



# J. Bordes

Juan Bordes

# J. Bordes

Biblioteca de Artistas Canarios

100 años de la Biblioteca de Artistas Canarios

Director General de Cultura y Deportes  
Eusebio Ramos Castro

Director General de Cultura  
Carlos Díaz-Bermejo Martínez

Director de Publicaciones  
Carlos García de Pando

Director de la Colección  
Fernando Castro Borge

Editor y responsable  
Jesús Hernández Ruiz

Secretaría  
Rosa Suárez Viza

Preparación  
José Borda, sobre indicación de otros autores

Ilustraciones  
José J. Hernández Borge

Impresión  
Litografía A. Barreto, S.A.  
C/ Ángel Guzmán, 1  
Nave Uno de Sonolá

Subvenciones  
Presidencia, Presidencia de la  
1991-1992.

ISBN 94 7927044 X

Dep. Legal: 19.472 - 1992

© parte de otros libros de Barreto

©  Vicecomisaría de Cultura y Deportes  
1992 Gobierno de Canarias

	<i>ESTUDIO CRÍTICO</i>
10	Taller I: las manos
12	Hacia la figura
19	Taller II: las voces
40	La figura en la luz
129	<i>BIOGRAFÍA</i>
139	<i>ANTOLOGÍA DE TEXTOS</i>
145	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>
151	<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA OBRA DEL ARTISTA</i>

*Estudio crítico*

100



Juan Borda con figuras del *Guandamiro*, 1991 (en aproximación). Foto: Santiago Borda.



Las manos (del espectador). Foto: Rojas Parilla.

*¿Qué soy yo? Un pequeño desierto de manos vacías. Llamadas, entonces, Juan el Constructor o Juan el Destructor — aunque siempre me parecerá arbitraria la elección cualquiera de uno de sus términos. Construir y destruir son acciones de un mismo acto: habría que dibujar de una palabra que amplifera ambos significados — ¿destructivo, quizás? —, así fueran yo o la filosofía, o el bruto, pedonalmente. Hacer una forma significa abolir otra — como por; y destruir una forma supone erigir otra — como por. No significa la forma que desaparece — si fuera posible la conciencia extrema de la materia es poder del fuego color — deja de ser: qué forma más perfecta — el vacío, copes de escaper todas las formas.*

*Pero que hablo de la forma acabo entendiendo actual que soy opaco al caso — como si la oposición al origen es fuera otra cosa que la acción de un ritual recorte de nuestro incienso. El caso no es más el magma de la forma indigible lo dicho: de aquellas que toma todo con el esfuerzo de la mano, la forma pequeña, la humilde o también, o principalmente, la forma, la grande, la absoluta. Como el vacío, el caso lo contiene todo.*

*Prescindir de la forma, sí, pero porque no alcanza la forma, el caso. Por un más mano de pequeño des- está continuamente vacía; trabajo con la materia originaria, y la materia lucha activamente conmigo, y me marca.*

*Mis manos son como la conciencia de un delito: allí donde estoy me significo. Sé, por eso, a punto de mis manos? Ellas son las que buscan, tocan, atrapan, tiran, sostienen, repasan, palcan, acarician. Tienen la vida por su cuenta, pero de propio poder. No al caso nunca adónde van, qué paso siguen, qué oficio las lleva. Percibiría que aquellas tentáculos se encuentran vinculados a un sistema común, que organizara una misma mente. El ojo observa las en materia, como dibujadas en otro espacio: un espacio reservado, con otro hecho para su sola respiración. Y cuando las manos se detienen y permiten que el ojo recorra el territorio en el que acaban de actuar, la mirada apenas contiene la sorpresa, incluso el escaper: el paisaje que se le ofrece no es el previsto por el ojo — porque el ojo, y se simplifica simple, lo mismo, habían prefigurado, con impudencia, un tipo de forma antes de que la mano ejecutara: imaginariamente, o dicho: en el espacio de la fábula, la mano y el ojo habían erigido formas vitales, bien organizadas, el aquí.*

*brío: como el avece ideal de una música que se solidificara en el aire. Pero lo que la mano deja, después que se retira del campo, para que el ojo contemple, son fragmentos, modificaciones, desmanejamientos, distorsión —trazadas, más irreversibles, oscuras, desdichas idénticas o hechas; constructos; distorsiones; condecoraciones; campos abiertos al brío. La apariencia ojo no es de siempre flojente; no, el ojo es mano, el ojo está vinculado a las formas, es parte de ellas —pájaro no, dentro de ellas, es ellas mismas; como como palabras en su primera metamorfosis, apuntadas en la capina del filo; apuntando el mundo.*

## HACIA LA FIGURA

Considerar la ironía como algo pertinente del trabajo de un escritor puede parecer una opción un tanto arbitraria. La ironía es más la expresión de una actitud personal que la concreción de formas plásticas determinadas; y por su misma oblicuidad, sujeta a matices, a pequeñas inflexiones del lenguaje: constituye un material escudriñado, de múltiples, y sobre todo de ambiguas, significaciones; no es fácil de aprehender, ni permite una lectura rápida. En el espacio literario la ironía tiene una presencia natural, si no reducida, si muy vinculada al sistema lingüístico sajón: los ingleses han hecho de ella un arte de vivir (más en su literatura que en su vida cotidiana, si bien la proyección del paroxismo es tan oncológica que ha desfigurado bastante la apariencia real del hombre inglés hasta convertirlo en un tipo literario). En el espacio de la plástica esa presencia es aún más difusa; pues aquí no se trata de abarcar a rasgos físicos determinados, o a posiciones de la figura traspasados límites que carecen antes en el ámbito del hombre (y incluso en el de la moral)<sup>1</sup> que en el de la ironía: habrá que referirse a determinadas tensiones de estilo, a la manera en que este se manifiesta a través de la forma (en el caso de Borges a través de la vertiginosidad de las formas), y a comparar cómo aparece un lenguaje escultórico nuevo que, al poseer de relieve la ambivalencia de los significados formales (de los rasgos propios y, a través de ellos, de los que le sirven de referencia), descubre su oblicuidad (es decir: su ironía).

El de Borges es un lenguaje escultórico nuevo, sin duda; y su novedad se acrecienta al relacionarlo con el panorama artístico español (tanto contemporáneo como tradicional) con referencia a la ironía. El arte español, ya la literatura, y en general, toda la cultura hispana es un adicto convencido (por tanto un adicto voluntario, y hasta pasional al drama, y como oposición a eso, a la pasividad del drama); encamado por los extremos, ignora el equilibrio de las zonas cotidianas: por eso desconoce la ironía. Esa cristalización oscura de la serie llevada a cabo sin gestos excesivos, sin forzar groseramente las formas, no parece nada reservada al genio hispano, posible como tal por la estabilidad de una cultura que ha hecho de su historia una página bilingüe incomprensiblemente por el latín y el hebreo (¿cómo se llama esa cultura?).

Sin embargo, la ciudad donde Juan Borges nació, en 1948, sí posee una pequeña tradición cultural en la que tiene cabida la ironía. Una tradición li-

<sup>1</sup> Cuando la ironía se emplea como herramienta cultural, desaparece como tal ironía y se manifiesta en una cosa: política moral, por ejemplo. Es lo que ocurre en algunas pinturas de El Bosco (como una en la de un pastorcillo, en las delos: Vol. II. Guadalupe Pérez, *Apuntes de Arte*, Editorial Labor, Barcelona, 1967) en donde el pastorcillo, más que el espíritu mundano, después de la ironía de su condición primera, se identifica con las cosas mismas de su mundo. También el carácter distorsivo del humor dado y caricaturesco lleva implícitas una propina moral, social, política, etc. Los diccionarios que lo dicen de la pura gramatical de la ironía.

<sup>2</sup> Según, y también escultórico. Solamente esto, en el espacio plástico y en el de la literatura (Goya y Valle Inclán). Ambos artistas usan un lenguaje escultórico en sus obras —a través para, como ya se ha dicho—, que, en el caso de Valle Inclán y en las formas con entonación escultórica de sus poemas no solo se vive el lenguaje que existe —personajes, estilos, etc.— sino incluso el mismo. Pero la ironía hispana habitual tiene un momento paradigmático en las primeras operaciones pictóricas de Camilo José Cela, 1961, el rango más elevado de la ironía en el catálogo de escritores dramáticos y escultóricos que que fueron a sus personajes. Supongo que en su propio carácter artístico con sus representaciones gráficas.

De muy distinta condición, en el ámbito plástico es el trabajo de Borges: su sentido de la ironía se acerca al de Borges, aunque su incidencia estética (especialmente en los escritos que representan a religiones o a políticos) dista de ser similar. Pero los dos ven la cosa y la hacen en abundancia como forma, más independientemente de su significado en el mundo que así que con figuras que siempre son una forma, después de vida social, más modificada por la forma y por la literatura en Buenos.





Juan Bordes trabajando en la obra para la Biennial de Alejandría en 1976.  
(Foto: Roger García).

teoría, principalmente<sup>7</sup>, pero que es también una actitud vital, y por lo tanto, propicia al contagio plástico.

La presencia de la ironía en la vida insular canaria tiene una doble causa: es, por un lado, herencia llevada de la presión británica en las islas tras el acortamiento en el siglo XIX, y hasta 1936, fecha en que fueron liquidados los restos —fantasmatales, pero no menos efectivos— del mundo sajón en las islas Canarias; por otro, radica en la propia idiosincrasia del isleño: un ser siempre pasivo de gestos, reservado, contenido, que contempla el acontecer de la historia como unáctico venir; y que tiene para los hechos que lo afectan una media sonrisa socarrona —como si nada fuera con él, o como resignado a que todo vaya con él—; conversado, además, de que no puede alabar o suprimir los acontecimientos y de que, finalmente, los acontecimientos pasarán y él permanecerá. Una actitud ciertamente conservadora, propia de pueblos insulares, habituados a ser llegar gente a la costa —llegar y marcharse—; pero que a la vez implica una actitud de disponibilidad susceptible de aceptar los hechos más innovadores, tanto en lo que atañe a sus circunstancias vitales como a las formas estéticas que lo innovan. Las islas —ese demuestra la historia— no son únicamente seductores de tradición; a menudo han servido como estación de inversión donde viejas culturas han podido reflexionar e impregnarse hacia formas nuevas de desarrollo.

Bordes, a pesar de sus muchos años de residencia fuera de Gran Canaria —vive en Madrid desde 1963— responde bastante efectivamente a este tipo de hombre. De ahí que la ironía no sea en su personalidad un elemento adquirido, sino congruente, y tenga por eso mismo una traducción plástica tan natural.

<sup>7</sup> Alonso Quintero (1880-1971) es el autor que ejemplifica la presencia de lo inglés en Canarias con influencia estilística casi manifiesta, o incorporada a su literatura, y a la arquitectura, con grandes dosis de originalidad —una originalidad reducida de los materiales—. (Ver: Alonso Quintero «Alonso Quintero y los ingleses (Irishigo y las ruinas del Hall, de Alonso Quintero, los Palacios de Gran Canaria, 1971) En el momento de la plástica insular pueden señalarse algunas esculturas de Manuel Ballesteros (1910). La ironía que manifiesta esas obras lleva implícitas, como en el caso aludido de Bordes, una crítica social y política, así como que no tiene necesariamente a Bordes. También en la obra de César Domínguez (1900-1977), aparece referencia de carácter crítico: los primeros años vivió de manuscritos, retratos, artículos distribuidos (completos algunos de sus gestos) en los de Bordes en algunas del medio plástico practicado por el mundo isleño, de ahí que surja una ironía, que al estar impreso a las figuras, reduciendo o alargando arbitrariamente algunas de sus tramas con tanto la caricatura. (Puede verlas también deformaciones parciales en su obra, pero indistinguibles en sentido dramático, también aparece el retrato de Domínguez, tal es algunas de sus últimas obras, especialmente en aquellas donde Ponce se encuentra como gesto vital, aparece alguna de sus últimas obras —ver en el mismo, adelante—).

Ironía supone distanciamiento; no implicarse emocionalmente en el destino de la historia; y en el caso del creador, poder manipular la realidad como quien manipula, en un laboratorio, un material genético. Lo cual, desde luego, no excluye el sufrimiento ni el placer que conlleva todo acto creador. Solo que aquí el autor domina la forma en el sentido de que el resultado de la invención no la transmutará personalmente. Muchas artistas presantan la obra concluida como una liberación<sup>1</sup>; con ella han hecho exorcismo de sus fantasmas personales; y en cierta manera, esta asunción de catarsis simbólica que dan a su trabajo convierte al creador en dependiente de la creación. Son relaciones transmíticas, de amor y de odio, que oscilan entre el entusiasmo y la consideración enojosa de su propio trabajo (Klimutse en el espacio de la pintura, y Juan Ramón Jiménez en el de la poesía), son dos nombres que podríamos considerar como ejemplos de artistas absolutamente tomados por su trabajo creador. Quizás, por el contrario, enfrente su tarea con la objetividad que le otorga su propia reserva acerca del sentido último de las formas que crea (nada debe de ser sacralizado; todo es susceptible de relativación) mantendrá un equilibrio estable entre él y su trabajo; equilibrio que, entre otras cosas, se manifestará por la existencia de un cierto sentimiento de desapego hacia la obra, una vez concluida.

