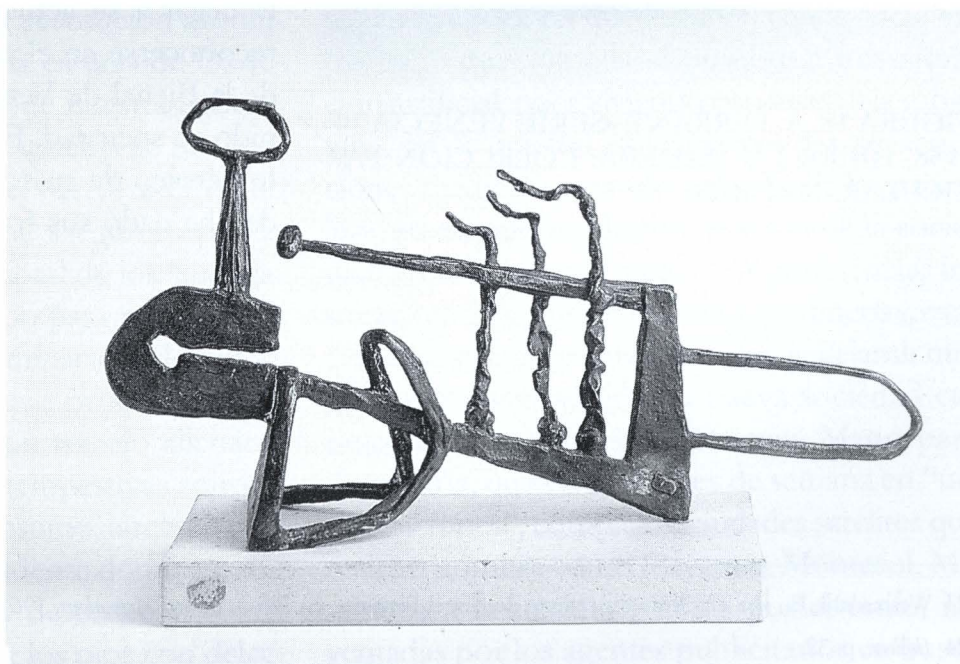


FIGURA 17. A. FERRANT. ESCULTURA EN BRONCE, 1957, COLECCIÓN E. CAPA, MADRID.

ciones, seres vivos cuya vida germina a partir de un núcleo, de un centro: «Claro está que no podemos negar totalmente que este núcleo original se expande, pero se cierra también en la continuidad del nuevo cuerpo, se construyen como animales fijando sus patas en el suelo y las evasiones son reprimidas por tirantes que definen la figura, que la cierran, para hacerla cuerpo, unidad, presencia. Pudiéramos tomar



FIGURA 18. A. FERRANT. «SERIE VENECIA 14», 1958, HIERRO Y MADERA. COLECCIÓN PARTICULAR, MADRID.

como ejemplo los insectos y las fragatas: las antenas y los palos son derivaciones del cuerpo central y límites sin radiación que perfilan unas figuras en el espacio».²³

El periodo de 1955 a 1961, último para Ángel Ferrant, fue quizá el más fértil de su producción no solo de esculturas y dibujos, sino también y principalmente, de ideas. Convaleciente, reconocido sobre todo por los artistas e intelectuales más progresistas, pero escasamente atendido por quienes tenían en sus manos el poder y la posibilidad de los mejores encargos, Ferrant se recluyó en su estudio a trabajar, abriendo las ventanas que lo conectaban al mundo. Esas ventanas eran los amigos con los que se carteaba; eran los libros y revistas que leía. Era, finalmente, aquella generación joven de artistas que lo consideró referencia fundamental de arte y de actitud vital. Sus últimos meses antes de la crisis final fueron, como testimonian sus cartas, de una intensa actividad generadora de ideas, revisando formas que le rondaban desde años atrás: atando cabos y alcanzando una plenitud que fue definitivamente truncada. En 1961, el mismo año de su muerte, Westerdahl escribía lo que probablemente aun no sabía que fuera la conclusión final del artista: «En su gran soledad ha seguido montando sus piedras, sus corchos, sus hierros hasta llegar a su actual obra que ya ha venido a reconocerse en el amplio marco internacional de la Bienal de Venecia. Otros artistas han tenido su sociedad. Ferrant ha tenido el ambiente heroico de su soledad. Pero al fin esa soledad ha dado sus frutos.»²⁴

23 Westerdahl, E., «La escultura espectante de Ángel Ferrant», en *Papeles de Son Armadans*, 1961, p. 29.

24 *Ibidem.*, p. 32.