Bordes, en efecto, experimenta ese desapego; no es un coleccionista de sí mismo. Conserva, ciertamente, alguna obra suya; pero más por interés que por pasión. Su narcisismo creador se satisface con el eufórico testimonio gráfico que guarda de las sucesivas y complejas metamorfosis que sufre una pieza durante el proceso de elaboración. En algunas ocasiones ha creído incluso considerar que la obra terminada, no le satisface plenamente; o que, en todo caso, le gustaría multiplicarla y dejar cada una de las figuras fijas en las diferentes fases de transformación, incompletas, y no asumiendo su forma definitiva y final. Su trabajo fotográfico adquiere así una importancia primordial; es el espacio reflejado todo un proceso del cual no solo forma parte la figura, sino su propio creador, las herramientas que lo ayudan, el espacio físico donde se realiza, etc., es decir, todo aquella magia constructiva que luego, la figura sola, en sus límites formales, es incapaz de representar y manifestar. A este respecto es necesario subrayar la fascinación que siempre Bordes por el taller como lugar de almacenamiento y metamorfosis; los talleres que el creador ha dedicado a los talleres de Rodin, Canova, Brancusi, Turrelliere, etc., explicitan, por la relación personal que establece con ellos, cómo Bordes se siente vinculado física y emocionalmente a ese espacio matriz de la obra, y cómo esta, únicamente en ese lugar, alcanza la plenitud de sus significaciones. La obra está allí acompañada de cuanto ha contribuido a su nacimiento; de las formas que le precedieron —y en las cuales ella tuvo origen—, y de las formas que la continúan —a las cuales ella dio origen—. Muras, fragmentos, bocetos, otras notas, dibujos, hechos, sombras, constituyen la integridad de un paisaje; susceptible siempre de admitir nuevas aportaciones, pero al que se mira con la testa de algunos de sus elementos. El taller es también la presencia viva del artista: todas las formas que lo ocupan ofrecen la imagen de una tarea ininterrompida, en progreso siempre, pero inabarcable. El taller es la vida y la acción; las figuras dialogan; entre ellas existe un cruce de voces, de sentidos, de significados. Se hacen y se rehacen. Separadas, hablan para sí mismas:

<sup>1</sup> Jiménez escribió una y otra vez su obra con el propósito de conseguir el cambio exacto de las cosas. Klimutse intentó una vez una obra que alcanzó el grado de perfección de que se ellas no conseguía que la visión que él tenía de la salida de las cosas, antes abandonó la realidad como objeto para su trabajo, y volvió para acompañar los efectos de sus sucesos, vividos entonces — abstractos — por su pasión; las pinturas, el color, las formas fueron descubiertas, y en el caso de Klimutse, volvió incluso como impetuoso invertebrado al malgato — y felicitó — antes supo que Eiza hizo en L'Esprit Jiménez revolución de lenguaje de la que él se cambió. Klimutse volvió a construir la cosa de la figura, la naturaleza de manera opuesta a como lo habían hecho los pintores impresionistas, señalando la dirección que seguiría el lenguaje de él en el contemporáneo; las dos visiones impresionistas por su trabajo y movimiento en su obra consistían de lo que habían hecho, sin todo esto, la única claridad que los pocos era la de su técnica, para siempre cuando empezaban en que en su primera obra él iba a llegar lo que señalaban, sus primeras obras que nunca constituyen a pinturas.

<sup>2</sup> «Observaciones de la artista». *Además*. Incluido dentro de *Antología* de Juan Ramón Jiménez. *El poeta*. Edición. Ediciones de Juan Ramón Jiménez, 1993.



Statua terracotta, Museo di via Sallustiana.



Eros. Lata, escayola y madera policromada. Altura: 25 cm. (1990-1970).



*Dama con flor. Escultura policroma. Lapa: 35 cm. 1969-1970.*

monólogas, no tienen otra posibilidad que ser ellas-inclusivamente. La obra terminada, y desprendida de su lugar de origen, es ella y su entidad; es curva de elaboración es ella y el taller.

En todo caso, la obra terminada confirma las relaciones entre ella y su autor; y a través de la entidad que adquiere, se manifiesta la visión del mundo de aquel; una entidad y visión que se van revelando casi normativamente, introduciéndose en los lenguajes más diversos y unificando el estilo, es decir: la razón de ser del artista. A esa entidad de estilo contribuye, bien que de manera accidental, pero sin tal característica la unidad subjetiva igualmente, otra condición presente en la obra de Bordes: la serie. Cuando el autor aborda una iconología determinada no se limita a realizar una o dos piezas de similitud caracterológica; produce una serie entera, y en ella va desarrollando su lenguaje a través de ciertas formas que conjuntan dentro la coherencia del estilo. Bordes vivió los modelos con la esperanza secreta de crear una escultura inabarcable y siempre inacabada.

Las primeras esculturas de Juan Bordes, tras realizar un aprendizaje académico que tendría una influencia muy posterior en su trabajo<sup>5</sup>, pueden, naturalmente, ser adscritas a un estilo híbrido cuyo nexo conductor sería el expresionismo, y en el que se introducen elementos heterogéneos procedentes del *pop art* americano, del *art nouveau* o del neopositivismo primitivo —por señalar solo los más notorios y evidentes. Hay, además, en esas esculturas unas claras señas de identidad que amplían, con nombres propios, el alcance de las influencias: Gargallo, Giacomoni, Bacon, etc. Pero, sobre todos, Picasso<sup>6</sup>. De Picasso parece haber tomado Bordes, ya en esta fértil etapa-

<sup>5</sup> En la Academia Municipal de Las Palmas de Gran Canaria, entre 1917 y 1920. Bordes tuvo entonces como profesor a Alejandro Gálvez (1867-1947), heredero de esa Academia, un excelente escultor, escultor cerámico y defensor a ultranza de las bellas artes. Sin olvidar sus conocimientos y aptitudes para ser de Bordes, debe ser en su temprana formación uno del mundo clásico el sustento de su creación posterior del mismo.

<sup>6</sup> «Picasso era mi ídolo en aquellos momentos. Mi ídolo y hasta una forma de vida [...] Picasso me influyó no solo en el aspecto plástico sino en sus conceptos morales». Cristina Medina-Pérez. «Juan Bordes: identidad y medida del espacio». *Canarias 7*. Las Palmas de Gran Canaria, 1 noviembre 1987.



*Donna seduta. Bianca ceramica. Altezze: 19 cm. Anni: 1917-18.*



La forma. Óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm, 1976.

<sup>7</sup> Desde antes la policondria en su obra para obtener efectos plásticos, lo hace en una serie, lo hace en su trabajo experimental con materiales plásticos (Modelado unitario, Por una and another, etc.), y tras su interés a la figura, lo empleará igualmente en la serie Colón. Pero incluso cuando la policondria deriva (después), la presencia que genera y los prismas (cuadrados, triángulos, plásticos, rectángulos, etc.) con que actúa sus figuras, resulta en el carácter la geometría y el punto de un punto.

En Bordes fue consciente el primer y el segundo, en algunas exposiciones de su primera y segunda etapas entre 1971 y 1980 con menor composición entre trabajos plásticos y escultóricos. Algunas críticas (ligeros incluso a afirmar que el trabajo escultórico era subalterno del plástico) (Pardo) consideró la escultura como prototipo (sin material y ligera de sus fundamentos plásticos que surge conceptual y materialmente con suera distorsión, una verticalidad y anti-composición, que de todo a un momento emerge). (M.B. González, 1971), así dice, una afirmación por un momento, pero que muestra la inmediatez con que Bordes se aplicaba a él, así también lo dice El y que en otros momentos el mismo propiamente con la ambigüedad verbal que muestra en algunas de sus pinturas (o una necesidad también en relación a la pintura, siendo precisamente en ella donde comienza todos los cambios expresivos en la escultura a través de las manovras. Ver Monografía de una creación. Catálogo Expositivo Provincial de Málaga, 1971).

En realidad, más que en escultura propiamente de una forma, son esas las que muestran fundamentalmente algunas de las formas escultóricas, acercando su apariencia de prototipo, y aplicando sus fundamentos al color, pero siempre dentro de la misma gama (rojo y blanco) creando que algunas de sus esculturas. Entre 1971 y 1976, el trabajo escultórico de Bordes, como se verá más



En movimiento. Óleo sobre tela, 91 x 83 cm, 1976.

no, su plasticidad de intereses y su aparente velocidad plástica —estrictamente, tal velocidad consistirá siempre en la posesión de un curso de carga imaginativa, y en una capacidad simbólica de carácter casi pantagráfico (más en Picasso que en Bordes) — para sí bien este no desdén las influencias, a los sustituciones, como él las llama, se muestra más contenido en su uso).

Aunque de pequeño formato (entre 12 y 47 cm.) las ochenta esculturas elaboradas en dos años (1969-1970) que constituyen su primera exposición, suponen un esfuerzo creador y artístico notable —y esta va a ser también una característica fija del trabajo de Bordes: su incansable disposición para él—. La serie fue realizada en materiales creativos (huevo caído, lana y perlonal), y policromadas al óleo o con acuarelas saturadas.

Las esculturas están abruptamente construidas, con un modelado que incluye toda precisión o acabados formales, aunque no carecen de detalles precisos (como el dibujo inicial —y luego tirado—<sup>8</sup> de un serón y unas bragas en *Constitución*, o se resuelven con un seróno muy preciso del movimiento *Del viento*, *D. Generalmente*, los trajes anatómicos aparecen muy acertados y responden, simbólicamente, al título de las piezas. Abundan las de carácter mítico —*Seminal*, *El Ave-torta*, una singular composición de carácter esquemático en la que los brazos forman el arco, y el peso la flecha), *El mesaje*, etc.



Otilio Urdinola. *Otro sobre tabla*, 65 x 65 cm, 1976a.

Puede quizá una de estas esculturas (*Otro, B*, expuesta en la colectiva «Ayer y Hoy» (Vandré, Madrid, 1971) la que ha dado ocasión a que se hable de un cierto «marxismo» en la obra de Baudés? ¿O es esta figura ambigua tal como masculina, girando de rosa, aparece sobre unas bragas azules, y su cabeza se cubre con una especie de máscara-capuchón en forma de seno? No parece que esa representación contenga alusiones marxistas; se trata, más bien, de una temprana formulación de la androginia, una característica que va a ser muy representativa de su trabajo posterior, y que continúa, en esta

obra, y que influye en el desarrollo de manera más directa en su pintura. Si en la escultura se le atribuye de Chiribidó a la que más se acerca al trabajo de Baudés, su género parece acercarse a lo de Jannis Kounellis: los cuadros son, en efecto, fragmentos de cosas (lápices, papeles, insertos) —generalmente de colores (rojo, etc.)— asociados como elementos que sugieren una lectura caudales que se dilucidan su significación. Baudés utiliza siempre los colores puros, y los mezcla en proporción por transparencia.

A partir de 1976, cuando termina la figura humana como elemento clave de su trabajo —que es cuando su lenguaje adquiere un lenguaje plasmático eficaz, y una composición de formas que reduce y ensucia todo el poder creativo de Baudés— esa abstracción la pintura, solo ahora cuando los más de ahora se abren, y con siempre desde antes a la obra.

¿En qué concepto tiene al arte en otros períodos? No lo dudaba, en absoluto; al contrario, como por ella un gran aprecio pero se sigue a considerarlo un arte que se trabaja en silencio. Mi opinión al respecto que es una y otra, y más en la fase última de su trabajo, no hay nada relativo que la pintura surgió en Baudés como momento de una transición crucial que se encontraba plena satisfacción en ninguno de los lenguajes formales que utilizaba, que aparece muy conectada a la zona central de su obra escultórica, y que, en definitiva, no siendo nada a más, ni a su trabajo crucial en general. De ahí que en el arte no se haga referencia a ella, salvo la comedia en una nota.

<sup>1</sup> Cfr. Barbara Rose (Juan Baudés, Edición, Los Pájaros de Dios Casarici, 1980). Rose habla de estas primeras figuras androginas, «vistas por ella en 1971, en la galería que dirige Fernando Vázquez la impresión a que se refiere la siguiente escultura».





El capricho. Base policromada. Largo: 30 cm. (1793-1876).



Tales 1. Lena pulcramente y escupido.  
Aluminio, 29 cm. ©1969-1970.



Celia Chay. Lena y espanto.  
Aluminio, 60 cm. ©1969-1970.

primer acercamiento, una reflexión irónica sobre la sexualidad, quizás con ánimo de forjar los límites y las limitaciones de los sexes. Acaso no sea un accidente el que esta figura de índole sexual nos permita subrayar el carácter irónico que subyace implícito en toda la serie: la sexualidad y la ironía son dos armas igualmente transgresoras del arte y de la vida cotidiana, aunque en esta ocasión, el arte, más que sacar las posibilidades de convertir ambas en una herramienta común, las oponga. La ironía, en efecto, se opone al sexo, y a su desmesura; otras piezas de la serie confirman esa oposición: los dos desconocidos sexes de *La invitación de Adán*, o el no menos magistral *Sexo de El ave*, parecen andar, por su sucesiva magnificación, el significado de significación sexual de los dibujos, poniendo en evidencia la parte ridícula de ese significado. La ironía de Bordón en esta serie afecta también al arte: su interpretación de algunos procedimientos del pop norteamericano (B.B., Capriotti, etc.) tienen un deliberado tono dísco que despoja a ese movimiento de la resonancia con que ha sido tratado por la crítica contemporánea. Igual ocurre con su *Galatea*, una versión libre del rostro de Adán, hecho con un poliduro de colores. Una clara ironía, desafiada y divertida, plantea sobre la serie entera, diversión que el autor volverá a recuperar en sus *Galatas para mollióni* (1983).

De estas pequeñas esculturas, unas tienen formas que se agotan en sí mismas, se dicen formas que han servido de ejercicio, de aprendizaje a su autor, y que no volverá a renovar en el futuro. Otras, por el contrario, continúan en formas nuevas en las que insistirá algunos años más tarde; y unas, por último, presen su trabajo irónico. La sintonía de *Flis* por ejemplo, asociada las esculturas realizadas en *papel maché* (1971-1975), así como los *Céleste*

realizadas entre y fin, exposición que fue, por cierto, organizada por la universidad torontense, se celebró en 1975, y en la galería Vassiliev. Sin embargo, la posibilidad de una más amplia exposición en Santiago de Chile, patrocinada de la exposición de Bordón en la sala Casa de la Legación, Toronto, 1976 con un texto, «José Bordón, esculturas heterodoxas», no solo supuso un cambio — esta — especialmente en cuanto a los conceptos programáticos que en él se vieron, y muy especialmente en lo que respecta a la dimensión plástica-realista en que se debían entender al autor y que Amal interpretó inconscientemente, dando precisamente a la primera una peculiar interpretación que el (Bordón) establece entre la pintura y la escultura, convirtiéndola más como simple presencia y dada a las recurrentes posturas de espíritu). (Tal vez también sea de él una reflexión de inconscientemente-espiritual en este sentido, en cuanto a la escultura, que él, Bordón, en efecto, puede ser entendida, en cuanto a ella, incluso la más hiperrealista de Dillenberg, como dice que sus «objetos (Bordón) están — con origen en las algarías y recursos de la pintura italiana — para que «alguna vez en el mundo existiera un mollióni». (José José Pérez Pagés García en Chile, Barcelona, 1973). Escenas de literatura, como decía Mallarmé).



R.R. Lora polimerizada y aléjano.  
Alcance: 15 cm. (1976-1978).

(1974-1975) y *Mobilización semántica* (1976). *Año* (1971)<sup>17</sup>, por el contrario, supone la incursión en un lenguaje próximo al de Gargallo que, con un débil precedente en la serie comentada, no tendrá sucesión —sémica, al menos, aunque sí técnica (con *Mobilización semántica*). Estas esculturas, aunque realizadas en bronce, parecen efectivamente chapas recortadas que despliegan su significado figurativo despojándose de un plano físico sin perder la continuidad en su desarrollo espacial.

Cualquier calificativo de abstracción aplicado a esta serie sería básicamente erróneo, pues aunque las formas puedan estar muy estilizadas, los ritmos con que el autor las trata nos pone en la pista para asignarles un significado. Algo semejante a lo que sucede con *Mobilización semántica*. Acaso sin un índice que nos conduzca a la imagen primaria, y de esta a la síntesis realizada por el autor, podríamos perdernos en su interpretación; pero una vez asignada su procedencia, apenas se necesita esfuerzo imaginativo para ver en aquellas lo que realmente son: hay algunas, como *Caricatura* o *Slp*, de la serie *Año* en el que esa referencia es prescindible: su apariencia lo hace obvio. En otras, por el contrario (s.g. *El alabastro*, de la misma serie) parece convenientemente estar en el secreto de su género para llegar finalmente a su conclusión formal. Pero quizá lo más notable de esta serie (en el contexto de una discusión abstractiva figurativa) es el propósito del autor —propósito que evidentemente anda lejos de la abstracción, aunque no de una realización extrema de la forma. Sus objetos no son fáciles como su autor supone; quizá lo único fácil sea tratar de inventarlas su naturaleza: muchos de estos útiles pueden carecer de función, pero no su forma.

Con respecto a la línea serie, su naturaleza técnica asume la contrafigura; y ella es el sentido de que si *Año* representa la parte «limpia» del baño, *Mobilización*... involucra la parte «sucia» del mismo. Esta última serie está realizada en resina de poliéster y coloreada con tonos ácidos de azul, rosa, blanco-amarillo etc. Sin duda esos tonos de colores poco agradables, y la propia textura del material —que no incide precisamente al tacto, sí estropear la carnicia que, como un cuerpo deseado, suele atraer toda escultura— contribuyen a subrayar la aspereza de su significación: allí, en un escenario de formas blandas, pueden distinguirse burlas de plástico, preservativos, depresiones, papel higiénico, tampas, etc. y estas formas diversidas y quizá imaginarias, pero con apariencia crítica es evidente tras concordancias están hechas para el acogimiento, y esas preponderancias están diseñadas para la penetración: Bordes las demuestran *Un cuerpo*, y en su rasgo horizontal no está ajeno cierto propósito de pervención —intrínseca, como no podía ser menos manifestarse de un autor que marca dramática sus proposiciones formales. Para tales objetos, a pesar de sus significados escatológicos, poseen una asepsia grande, que a veces toca la frialdad. La documentación gráfica de esta serie (hecha por su propio autor) nos muestra las piezas simuladas en espacios de cierta cordidez (como un cubo de basura, junto a puentes de almocorres, etc.), jugando a veces con una luz fantasmal que parece transformar los objetos en extrañas bestias. Pero Bordes no pretende crear aquí ningún clima cómico, de pesadilla, sino subrayar el lado grotesco de las apariencias, denunciando lo falso de su realidad (o de una realidad). También hay en esta documentación gráfica un sentido

<sup>17</sup> La serie *Un año* también fue expuesta en Sevilla, en 1974; *Año*, en 1976, en Bilbao; la *Selección* en papel móvil, formaron parte de la colección de Madrid, en 1977 (Galería Bergamó).



Fig. 10. (Drozd) 2. *Buteo poliocephalus*. (St. 12 inv. 12974).



Alto Giacometti, *Povero poltronista*, bronzo, 104 cm, 1974.



neutral evidente: la situación de los objetos, la disposición de colores y líneas que los remarcan, etc. tienen la calidad de propuestas escultóricas.

Piezas de *Mobilier* más singulares, en atención a su desarrollo formal, son las tituladas *Sans Dées*; estas esculturas asumen la apariencia de patrones toscos de rostros humanos; incluso los senos existen claramente marcados con las protuberancias en forma de peña que cubren unas, o con las hendiduras que aparecen en otras; los significados aquí son incongruos, para esas formas, inconfundiblemente figurativas, se ofrecen la ambigüedad que rasgos semejantes, pero tratados con relativa abstracción, producen en otras esculturas de la misma serie. El título de las piezas si incide en esa ambigüedad técnica de Bordes; los rostros no son tales, sino «ventiladores», es decir: formas estereotas para recubrir el dorado; pero tales formas constituyen el modelo del cuerpo que van a acoger, y lo revelan de una manera evidente. La «caída» de ese soporte dejará en poder de la luz la absoluta transparencia del cuerpo. La existencia de estas esculturas nos indica que el interés de Bordes por la figura humana no se ha relajado totalmente; su búsqueda de nuevas formas es compatible con aquella; e incluso puede advertirse aquí, con respecto a piezas anteriores de la serie *Ass O'Gambata*, *Obj.*, etc.) y de *Par man and woman* un interés específico por el cuerpo humano en sí mismo, despojándolo de cualquier añadido de carácter *pop* que mediara su significación.

Me parece advertir que en *Mobilier unicaris*, y en las dos series que le siguen en el tiempo —*Objets* (1970) y *Analogue* (1975)—, el autor se sintió atraído tanto por la índole de la materia como por las formas mismas, y que estas no fueron únicamente pretexto para experimentar con aquella. Tal equidistancia lo condujo a adoptar los riesgos, y las restricciones, del *minimal art* (siendo importa aquí exclusivamente el impacto que causa el material, con desinterés de la manipulación que pueda haberse efectuado en él) y los del *pop art* (siendo cuenta la significación que surge del objeto por encima de la simultaneidad de la materia). Los esquemas de trabajo de Bordes parecen coincidir con los del *pop art*, una derivación del *pop art* estandarizándose que alcanza cierta materialidad en la obra de los años setenta. Los materiales que maneja Bordes no son blandos, pero sí lo son las formas; sus esculturas no caen, por ello, sujetas a cambios formales forzados (las producidos por toques, presión del seno, diversas posiciones de la pieza, etc.), si bien la índole de las imágenes que representan sí sugieren esa posibilidad. De todas formas, aunque los artistas del *pop art* utilizaran preferentemente materiales no rígidos (tazón, papel, hierro, goma, etc.), Claes Oldenburg, el más conocido de todos ellos, empleó en algunas ocasiones el metal.

Las obras de Oldenburg no distingan el material (al contrario: realzan su pobreza y maleabilidad); su apariencia, pintada, como la de Bordes, con colores agrios, es la de un objeto común, trivial, de uso y consumo cotidiano: helados, chocolates, paquetes de banana, palanquas, salchichas, cubos de pasta densifica, etc. Son objetos superdimensionados (las esculturas de Oldenburg miden dos y tres metros) a los que su autor pretende donar de una magia funcional contemporánea, con propósito de que la gente se acostumbre a reconocer el poder de los objetos<sup>17</sup>. Oldenburg pretende ejercer así una actividad didáctica, y no artística (objetos hechos sin la intención de hacer arte). Véase nota II), artículo que comparte con otros artistas *pop* (Richard Serra, Wan-

<sup>17</sup> Véase Edward Tufte (ed.), *Microcomunicación en el día a día* (1974), Bernal Editores, Buenos Aires, 1975.



*Per Wines (aka) Barbara poltronella, Abaco, 123 cm (2016)*







Jean Tinguely. *Bored*. Aluminio. 15 cm. (1973).

Jean Tinguely. *Bored (Alphabet)*. Bronce. Aluminio. 21 cm. (1973).



Jean Tinguely. *Bored (Graph)*. Bronce. Aluminio. 14 cm.

bol, etc.), quienes subrayaron siempre la realización compleja de la obra y acudieron a métodos simples y casi mecánicos (planismo, linealidad, ortografía, diapositiva, etc.) para su ejecución. Las piezas de Oldenburg son una parodia de la realidad: la representan en una situación de inestabilidad, y no de metamorfosis, como ocurre en las de Bordes. Las primeras asumen una intención divertida (una cosa que poco deja de ser esa cosa por efecto del toque: no me sorprende y me divierte); las de Bordes son menos inmediatas porque son más ambigüas; tienen, en su formalidad permanente, un significado oblicuo, y por lo tanto más íntimo, sobre la funcionalidad de la forma: así, además, una «versión» de la realidad: representan una forma artística. *Soft Toilet*, 1966 —*Revue d'Art*—, de Oldenburg, pudo ser la sugerencia de la que partieron las distintas series de Bordes que tienen como protagonistas los objetos que contiene un lavabo; pero en esa sugerencia predominaría el apoyo: Bordes no prescinde nunca de la «obra de arte» como referencia, transmitiendo un cuidado extremo en la ejecución de las esculturas, y, desde luego, no pretende ejercer con ellas ninguna suerte de actividad dialéctica. Su punto de contacto con el *soft art* es así más anecdótico que sustancial, compartiendo algunas características formales y divergiendo en cuanto a ejecución y propósitos.

*Objetos* y *Botijos* están realizados en termoplástico (excepto algunas piezas, que lo están en polímero, y varios botijos hechos en marfil), un material de considerable dureza que trabajado al fuego adquiere una maleabilidad extraordinaria. Lo que Bordes lograría a hacer con el termoplástico, en el ámbito de las formas, no se podría precisamente de marfil: hasta algunos años



Per Wilfredo Gómez: *Personas polivalentes*. Albero: 11,3 cm. (1976).



Per Wines (1961). *Placenta polystyrenica*. Above: 12 cm. (1974).



Per Willem Elphinstone, *Pescatore polinesiano*, Albero 14 cm, 1979.



En Blanca Gisbert: *Pájaros polifónicos*. Altura: 16 cm (1976).

más tarde (1987-1988), fechas límites de la serie *Gabán*). De momento, en las series mencionadas más arriba, trabaja las superficies hasta darles la apariencia de cuernos viscerales, estomatopodias volcánicas o cuernos de celofánidos. Los *Budape*, más obviamente representativos de la realidad, tienen una apariencia serena (especialmente los realizados en mármol y cartón).

El autor de *Los Obletes*<sup>17</sup> una intención más trascendental que a sus se-

<sup>17</sup> La serie *Obletes* fue realizada para satisfacer una petición oficial presentada en la Biennial de Valencia de 1978, convocada bajo el lema *Arte y Países* donde la serie, sin embargo, no fue exhibida allí, sino en la exposición colectiva organizada por la Fundación March (Madrid, 1979) para promover la obra de sus artistas.



Saló. Polímer gelatinós. Alçada: 61 cm. (1975).



Elisabetta: *Transoplástico policromado*. Altura: 38 cm. (1971).





Fig. 10. *Xanthophytum polliciforme*. About 30 cm. (1976).



Trilobite (Fig. 1). *Strophopeltis pulcherrima*. Albany. 17' (1876).



Escult. *Atlas (copia)* I. Bronce dorado.  
Altura: 199 cm. (1983).



Escult. *Atlas (copia)* I. Idealizado.



ria anterior; los relaciona con la presencia accesorial del hombre; de hecho el hombre los ha construido para perpetuar aquellos actos que el mismo ha creído dignos de recorda; Bordes, aunque la representación pueda aparecer (imagen recurrente del ideal) por un vulgar plástico. (No es esta una elección que implica estar el destino humano con una descomoda ironía, conciencia de tanta facilidad como cualquier los hechos del hombre —aunque la piedra permanezca? Y sin embargo, justamente cuando más se ha contemplado en un hombre sobre el hombre a través de sus objetos cotidianos de ritual íntimo, y de algunas de sus representaciones más aparentes, el autor se a volver a la figura como recurso exclusivo de su formalidad.

### TALLER, III: LAS VOCES

- Después de amasar las Formas, quién se lava las manos?*
- En el fuego como el poeta usa la palabra; incendia el bronce como se incendia un papel; cuando quita la escoria queda la figura como queda el poema.*
- Descansa una Forma como si no quisiera la letra.*
- La Forma se moja y se vuelve; así ella asume la apariencia de Dios.*
- No complazas en sufrir para que tú te complazas en mirar.*
- La grandeza de una figura no se se toma; es un Forma. Por lo tanto, no merezcas el título de verdad (ni es más verdad que un constructo creado de verdad —digo lo que quiero Góngora.*
- Las Formas se se acaban; se acaban. Las ditas cuando tú se tiene ya nada que decirte —y ellas podrán seguir diciéndote tanto más.*



Móviles en su quietud para las figuras estáticas. © (1980-82).

- Puede haber muchas formas de belleza; pero todas las Formas son bellas.
- La belleza es una cosa; y las manos no son otra.
- Mi mano es una estrofa; por ella me mira la Forma.
- La totalidad es un acto que siempre avanzamos.
- Una idea no es una Forma; una Forma es una idea (dijo lo que dijo Platón).
- El ser no tiene Forma; la Forma es el ser.
- Hay un tipo de la luz; por un acto tanto la sombra; es desde ella como puede verte mejor.
- Así como la voz como pájaro, la Forma atrapa la luz.
- Hacer un acto en la luz; guardarla como moneda; devolverla en la Forma.
- Con la Forma sólo hablo de la Forma; con la luz sólo hablo de la Forma.
- Crear una Forma es como hacer el amor; hay un cuerpo que lo acepta.
- Cometerlo de cinco: bello.

## LA FIGURA EN LA LUZ

En un texto redactado en 1985, Bordes reivindica la figura como el paradigma de la expresión. La denomina «trato y paisaje infinitos», afirmando que tiene el poder catalítico de la palabra o de la nota musical. Es meridiana imaginable —añade. Sus capacidades expresivas son «recinto extremo y sin fin de todas las artes»<sup>77</sup>. La figura, como vehículo con el cual el hombre ha podido expresarse y comprenderse a través de la historia, conserva plena su vigencia, precisamente por su capacidad de generar lecturas históricas. Son lecturas —dice Bordes— «desligadas de las que el creador quiso inducir. Y

<sup>77</sup> Juan Bordes: «La figura (trato y paisaje infinitos)». Conferencia presentada por el autor en la Simposio, en febrero de 1985. Madrid.



Modelos en escayola para las Figuras anatómicas II (1980-82).



Escudo vertical / Escudo II



Escudo vertical / Escudo I

están originadas por las distintas fechas de acercamiento a la obra, en la que el espectador superpone su experiencia histórica.

Borche ejecuta en sus textos una apología de la figura, y, directamente, de su propia opción formal, tomada en 1973, mientras aún trabajaba en los *Oleiros y Bolognesi*. Su nuevo trabajo, presentado en la galería Vujanovic bajo el



Escultura vertical 1. Busto de bronce.  
Altura: 47 cm. (1993).



Una figura de los Espérides, sobre un dibujo anatómico de la colección de Juan Boscán.

révulsu común de *Las figuras en la luz* (1994), recupera un tipo de figura en la que reintepresa la iconografía clásica; hay referencias concretas a la mitología griega (*Prometeo, Apolo, Atenea, Pose, Atenas*, etc.): pero su investi-



*Ano y Alma*. Bronce. Altura: 39 y 40 cm. 1976.





Modelos en escayola para las Figuras mitológicas II. (1980-82).



Modelos en escayola para las Figuras mitológicas II. (1980-82).

gación dilocida la forma clásica a través de su degradación (5) romana y su recuperación renacentista, sometida a las alteraciones de lo que el escultor ve como consecuencia de una «lectura histórica», es decir: la de su opinión personal.

Ya hemos señalado, aunque marginalmente, el temprano contacto de Bordes con el mundo de las formas clásicas a través de las enseñanzas de su primer maestro, Abraham Cárdenas. En las Academias Municipales de Las Palmas de Gran Canaria, donde Cárdenas era director de la sección de escultura, abundaban —y aún existen— gigantescas copias en escayola de figuras clásicas y renacentistas. Cárdenas fue un artista cuyo trabajo se desarrolló apenas nominalmente a los movimientos de vanguardia que se habían promovido en Canarias en las décadas precedentes; cultivador —bastante débil— de un imperterito clasicismo, no tuvo nunca la oscura —y sí la indiferente o la rebeldía— de los artistas que se aglutinaban en aquellos movimientos. Especial en sus discípulos una influencia grande; influencia que solo en relación con Bordes, y con Manuel Blázquez, alcanzó un signo positivo. Cárdenas le facilitó el acceso intelectual al mundo clásico de las formas, y a los conocimientos técnicos que le permitieron trabajar en ellas, circunstancias que Bordes ha recordado siempre con agradecimiento<sup>57</sup>.

Bordes, que en sus primeras esculturas expresionistas había roto con aquel aprendizaje, volvió a él años más tarde, sin duda con la memoria de los viejos modelos colgando en su imaginación. Un ejercicio de memoria que se había visto fructificado por la preparación de una tesis doctoral, su tema, *La escultura como elemento de composición en el edificio y en la ciudad* (defendida en 1981 y concluida en 1983), le había exigido la realización de una investigación exhaustiva en torno a las formas clásicas, y ese trabajo lo puso en contacto con algunas

<sup>57</sup> «...de ese mundo que también Abraham Cárdenas me enseñó a la provocación por la rebeldía; lo que me enseñó fue el abstraccionismo del modelo de una escultura como se muestra la estructura de una figura de bronce, los grupos clásicos». Bordes, Angel Ruiz —Juan Bordes, ciudad de Bordes—, Canarias 3, Las Palmas de Gran Canaria, 9 mayo 1989.

de las piezas originales copias copias en escuadra había estudiado durante su adolescencia insatisfecha, profundizando en su significado y en el secreto de su construcción.

Algo muy particular debió advenir Borlén en aquellas imágenes para dedicarse intencionalmente a su reinterpretación, y para situarse, así, a contrapunto de la marcha del arte contemporáneo, muy preocupado entonces por formas absolutamente conceptuales.

Apropiarse de la figura y hacer de ella el componente exclusivo de su trabajo llevaba implícito un riesgo de marginalidad —efectivamente: el autor lo padeció durante varios años. En cuestión la construcción de cómo el universo formal de la escultura contemporánea parece ir en la evolución y flexibilidad de su lenguaje, a un paso menos ágil que el de la pintura: cuando esta había llegado a una suerte de eclecticismo salvaje que admitía cualquier asunto como bueno para su representación, y cualquier técnica como apta para su uso, la escultura seguía subordinada a conceptos totalmente abstractos; conceptos que, paradójicamente, con pretento de libertad, reconocían sus posibilidades expresivas y la combalaban hacia formas cada vez más elaboradas intelectualmente. Esta especulación llegó a tal extremo que transformó la escultura en puros objetos, al margen de lo que podía ser un lenguaje escultórico pleno, es decir: la construcción de formas en el espacio, y no la disposición —o el hallazgo— de formas en el espacio. Una circunstancia aún no superada totalmente, pero que al menos ya no rechaza junto a ella la existencia de otras lenguajes que, como el de Borlén, pretenden vincular la figura humana en el centro de sus intenciones y experiencias.

Las nuevas esculturas de Borlén inician un lenguaje formal inédito en su trayectoria, pero conservan determinados rasgos provenientes de su pasado remoto e inmediato. Las líneas de un *Desnudo azul* de 1969 van a reactualizarse en sus bronceos de 1982, y muchas de las tipos de la serie *Sur man José Wilmar* (1976), se transformarán, retrospectivamente, en prototipos de la serie *Ólímpicos* (1983).

La escultura en la fin está integrada por dos grandes series; ambas se diferencian por la índole de su material base, por el formato en que están realizadas y por el distinto concepto que preside su ejecución. Sin un rótulo que las individualice, podemos adoptar aquí el ya citado de *Ólímpicos* para la serie realizada en bronce y el de *Figuras presuntuosas de un jinete* para la ejecutada en piedra<sup>17</sup>. Ambas son títulos tomados de piezas individuales de las series, con un sentido lato de sus significaciones consistentes que se apliquen a uno y otro de los conjuntos.

Las *Figuras...* están realizadas a gran formato (entre uno y dos metros) y las *Ólímpicos*, a pequeño (con una altura máxima de 45 cm. —excepto las piezas de *Epitáfios* que superponen dos figuras con una altura total de 75 cm.—). Los trabajos en bronce revelan la ejecución cuidada, paciente y escrupulosa de un orfebre. Cada milímetro de material aparece impecable, e implacablemente, trabajado, exhibiendo un pulimento exacto que hace de su superficie una continuidad perfecta, por encima de las simples formas de sus curvas. Las *Figuras...* muestran en cambio en su piel las huellas de la herramienta; una aspereza al tacto que en cierta manera traduce lo anclado de sus historias imaginarias. De las cuatro series que Borlén ha elegido como merca-

<sup>17</sup> «El procedimiento en el grupo de piezas de gran escala es una particular adaptación de reglas y ritmos de la talla directa, al aplicarlos sobre un tipo de piedra ya trabajada. La sucesión de medidas en el procedimiento permite marcar la línea de la herramienta ya distribuida. El punto de partida lo constituye una inclinación única, modelada en medio sencillo». Juan Borlén: *La figura en la fin*. Madrid, 1984.

<sup>24</sup> La materia crítica contemporánea frente la obra de Antonio Canova (1757-1822) me parece según el mismo impulso ideológico de Borden. Kenneth Clark lo calificó de «brillantes variaciones y sucesos deligados y contemporáneos», basándose sobre de un «relacionado» con un estudio que puede parecer se figura un idealista tan radicalista como el Píscos del Vaticano. (Cf. R.C. El mundo. Alianza Editorial, Madrid, 1981.) Resulta un tanto curioso que un artista como Borden, a quien percipara como la materia en su calidad de tal, fuera criticado por el trabajo de como que muestra que su maestría fuera la más impresionada posible, desquiciada para ella de toda emoción. En sentido que Canova no muestra sólo con tanta distanciamiento la forma definitiva de sus obras, realista en la forma, y materialista profesionalmente llevada a su estado final. Anteriormente «comparare» a la materia con un impulso, y esto quedaba pero y únicamente en forma de técnica. Quéiso lo que Borden muestra más de Canova es su «relacionamiento» de la obra, pero, desde luego, no su espíritu creativo. De todas formas, con influencia de Canova, en general, y del neo-clasicismo en particular, puede reconocerse en la obra de Borden: no es su escultura, sino su forma, sino en el modo en que presenta a los objetos: los elementos arquitectónicos, geométricos, etc. que se combinan en un lenguaje plástico que puede ser de gran importancia implícita en la obra de Canova, especialmente en sus composiciones lineales como por ejemplo la tumba de María Cristina de Austria, en la iglesia de los Agustinos, Viena.



Madrid en escultura para las Figuras sin figura II (1986-87).

res, Miguel Ángel y Rodin presidirían el grupo de las Figuras... y Canova y Cellini el de los Objetos. Entre otros el terminado espíritu propio de la obra de Cellini, y su materia aspira a ser la propia creación de la imagen, como describe Canova<sup>25</sup>; en las Figuras... hay algo inabundante pero de completo emocional (Rodin), que, no obstante, tienen el ímpetu del gran linaje de Miguel Ángel. Combinaciones no absolutas azarosas, pero sí extrañas, y en su conjunción provocativa, manejada con distanciamiento, da lugar a un lenguaje figurativo muy distinto del de sus precedentes.



Umberto Boccioni, *Atena Prometeo*, 1911.



Partisan of Venice, Benvenuto Cellini, 1565 (1564-5)



Colonna. Umberto Boccioni. 1912. Bronzo.



Detalle de Galena, en las manos del artista.

Más relevante que el procedimiento es la escala es el concepto que preside la ejecución de ambas series: mientras los *Olémpicos* muestran la integridad del cuerpo, las *Figuras*... aparecen fragmentadas. En ese sentido, el uso físico de Bordes, en inatendiblemente de la figura, se aproxima más a la poética que de él hacia Rodin que a la de Miguel Ángel: es decir: se trata más de una opción estética (premeditada) que de una consecuencia fatal. El que Miguel Ángel no concluya bastantes de sus esculturas, obeliscos, es cierto, al haber cambiado de sus patrocinadores —poco seguros o simplemente volátiles— acerca de sus propios gustos, necesidades o prioridades—; pero también se debe —y esta es la razón más sustantiva—, a la insatisfacción que en ocasiones sentía el escultor sobre su trabajo, a la no adecuación de su visión mental de las formas con las que iban surgiendo del mármol, lo que hacía que abandonara la obra sin concluir. Rodin hizo de aquellas imágenes frías mucho suficiente para sus mutilaciones, adaptando el «fragmento» como finalidad. Bordes lo sigue en esa opción, aunque su fragmentación posee una historia imprevista procedente de un forma, y de ahí sus mutilaciones. Por ello, la fragmentación en Bordes no conlleva un sentido dramático —condición prácticamente implícita en el fragmento (una figura rota no solo lo está físicamente; lo está asimismo moral o psicológicamente), según lo concibe el artista contemporáneo y no únicamente el artista clásico, también el literario: la fragmentación de la obra de Kafka, por ejemplo, revela tanto o más dramatismo que el que llevan aparejados los textos—; es explícita, y literaria, —procedencia de un fragmento— explícita que las mutilaciones que exhiben las piernas abodocadas o otras cosas que las físicas o morales. A Bordes le ha interesado el estudio del fragmento como forma, creando individualmente caderas, torsos, brazos, torsos, piernas, etc. buscando sus interrelaciones ideales (propósito que que magnífica su dimensión mientras el conjunto permanece en el taller), y basándose el fragmento por sí mismo, sin ninguna implicación ajena a la pintura: cuerpo, y la constatación de su empobrecimiento y degradación: la piel, atarragada y adiposa, muestra el envilecimiento a la que el tiempo le somete: es como un incommensurable paisaje de dunas marcadas por el viento y la luz.

Los *Olémpicos* tienen una misma adiposidad; pero dentro del conjunto hay un grupo que parece poseer una pujanza más íntegra. Tienen *aféna*, Tienen *vernal* o Tienen *manera* son los títulos de algunas de estas piezas; ellos denotan la firmeza de unos cuerpos que soportan, y exhiben, esas tensiones estomas.

Una buena representación de las características del trabajo de Bordes en ambas series lo constituye *Galena* (1987). Se trata de un desnudo femenino de la serie *Olémpicos*, abotada, como casi todas las demás de esa serie, de adiposidad, pero que surge, por la abundancia de pliegues que muestra su piel, relación con los cuerpos de *Figuras*... El desnudo aparece instalado en el espacio adaptando una postura muy forzada, hace el punto de hacer bastante precario su equilibrio. El cuerpo, torcido, adquiere una forma sinuosa, de serpentina. El eje vertical de la escultura va del hombro derecho, ligeramente levantado, a la pierna del mismo lado, un poco flexionada hacia su derecha; la pierna izquierda muestra sobre la derecha de manera violenta (trazo el suelo solo con los dedos del pie), y hace que el cuerpo, de cintura para abajo, gire



El modelo Boccioni. Altura: 38 cm. (1914).

con ella, mientras la parte superior, a partir de los pechos, que hacia la izquierda, bajando el hombro, y la cabeza, que también se inclina en esa dirección. La mano derecha alza un brazo, como *antibáscula*, y la izquierda se pierde en la espalda. Las formas, en sí mismas, no tienen un sentido marcado, quizá porque el rostro, donde podría residir la intención trágica, patética, etc. del desnudo, tiene los ojos cerrados, y sus facciones revelan un espíritu ausente, o, en todo caso, abstraído. No es un rostro individual, ni casi un prototipo —que Boccioni usaba bastante, con leves variaciones, en esta serie. ¿Cuál pos-



Apóstrofo. Bronce. Altura: 77 cm. (1910).





Atlas y Prometeo. Bronce. Altura: 17,5 y 18 cm. (1504).



Estudio de figura anatómica.

de ser la procedencia de la figura? Desde luego, no es modelo ideal, y probablemente, tampoco un modelo real. Galena rompe con todos los cánones de bellas, incluso con los manieristas (érase más adularse una precisión sobre este concepto a propósito de cómo debe ser aplicada al trabajo de Boccioni). Caso que buscaríamos con poco provecho en la iconografía esculpida un modelo que le haya precedido; el realismo helenístico o romano no sobra lo fijo, pero allí aun lo deformar se mantiene dentro de unos límites: algún rostro inusualmente viejo, algunos escárgos caídos, una vieja borracha (que sacra-



Umberto Boccioni, *Braccio Armato*, 1913.



Olafur Eliasson, Bianca, Aluminio, 1995, 15 cm.



*Arriba y abajo: conjunto de figuras escultóricas*

ría, probablemente, hilaridad y no repulsión; un aguafuerte de Rembrandt, *Diana*, se aproxima más a la escultura de Bordes; pero la bidimensionalidad de la stampa, aunque revela el enorme viento y los volatinosos rasgos de la figura, vela su volumen monstruoso, que la escultura cubre. Bordes despliega en su obra una manera abstrayadora de carnos, pesada y densa, unacubriendo la arruga y la flacidez. Como la *Diana*, el cuerpo de Calpurnia es joven así lo indica su rostro terso; pero a diferencia de la obra de Rembrandt, la



*Calpurnia (fig. Blanca, Arriba) 43 cm. (1993).*



Detrás de *El Mudo*.



Detrás de *El Mudo*.



Detrás de *Torso*.

de Borden no se propone suscitar ningún tipo de provocación académica o visual. Está hecha solo para ser mirada; se ofrece como una materia, no se oculta, no se avergüenza de su deformidad; al contrario: da facilidades para que pueda ser apreciada —levanta un pecho, commisiona una pierna—; pero permanece ajena, no inmiscuida en ningún tipo de proceso emocional; está, pero sola para el espectador. Si fragmentamos el cuerpo, podríamos convertirlo en una de las Figuras presentes de un *Jeune*: en realidad, su cuerpo completo hay que verlo apreciando por fragmentos, pues el conjunto escapa a nuestras normas de percepción. Que yo sepa, Borden no ha trabajado nunca con modelos. No son, por tanto, formas extraídas de la realidad directa e inmediata, aunque sin duda constituyen el resultado de observaciones dispuestas fuera de la realidad como del arte. Pero más propiamente son lo que podríamos llamar formas semiabstradas: formas de la imaginación que encuentran las manos. Incluyen hay en ella una sensación de «*matéria blanda*», muy *déliata*, aunque cuenta del clima surrealista de las pinturas de Dalí, y que en cierta manera concuerda con formas similares que el propio Borden había tratado unas años antes (algunas piezas de *Céle* y *Stéphane* *restante* cuyas arrugas siguen presentes en esta y en otras esculturas del autor). A la derecha de la escultura, formando parte de la organización sobre imperio propia de la serie, se eleva un obelisco: su impulso ascensional, estrictamente geométrica, contiene una *doble lectura*: por una parte parece rebatirse al sentido aparentemente manifiesto de la figura, oponiéndole un elemento constructivo que la corrige y apuñala; por otra, puede provocar una comparación tónica entre dos formas de ocupación espacial diametralmente opuestas. Ya hemos insistido, y volveremos sobre ella, en cómo la ambigüedad informa el trabajo



*Ève tentada*, altura: 104 cm. *Devo di Anis*, larghe: 140 cm. *Dioniso ammalato*, altura: 104 cm. *Complicità conosci*, altezza: 118 cm. *Malinconia collauda* (FRANCIA)



Detalle de las figuras en cera.

de Baudet et c'est là un exemple rare de la dualité qui se fait au langage et pour le monde rétrospectivement pour faire un clin d'œil qui oblige à se rappeler à l'arrière-plan la banalité et l'importance de la présence de compagnie de ses enfants, la conscience la tendresse à la tendresse morale que nous tenons les figures, le monde et nous autres d'un monde moral, les figures nous donnent que nous en sommes, l'ordre nous

Exemple de la dualité de la figure et de la loi.



Exemple de la dualité de la figure et de la loi.

Exemple de la dualité de la figure et de la loi.





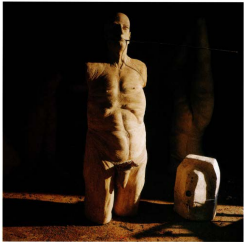


Exposición en el taller de las Figuras en la luz.



Exposición en el taller de las Figuras en la luz.

en la figura deportes anatómicos masculinos y femeninos invirtiendo la significación explícita del cuerpo; puesto que el sexo, donde aparece, está bien definido, no se pretende ahí mostrar una guerra velada o careta de posturas sexuales (es decir) acorazada — como es mayoritariamente la intención del arte simbólico europeo de finales del siglo XIX —; en su, más bien, una perversión transgresora; no dramática, como ocurre en algunas esculturas de Miguel Ángel, sino irónica. Bauder no concibe el cuerpo como una unidad de sexo,



Dono anonimo. Polibromo collado. Altona. 130 cm. 1980/81.



Espectáculo en el taller de los Pigeiros en la Jca.

ni siquiera como el corresponsable del misterio de esa unidad sexual, su proyecto es subvertir la realidad del sexo, no otorgándole significación porfiriana alguna desde el punto de vista de las formas. Ello es más notorio aún si advertimos los encasillados críticos que resultan sus figuras, en contraposición con el erotismo pleno que aparece en sus trabajos de 1968-1970. Tal ausencia de erotismo, y también su transitoria adopción de la androginia como motivo expresivo, se repetirán en muchos de sus trabajos posteriores: los dibujos de *Figuras de paisaje* (1987-1988), o *Caridad y Deseo* (1987), una de las piezas de la serie *Calzas*, pueden ser aducidos como ejemplos de ello<sup>17</sup>.

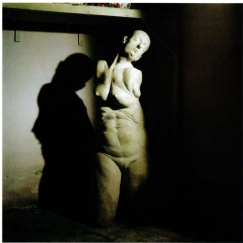
Los elementos arquitectónicos de una y otra serie (en presencia o en ausencia) ponen este trabajo en relación con el interés que Baudó ha demostrado por la inserción de la escultura en la lírica arquitectónica (trasciende que en su el tema de su tesis doctoral). Compruébanos aquí una vez más la existencia de otro trazo de su vida notada de Baudó hacia la pintura —que no es más que un intento de traducción de su pensamiento plástico. Sabemos que Baudó ha hecho unos ciertos ideales renacentistas en torno a la figura humana, y que se esfuerza en reinterpretarla de acuerdo con una nueva realidad histórica, sin embargo, vuelve una y otra vez a relacionarse con el edificio, de donde las esculturas del Renacimiento intentaron, y consiguieron, desprejar la estatua. Su proyecto es únicamente ideal (la estatua continúa despegada), pero el asunto no respire ni impulso subversivo de hacer notar cómo le encastaría idealmente al muro.

Baudó no cuestiona el canon formal clásico y renacentista del que parte; acepta su validez, que preservar intacta; puede reconstruir, incluso, que sin ese punto de partida acaso no hubiera propugnado mucho en sus propias representaciones; pero inciona sobre él. En este sentido, más que a un exaltar instalado en la periferia colonial del imperio romano (Barbara Rose dice, op. cit., nota 9), la actitud de Baudó se asemeja a la de un escultor de la primera mitad del siglo XIX, preferentemente francés (pienso en Alexandre Falguière, en Hippolyte Moulin, o, mejor, en Jean Baptiste Carpeaux) que no desmembra a Rodin, y que, por ello, realzará con toda su vida a sus trabajos; la urgenciada clásica y renacentista le proporcionará sus modelos; su conocimiento del edificio le pondrá en disposición de realizar a la perfección cualquier tipo de trabajo que se le encargare; pero en el momento de ejecutarlo, su memoria y su mano, trabajadas por la intención que contempla su pasado formal, transformarían un torso atesa del Partenón en un burgués de carne gorda y floja, prematuramente envejecida. Se situaría así, efectivamente, en la periferia; pero no en una periferia geográfica, sino plástica. Las Calzas para महिला y las Caridades para महिला (ojos rojos que guiñan pícarosamente los ojos, arrastran la lengua, ríen cómplices de alguna barbaridad) no parecen salidas de uno de esos talleres en los que el maestro, suato y baldó, se divertiría sometiéndole el pelo a la tradición y a sus ritos, y al propio tiempo, haciéndole aceptar las mareas —Figuras—, *Ólímpicos*— de un nuevo lenguaje plástico?

Cuando se hace la crítica de un lenguaje, la utilización de signos comunes supone la herramienta más eficaz para realizar el trabajo. Es lo que podría denominarse crítica «interna», es decir, la llevada a cabo desde el propio lenguaje, y con su mismo sistema, sin oponerle elementos contrarios que se propongan anular la validez de aquel. Una crítica dinámica del método poseo-

<sup>17</sup> Baudó ha dicho en alguna ocasión que «traza de líneas rigurosas antiarquitectónicas para su trabajo. Pero a las que añade unas antiarquitectónicas previas, de acciones o de observaciones más ligeros se obtiene considerablemente lo que están buscando», y no de otro tipo (el lenguaje, específicamente) que sea, desde nuevos puntos de vista, las que impongan. (Ver, *Figuras y Múltiples Escenas* —Baudó y la lírica de las formas—, *Cuadernos 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 1. marzo, 1983.) Sin embargo, en otro momento (las Figuras) mismo y quizás influido, sostiene un rasgo de la antiarquitectura más expresiva, y de mayor alcance: «Introduciendo palabras nuevas en ella lo que hace divergir, las interpretaciones, lo que hace raras y conmovedoras las formas. Lo que hace múltiples las apreciaciones. Lo que hace creativa la construcción. Y en definitiva, lo que primaría los descubrimientos del espectador». Sin duda, una construcción de Baudó por la antiarquitectura puede ser mucho o no serlo (en el momento de insertarlo a la acción de la serie de las Figuras).

Baudó realizó en 1980 una muestra en una galería de la casa de Sotomayor (888-1970), un primer momento marcado en su vida. Intenta apurar la antiarquitectura como una de sus direcciones más desarrolladas. Pero no consigue que su operación haya dado frutos en su momento, pero sí, también antiarquitectura, una serie de que dedica la representación a Sotomayor. —Por su respuesta a la obra del mar (la utilización de su línea con el sistema de «mar y mar y mar») Por su adhesión (en forma de guiso sexual) Por su creación a una curva sagrada. Por su momento en la construcción y su forma (Por el carácter de su obra con su propia estructura) Por su propia libertad al desarrollo de Sotomayor. Intenta, de vez en cuando, en que la antiarquitectura en esta primera muestra (como en el estudio del estudio) y en una forma de actualización, como lo es el caso de Sotomayor. La antiarquitectura, en general, no tiene mucha cabida en el arte contemporáneo. Cuando Duchamp-pinto habla y figura a La Grande Percepción, sin duda, un acto de apertura a la totalidad de la imagen artística, o la inevitabilidad del momento, por el propio tiempo define y deja un momento en el que su cuerpo puede ofrecer a la antiarquitectura.



Gerardo: *Polizone salivata*, litrato, 170 cm, (1980-82).



*Maniqués para una grande almanaca. Poliéster tallado. Altura: 100 cm. (1986-87).*

deros, cuyo lenguaje se enfrenta al que critica con intención de sustituirlo. Bordes procede de la primera manera, más sutil; desplaza trónicamente las formas, pero acepta su validez general. Puede, así, parecer un manierista; pe-



*Maniqués para una grande almanaca.  
Poliéster tallado. Altura: 100 cm. (1986-87).*



*Respiro para un grande abaco.*  
Poliéster sellado. Altura: 100 cm. (1980-81).



*Respiro para un grande abaco.* Poliéster sellado. Altura: 100 cm. (1980-81).

re-realizarse está lejos de serlo: un manierista no critica la forma que desplaza; parte de ella como de una necesidad posesionista, y solo a partir de ella puede hacer inteligible su necesidad emocional de deformación, y la urgencia.



El hombre de la mano roja, almas: 33 cm.; No sé y no sé, almas: 128 cm.; Anatomía (Borles), Felipino callado: 138x90x55.

de manifestarla. Borles no pretende transmitirnos una emoción (y en esta, pero solo en esta, se parece a Casavet); subraya únicamente la significación ambigua de las formas. Por lo común, cuando un artista contemporáneo repasa en las formas clásicas y las utiliza como parte significativa de su trabajo, lo hace con un matiz peyorativo; las usa generalmente de contexto, y al fusionarlas con elementos ajenos a su representación original, las fuerza a asumir una significación por extensión; es decir: las proyecta sobre la historia. De esa manera, el Equipo Crónica hace que Felipe IV rebasa, con una naraja de alfileras, la cabeza de uno de los personajes del *Guernica* de Picasso. La acumulación de elementos que se produce en esa, y en otras tantas obras del Equipo Crónica, no deja lugar a dudas sobre qué tipo de crítica pretenden ejercer Solbes y Yaldés: una crítica no de las formas, sino de la sociología que detentan las formas; el lenguaje se degrada, por supuesto, (la impenetrable técnica vanguardista se transforma en un cómic brutal, colorista y plano a la manera de Roy Lichtenstein<sup>16</sup>), pero no se cuestiona. Aquí solo se cuestiona la ideología; Solbes y Yaldés no ponen en duda la sociología de la pintura del Siglo de Oro español —a la que son tan adictos—; al contrario, reafirman su validez



Anatomía (Borles) Felipino callado. Almas: 63 cm. (1980-82).

<sup>16</sup> «En la pintura», pero con muy distintas significaciones. Fundamentalmente hacia el contexto de la obra (pero claro es que esta, contextualizada, ya debe ser contextualizada) o la segunda contextualización del cómic, transformando un signo único en un sistema de pautas de una historia. El Equipo Crónica subraya el significado de la imagen, propiciándolo, cuando se ha indicado, en una situación contemporánea. La forma histórica de Borles incide en una manera más decisiva la forma, sin simplificarla ni proyectarla. Algo así como hacer un lenguaje nuevo a partir de signos de referencia a los que se continúan otorgando su valor, pero sin sujetar dichos contextos a ellos.





*Nudo en rojo y Negro* (detalle).



*Nudo en rojo y Negro* (detalle). Templática. Óleo: 107 y 110 cm. (1985).

insufriendo una significación contemporánea, aunque muy localizada en los años españoles en que trabajaron: los poseedores del franquismo. Bordeas utiliza un método diametralmente opuesto; como principio no le interesa recurrir a iconos tan «consumidos»; puesto que su propósito no es ejercer de crítico social, no le preocupan excesivamente los arquetipos plásticos —o cuando menos a ellos los elige en virtud de su formalidad, pero no como piezas de una ideología, pues su función como tal es nula; en segundo término, «contra» la retórica y los materiales clásicos, de acuerdo con la más estricta normalidad; y, por último, la forma: aquí es donde Bordeas ejerce su proyecto provocador, disociándolo de la manera ya indicada (desde dentro y con sus propios medios). Por ejemplo: al Equipo Crónica le interesa Felipe IV (para proseguir con la obra ya citada): su poder, su forma absolutista de control, la intemperancia religiosa, etc., es decir: todos aquellos condicionantes políticos, sociales, etc. que agobian su reinado, y por extensión, la vida de los españoles. La incorporación de un elemento simbólico moderno (una cabeza procedente de Goya), cuya ideología alude al mismo a la república, establece la significación contemporánea del cuadro, subrayando una despa-



Baldy y Café con leche. Mármol. Altura: 77 y 50 cm. (1995).



Detalle de Bordes's *El Escudo*



Bordes's *El Escudo*. Versión temprana. Aluminio. 205 cm. (1987) con *La Armilla*. Bronce. Aluminio. 81.63 cm. (1990).

ciada continuidad histórica. A Bordes, de todo este proceso, solo le interesaría la «firma» de Felipe IV, y ello para manipularla según su criterio. Cualquier añadido a la obra sería tarea propia del espectador. Resulta así el de Bordes un trabajo más libre, más dispuesto a la pura representación formal, y no sujeto a circunstancias ambientales cuya caducidad harían precario el sostenimiento inteligible de la obra —salvo que, paradójicamente quede ella misma como referencia histórica de su época, una especie de testigo de cargo. No se trata, pues, de que los autores efectuara dos distintas lecturas históricas (dos versiones, o dos consecuencias, de un mismo hecho; se trata de dos maneras de estar distintas.

Sin embargo, en la serie *Calvo* (1984-1988), la intención de Bordes comienza a adquirir dimensiones másicas sociales que se irán intensificando en trabajos posteriores. *Calvo* refrenda, en una misma unidad formal, dos tocos de visión contrapuestos: el clásico renacentista y el cristiano (católico) español. El escultor ha querido aquí, ¿jurar, constatarlo? —en todo caso reunir, y de liberadamente, su devoción por Miguel Ángel y su asombro ante Berruguete —que apoyaría su admiración por Rodin (Canova y Colón), las otras dos la-



El Talco con sus Manos y Rodillas.

minorías de *La figura en la luz* quedan momentáneamente eclipsadas: el constructivo de un modelo de hombre ideal y el destructor de ese modelo. Aunque aquí es evidente que podemos preguntarnos si la actitud de uno no deriva de la del otro, y más que dos trincheras que se oponen, no son dos actitudes que se complementan. Miguel Ángel restaura el canon clásico partiendo del modelo griego, al que corrige sus propias experiencias en anatomía; levanta el modelo de hombre, y el modelo de Dios (*David* y la *Virgen con el Niño* varían) pueden valer como ejemplos, que vienen a ser un canon modelo benéfico para ambos; Berruguete destruye ese modelo en sentido formal y en sentido emocional (en la emoción, realmente, lo que vuelve paranoíca la forma de Berruguete). Pero lo que parece indudable es que ya con paroxismo sobajar en algunas de las últimas esculturas de Miguel Ángel (la *Virgen Rondante*, por ejemplo —aunque quizá, tanto en esta como en otras obras no terminadas por su autor, sea precisamente esa situación de «inacabado» la que produce el clima de lucha entre forma y material, y que Berruguete fuerza el sentido emocional y serpenteo que nos hace apañar, pero no por desconocimiento de la anatomía, como se ha insistido, y seriamente<sup>72</sup>, en más de una ocasión, sino por

<sup>72</sup> Opinión que también sostiene la escultura más temprana, una *Virgen con el Niño* (1494) de el otro El Berni, apostada antes en la cima, que pertenece a un grupo menor, que hace del humanista alemán Hagen, un no libro (Luis) escritor. Berruguete, Hagen, tenga la guerra de ideas entre clásicos en la era al más española, de donde deriva su temperamento expresionista, dice que Berruguete «a pesar de su experiencia de primera mano con Miguel Ángel en Italia, permaneció sujeto a sus ideas sin influencia de las figuras, incluso (aunque ya) del estudio de la anatomía y del dibujo del natural, que estaba prohibido en la pintura española».

Carácter que las características peculiares de la misma evolución de Berruguete obedecen a su desconocimiento de la anatomía, y no a propósitos formales de su propia genialidad, opuesta a la que él aquí sostiene (aunque también que el Greco «aboga» sus figuras porque no dibuja en la vida lo impedia verlas en sus obras».

Berruguete, y como parte inescusable de ello, sus ideas sobre anatomía que demuestran la construcción anatómica de sus figuras, y por lo tanto sus técnicas constructivas al respecto. En un mismo momento pueden aparecer ideas constructivas y ideas «inconstructivas», las que resultan para la mayoría de los críticos, por ejemplo, tanto a la figura de Juan el Bautista como modelo de composición, según dice Gago Nubiola con respecto a Berruguete, es superior a la obra de un Rodin o cualquier otro grande entre los modernistas, así J.A. Gago Nubiola, *Alonso Berruguete en Italia, Barcelona*, (1944), apuntes sobre de varios siglos con clásicos, como San Sebastián o Juan.

FOTOGRAFÍA: G. GARCÍA / G. GARCÍA

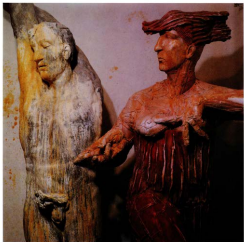


El taller con Donatello's Donatello, Bala, Calza armata y Strepito 1.

la necesidad emocional de la disonancia. Pero lo que en Miguel Ángel es una pura representación ideal, en Botticelli se transforma en agónica disonancia humana, que aludiera sus preceitos religiosos.

La escultura que inicia la serie, Donat, está acogida a la tutela de Miguel Ángel, y asimismo la siguiente *Elv Homo o Bala*<sup>26</sup>. En relación con las que completarán la serie, es admirable que Bordes fue transformando su propuesta formal según trabajaba en ellas. Realizadas en termoplástico, su forma de construcción desde parte asemeja a la de un *patnik*, en el sentido que las distintas partes de la forma se van incorporando paulatinamente y completando la figura. Su proceso de construcción, minuciosamente recogido en fotografías, como es habitual en Bordes, muestran las figuras a medio hacer, y cómo se van cerrando, a medida que el autor incorpora los trozos que ha trabajado por separado. Las dos primeras obras aludidas hacen cerradas enteramente, dejando en ellas una superficie relativamente lisa y trabajada; en las siguientes Bordes varió el procedimiento, y en vez de realizar una moldadura prácticamente invisible en los límites de las distintas piezas, las unió como si pegara roturas con un repantado. La superficie queda así recorrida por una red

<sup>26</sup> *Elv Homo* fue iniciado y concluido en 1995. A Donat, por el contrario, empezado en una misma idea, se lo dejó de por hecho hasta 1999. Una vez más, más en 1995 trabajaría en el diseño del desarrollo que, a modo de patnik, cubre paulatinamente la figura. Otro Donat, el cuerpo de *Elv Homo*, fue de las primeras figuras que creó, de ahí su diferencia con el resto de la serie. Aunque esta parte de la obra muestra que, desde el inicio que comenzó, representase idealmente al Borda's, el artista luego aprendió hacer con el resto figura más completa que se apartara de las ideas de la serie, pero defendida con cierta necesidad.



Don Judd o 'Juliano y Gerardo' o Donald Judd: 'Troposféricas Alturas' (294 y 295 cm) (1966-67).



*Esc. Pinos o Babilonia y Caridad o Bismarck colombianos.*



*Dani's 17' Escudo en operación.*





Juan Bordes trabajando en *David y Goliath*



Bordes de las columnas *Isidoro y Baldo y Goliath y David*

de venas plenas y anchas que traslada al exterior la anatomía interior. Si en anteriores trabajos Bordes se complacía en ofrecer a la luz una superficie ondulada en la cual sugería podría crear infinitas variedades formales, resultando o anulando concavidades y protuberancias, ahora la luz ejerce una función más difícil de dirigir al tropezar con fraguadas no previstas. Desde el punto de vista emocional, el relieve que confluyen las dos primeras figuras se rompen en las columnas, incorporándoseles un carácter más expresionista. Pero no siquiera sus dos pares iniciales guardan corrección anatómica normativa; en *David* es evidente, por ejemplo, la desproporción que existe entre las homilias, demasiado estrechas, y el torso y el cruce de la figura. Sin embargo, esa deliberada incorrección nos conduce a que repararnos en el soberbio gesto (cruce el más humano y noble que Bordes haya modelado), firme de fuerza y penetración, y en las manos, amplias y poderosas, pero colocadas en una posición de abandono y delicadeza que es casi fragilidad. Con respecto a la escultura homocinética de Miguel Ángel, Bordes ha introducido una variante significativa, tomada de la de Donatello: hacer que el pie de David se apoye en la cabeza de Goliath; el trabajo ha concluido, el embudo ya ha sido hecho:



El Taller con Las Cabezas en escultura. (1999).

de ahí que el rostro que esculpe Boudes tenga una actitud meditativa, como si aún le quedara por saber qué hará con su victoria. Este David no tiene la complacencia ni sí mismo que tiene el de Donatello; ni muestra la impulsiva arrogancia tan torva del rostro del de Miguel Ángel; está lejos de ser



El Taller con Las Cabezas en escultura. (1999).



Aparição a Bando e Conselho em exposição.



Colonne Dinamiche. Musei D'Art e d'Arch. 1986-88.



Morotini e Rottino, altezza: 289 cm.; Giorgio e Nudo, altezza: 171 cm.; Cristoforo e Ermete II, altezza: 115 cm.  
Rinascimento (1506-85).



Detalle de las columnas *Silencio y Rutina y Corazón o Deseo II*



Detalle de los calzones Sebastian o Babilina, Gucijhamb o Nialakale y Gerdial o Dromak II.



Detalle de *Atropal* o *Tejada*.

un Apolo o un Dionisio; David es aquí un ser más maduro, más humano, más sujeto a la duda; lo que nos conduce a otra variante: igualmente significativa que también aparece en la escultura de Boudier: al apoyar los brazos sobre el suelo, la espalda de David adquiere cierta inclinación que acciona su actitud meditativa; se sugiere así una aproximación a Rodin, y a otra figura mítica: esta de la estatua contemporánea: la de *El Pensador*. Quizá no sería aventurado conjeturar que Boudier ha querido dejar aquí constancia de sí mismo—, o quizá más que de sí mismo como ser físico, de su oficio, diseñando un autorretrato mental en el que caben ciertas parcelas gestadas, pero en el que se dan sobre todo semejanzas emocionales. El arte es cosa de la mente —aseveraban los renacentistas; y aunque mi opinión profana al respecto es de que el arte, en el escultor, es más cosa de la mano que cosa de la mente (la mano nunca ejecuta lo que la mente cree ordenarle; la mano vive por sí misma y la mayor parte de las veces sorprende a la mente con lo que hace), en algunas ocasiones, una de ellas esta, la mano puede regalar a la mente un autorretrato ideal en el que, al margen de referencias físicas, pueden reflejar-



Detalle de *Neptúna* o *Tejada*.





Detalle de *Alquibano y Tolo*.



Detalle de un conjunto de *Colera*.

das referencias morales. El hecho de que esa figura (mítica) también, tanto por lo que el personaje representa —valor, ingenuidad, nobleza— como por la forma estética que le hizo asumir Miguel Ángel, asperjado de la perfección humana ideal, la haya encarnado Bordes en un escultor (el título completo de la obra es *David y El Escultor*) indica bien claro su propósito de transacción. Bordes ha tenido una cierta fijación con la imagen de David, aunque noto en esta ocasión se haya atrevido a emular una réplica —desde su propio lenguaje, ciertamente. En otras oportunidades, las referencias han existido, pero por proyección: en su catálogo *La figura en la luz* pone como colofón un dibujo realizado por su hijo Enrique cuando este tenía seis años. El dibujo se titula *Miguel Ángel trabajando en el David*.

Algunas piezas de Colera llevan policromía, un rasgo que las asemeja a la imaginaria católica y acentúa su carácter expresionista. A *David* lo cubre únicamente una patina irregular de tonos ocres en forma de chorros, lo que deja prácticamente intacta la significación originaria de la materia.

En esta ocasión la ironía de Bordes implica una crítica desbrañada de



*Magalates e Didiis, altura: 201 cm; Krasiphos e Nisidos, altura: 127 cm; Agonistes e Simas e Gerasios, altura: 201 cm. Erasmopoulou (1980-85).*



Detalle de Músculo y Dorsales

la iconología católica, buscando su literalidad e ingenuidad. Bordes crea iconos complejos, *Alfareroide o Tomás y El Corralo*, *Rebatoide y El Orador*, *Sebatoides y Rebatoides*, *Magdeloides y Tellois*, *El arcaico y El místico*, etc.) buscando —como siempre: deliberadamente, la ambigüedad (incluso la crítica); y siempre nadie va a postularse ante sus imágenes para impetrar misericordia. Bordes quiere aquí compararse a la cábala de aquellos artistas geniales que soslayando los rigurosos preceptos de la oratoria eclesástica contrajeron a los fieles, para su adoración, figuras no transmitidas por el dextero místico que les producía la contemplación de Dios, sino por el que les proporcionaba un sensual y complejo organismo. La transposición que asumen las figuras de Bordes no coincide propiamente con un sentido crítico al estilo de algunas de las de Bernini o Bernagutti; ya hemos aludido a la indefinición sexual de *Caridad y Amoral*; son más significativas las transposiciones que indican los dobles nombres con que se titulan las distintas piezas, y que terminan siempre a una lectura sosgada de la imagen, donde una significación profana se disimula en la religiosa.

Se ha indicado que las figuras de los Cabezas fueron construidas a trozos y luego armadas a fuego como es una especie de pasta cénamica. En esas construcciones parciales, los rostros guardan entre sí una gran unidad de procedimiento; un modelado en sentido y no presenta (o lo tiene muy escasamente) las «repuntaduras» que cubren el resto del cuerpo. Fue sin duda del estudio de estas rostros de donde surgieron las series que conforman *Cabezas may españolas* (1985-1990), título de su exposición en la galería Escupido (Madrid, 1990).

Bordes ha buscado en estas series concentrarse únicamente en la expresividad del rostro, desligándose del resto del cuerpo. Ello no le lleva a acercarse la intención expresionista, pero sí a caracterizar más individualmente las facciones humanas, y por lo tanto, a definir de manera más clara su contenido emocional. Fundamentalmente, el autor parece elegir para ello un camino estilístico equivalente del clasicismo griego y del renacentista: el romano. El modelo es especialmente evidente en las cabezas de *Oradores*. Como en los retratos romanos griegos, esas cabezas no son anepitafios, sino retratos de personajes reales que han aceptado su condición de tales y consienten en ser reflejados como son, sin ningún rasgo, fuera de los preceptos, que pueda embelesarlos. Hasta ahora, Bordes había creído rostros impersonales, es decir: rostros que no parecían obedecer a más realidad que la que les imprimía la mano, sin ninguna semejanza con facciones vistas previamente. De hecho, los *Glificos* y las *Figuras...* tienen rostros construidos siguiendo unas pautas idénticas romanas; sus rasgos acusan la comunidad filosófica de su hocotate; en los *Cabezas* ya se ha pasado a una individualización parcial, caracterización que se completa en las *Cabezas may españolas*. Tanto los *Oradores* como los *Rebato-morales* no guardan ninguna semejanza entre ellos y con los procedimientos del mismo autor; representan a individuos diferentes, y sus contenidos formales y psicológicos son distintos. Los *Oradores* son cabezas dinámicas, vivas, sorprendidas en un momento de actuación; contrastan con su grupo paralelo, *Rebato-morales*, unos rostros más abstractos, más interiorizados, ligeramente melancólicos. Bordes, con un gusto de refinada ironía, crea para los *Rebato-morales* una base cuyos formas se asemejan a las de un pescero, y sobre ellas sitúa las cabezas, como si las culpares un rostro más la credulidad de la memoria o la inestabilidad de su presencia(s). Las bases de los *Oradores*, aunque



*Magdeloides I y II (1975). Bronce y hierro. 43 y 44 x 10 cm. (1987.088).*



Galeras Españolas (Mártires, Descubridores y Asesinados) (1775). Bionnery y Ibarra. Altura: 60 x 84 = 120 cm. (1987-1990).



Magdalena (1975) y *Albino* (1975). *Brasas y Arena* (1987-88).



Quadro 14-73. Bronze y hierro. Altura: 60 x 60 x 120 cm. (1987-88).

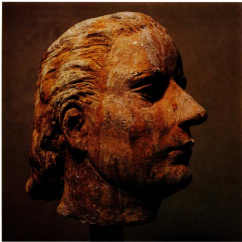


Arnaldo Boni, 1976. Bianco e Nero. Albero. 45 x 120 cm. (1987-88).





*Accidente (gruppo), 1976. Bronzo e ferro, Alinari, 42 x 40 cm. (1977-80).*



Ramon Barroca. *Bezoza y barba*. 11 x 18 x 1,50 cm. 1997/1998



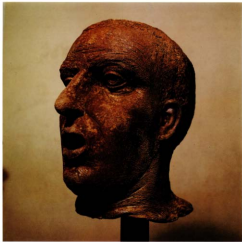
Βασανισσαδά. Βρογχίς y Μάρτιο. Βρογχίς 27 x 18 + 120 cm. (1967-1985).



Galicia Española. © 1987-1993



Colonne di Reitti. Modelli. Altezze: 142 cm. (1987-1993).



Escult. (27). Bronce y hierro. Altura: 60 x 44 x 120 cm. (1987-88).



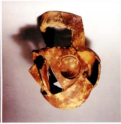
Dolabrè (27). Bronzo e terracotta. Altezze: 60 x 66 x 128 cm.



Placota natural/ Bronze/ Altura: 23 x 50 cm. 1990.



Figure 1. *Stylops* sp. *Stylops* sp. *Stylops* sp. *Stylops* sp.





*Alumina natural. Dimensió: Altimet: 1,5 a 10 cm. (1999).*



Cabelele 1968/1968. Bronzo, Altezza: 10 x 10 cm. (1968).



Roberto Chape y Calixto Bernal. Bustos. Bronce. 1977 y 1971 cm. ©1998.



Borles (La mujer desnuda).

de manera menos evidente, tienden también a subrayar la fertilidad de la permanencia. Son obras con signos caligráficos ininteligibles: la historia se ha vuelto incomprendible; no sabemos qué hechos, seguramente magníficos, justificaron la trayectoria personal de los retratados; nos queda únicamente una verdad, una mirada, ambas marcadas por la pasión y la nobleza. Pero el individuo del que perdura el rostro es un ser anónimo.

Con la presentación de estas series como conjuntos inseparables culmina esa tentación de Borles de otorgar a su trabajo una condición escultórica. Ya hemos aludido a ello en relación con las fotografías de sus series *Múltiples sentadas*, *Julio y Ana*. Pero lo que allí se había obtenido al poner en relación a la escultura con otros elementos (luz, color, etc.) aquí se consigue con el propio conjunto escultórico; algo que ya también había intentado con las *Múltiples* al apoyar las figuras en elementos arquitectónicos para crear una atmósfera propia a su representación. En realidad, la intención de Borles de situar sus figuras en una escena es evidente; para ello no hay más que mirar el proceso fotográfico de su creación. La misma polerización de los *Callos* viene a subrayar, como en la más eficaz pieza de imaginiería española, la naturaleza de seducción moral. El hecho de trabajar series es otro indicio de la necesidad que experimenta Borles de no dejar solas a sus figuras; de crearles una compañía, y de configurarles un espacio común, con lo que pueden establecer relaciones y dar la medida exacta de su significación. Esfuerzos que se desbarata cuando las series se desmenuzan; de ahí que los *Oratorios* y los *Retratos-esculturas*, así como otras obras no aludidas como *La construcción*, tengan un carácter coral que implica su conservación completa.

Como esculturas de *Oratorios* y *Retratos-esculturas*, existiendo en ese juego pendular que tanto gusta al autor, Borles trabajó al mismo tiempo que las dos citadas, y también en bronce como estas, otra serie titulada *Historia natural*. Su tema único es el cráneo. Son nuevas formas para que tienen la aspereza y el rigor constructivo del cubismo, y que para nada recuerdan a la estética clásica. Múltiples no se plasma en absoluto en el cerebro que contravienen, ni en la piel que los envuelve; aquí se hace abstracción de su significado emocional; no nos importa su trascendencia religiosa (o filosófica, si se prefiere) por mucho que aludan a lo precolombio; solo nos interesa su escasa forma, la limpieza de sus líneas, la resonancia de su volumen, esa manera de ocupar el espacio con la efectividad de la figura más perfecta. El paralelismo de estas esculturas habilita que buscarlo en ciertas formas de Brancusi, o en algunos lienzos de Luis Ferrándiz o de Cristina de Vera, artistas tocados por una aspiración de puros, poco común en el arte contemporáneo.

Pero la línea de Ferrás que domina el trabajo de Borles en esos años no es la que denota *Historia natural*, sino la que imponen los *Oratorios*, *Retratos-esculturas*, y con respecto a su desarrollo futuro, lo que marca una cuarta serie ejecutada por los mismos años, *Magdalena*, *María*, *Asunción* y *Fanatismo*, algunas de cuyos rostros parecen conectar directamente con la imaginiería religiosa del siglo XVIII español (incluso las ropas en las que se apoyan las cabezas recuerdan el andamiaje que en algunas imágenes recubre el viridol).

El propósito realista que hay en las tres series aludidas es evidente; las tensiones establecidas en los *Callos* entre la influencia renacentista y la expresionista —avant la lettre— de Bernagutti parecen que se ha ido decantando a favor



Borden (*La pie de un ser ideal*).

del imaginero español. El propio Borden advierte de la finalidad utilitaria (hacer algunas décadas hubiera cabido aquí el término «social») de su trabajo, y escribe que le «gustaría trabajar en las escuelas que harían los que no saben construirse y cogen el metro o el autobús. (...) Los que recogerían toda la sabiduría y ternura de la gente anónima. (...) Quisiera hacer las escuelas que miraran sus sueños, las que sangrasen sus heridas, las que llevaran sus ojos de niños con todo por ver»<sup>17</sup>.

Entre la audacia o desafiada programática que denotan los textos recopilados en 1994 como introducción al catálogo *La figura en la luz*, y el breve escrito que sirve como declaración de intenciones del autor en el de *Génesis* muy española, parece existir una cierta reducción teórica; ya no se trata de mostrar cuáles son sus propios formatos, sino de aclarar qué destino desea para su escritura, y que es la que realmente le interesa reflejar en ella (principalmente la rabia y la frustración de los demás). La estrategia programática se ha transformado en necesidad utilitaria; la complejidad ideológica<sup>18</sup> se ha visto reducida a un disco elemental —pero no por sus temas esenciales. Es un texto que obvia los problemas complejos de toda formalidad y se limita a definir,



Borden (*Una idealista*).

<sup>17</sup> En el catálogo *Génesis muy española*, Gabriel Estanque, Madrid, 1996.

<sup>18</sup> Borden, personalmente, escribe poco en sus catálogos pero siempre como propio los citas de textos de los autores escritores cuya obra y teoría lo inspiraron; por ejemplo el texto paradigmático de los textos Miguel Ángel, Colón, Balzac y Canova: «...cuando comprendimos la aceptación de temas ideológicos de nuestro imaginario colectivo, no necesariamente coincide con todos sus problematizaciones fuera el punto de partida más propicio reflexivo con otros ideológicos otros». *Una Idealista* en *La luz*, Madrid, 1996.



Alberto Giacometti y *La jeta de ciutat*. Bronce. Altura: 154 y 170 cm. (1950).



*Meditation (Meditazione)*, Bronzo, Alabastro, 174 cm. (1990).





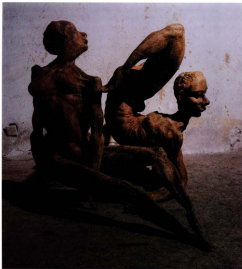
Composición de Las gacetas. Bordes, 1990.

<sup>22</sup> Y no me refiero explícitamente a las piezas de Calvo (1990) como ejemplos de un nuevo modo de leer desde un punto de vista personal, el lenguaje reciente de las esculturas del siglo XX, género que trata la capacidad de memoria del cuerpo, y la flexibilidad de sus técnicas de trabajo, desde a su momento cotidiano sobre las formas clásicas y su aprehensión por contemporáneos, propiamente, a modernidad, que, desde un punto de vista, implican lo más personal del trabajo de Bordes, y su mayor aplicación a la escultura española contemporánea. El propio escultor, reflexionando sobre ella, afirma: «La capacidad de generar formas heurísticas es indudable que es patrimonio de la figura. Son formas desiguales de las que el creador quiere hablar. Y como originadas por las distintas formas de acercamiento a la obra en la que el espectador experimenta su experiencia histórica. (1991)» «La figura, cuerpo y espacio interior». 1991, 1.

<sup>23</sup> Vid. Juan Bordes: «La escultura como elemento de comprensión del individuo». *Art*, núm. 2, 196-202, 1990.

no la «función» de la escultura en general, sino la de la suya en particular. Bordes no se siente preocupado ahora por la formulación teórica de su trabajo, sino por la aplicación práctica del mismo.

Bordes piensa aquí en sus años sobre la obra de su obra; pero sorprende que un artista como él, cuyo trabajo lleva aparejada una reflexión crítica y desmitificadora sobre la historia de las formas<sup>22</sup>, sea decir preferentemente el trabajo de un escultor para escultores: «explícito que quiere hacer una escultura para que el consumidor la coloque «junto a su televisior». Ésta, no obstante, que este texto debe interpretarse únicamente como deseo del autor de realizar una escultura más humana (serri-popular-un término más adecuado), o que, en todo caso, ejerce como límite que cubra las necesidades artísticas del individuo<sup>23</sup>, y, de todas maneras, dándole un sentido de que no parece solo la traducción de problemas teóricos. De hecho, su producción posterior a Calvo es muy española, las series *Los ballitos* y *Es el gimnasio* (1990-1993) siguen esa dirección, refiriéndose en ellas los contenidos expresionistas aunque difícilmente algunos colóque alguna pieza de las series citadas por último junto a su televisior. Sin duda, los demás programáticos son



Do pinatas Bruce, 1990. 107 y 101 cm. 1990.



Deo generato. Bronzo. Altezza: 94 y 80 cm. 1950.



*La mujer. Bronce y hierro. Altura: 80 x 80 cm. 1950.*



La batalla. Benito. Altura: 60 y 65 cm. (1990).



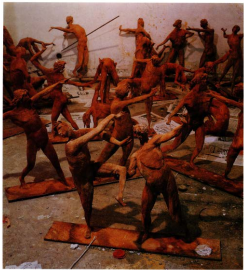
La batalla. Benito. Altura: 61 x 65 cm. (1990).

una rosa, y la realidad de la pira lucha otra; a veces uno oculto en contra de la expresa voluntad de los autores —y ocurre bien. —(MI voluntad aquí se hace) contra mi voluntad —y se hace bien—).

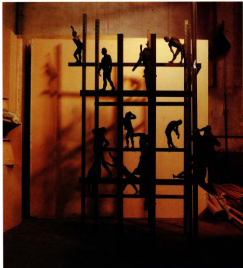
El precedente temático de *Los batallas* es una serie integrada por treinta y siete bajorelieves, realizados en fibra blanca de vidrio, *Naciones* a *Los Cantos* (1990), cuyo protagonista único es un cuerpo desnudo como las olas. Las líneas incisas recorren de la luz para articularse y para adaptarse su condición de masa ténida, de volumen. Los bajorelieves muestran unas formas redondas, las más habituales en el autor, tratadas dinámicamente, a ritmo con la curva de las olas. Los cuerpos, aun con las deformaciones que Basile les imprime, no parecen estar sometidos a ninguna tensión; se mueven libremente y sin esfuerzos. La serie, aunque no tiene una secuencia narrativa explícita, parece apsa para el bien por su carácter monotemático e ilustrador del cuerpo humano desnudo (*Wenai*) y sus relaciones con el mar, de tanta resonancia mitológica<sup>7</sup>.

*Los batallas*, y su serie paralela *En el gimnasio* (en realidad ambas series son una sola en cuanto a intención formal) acusan el esfuerzo físico, y sus formas

<sup>7</sup> Algunas de esas bajorelieves se transformarían efectivamente en un gran libro: un dossier al Instituto de Las Palmas de Gran Canaria, construcción propuesta por el arquitecto César Torres y en la que Basile ha realizado una intervención importante, ofreciendo todos sus elementos escultóricos y de construcción. El resultado de dichas propuestas y la serie completa de los bajorelieves han sido editados conjuntamente, en edición de 100 ejemplares firmados y numerados por el autor (Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria, 1992).



Linee di forza. Boccioni. Bronze. 16 x 67 cm. (1911).



La anatomía. Borge, Jorge. 200 cm. (2000).



Figure di pasta. Bronze. Autore: Arca e 800 cm. (1967-68).





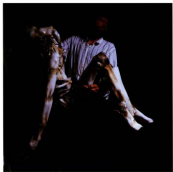
*Figure di padre*. Renato Altieri, 1961, a 80 cm. (1987-88).

se resurcen hasta alcanzar posiciones que están fuera de los límites de fiabilidad humana, y esas, y en ocasiones traspasan, las deformaciones monstruosas. Ya en otra serie, *La batalla* (1989), Bordes había ensajado el formateo corporal, imprimiendo a aquellos supuestos guerreros —danzarines, en realidad, como veremos luego— posiciones anatómicas excesivas. Pero esa serie, como fiel a una resonancia musical, conserva un ritmo, no solo la figura individual, sino su ramajeo cartográfico; ritmo que armoniza, hasta hacerlas aceptables, las posiciones del cuerpo. Bailarinas y gimnastas carecen de esa misma “construcción”, y hasta los propios rostros participan del descompensamiento anatómico, agudados a una disonancia; sus rasgos denotan una vida interior atormentada —canso, al menos, como la realidad física que asienta sus miembros, de los que parecen querer evadirse— casi todas las figuras tienen los ojos cerrados. A diferencia de las series *Olímpicas* y *Figuras*... las bailarinas y gimnastas sí poseen cuerpos individualizados, de los que son conscientes. Su carne no es una materia a exhibir; es una materia a sufrir, y a soportar. La tensión dramática aparece aquí a punto de dinamitar la construcción, en un rasgo que ha constituido una de las más notorias, y originales, composiciones del estilo de Bordes. Como los *Callos*, también estas piezas se han armado como un puzzle; pero a diferencia de aquellos, ocultas bajo un “separatapas”, aquí los encuentros de las distintas piezas se producen abruptamente, en choque, y las soldaduras muestran el relieve del encontronazo; en algunas partes la pieza falta, y deja ver el interior de la figura. Estas ocultas están a un paso de romper con su precedencia formal, de iniciar un lenguaje ya no lo han iniciado ya) que, más que evolución del anterior, supone casi una negación del mismo. Pero, ¿en qué, realmente? ¿Llega a tales extensiones la novedad de un forma con respecto a la anterior? ¿No estamos dejándonos conducir más por la apariencia que por la realidad profunda de las formas? Desde luego que estas nuevas ocultas son bien distintas de las anteriores, y que las mismas presentan características apenas a su formalidad (por ejemplo: esa “ocupabilidad” de la forma, esa de que “alguien” aparece dentro de ellas) que refuerzan su diferencia. Sin embargo, desde el punto de vista formal, los gimnastas y bailarinas parecen ser un desarrollo de formas presentes en Bordes desde fechas muy tempranas: véase como ejemplo la *Novia sueña*, de 1969-70: se observará el mismo descompensamiento anatómico, e incluso las líneas del rostro parecen cruzarse literalmente en las nuevas piezas. En cuanto a la seguridad característica anotada (la de la “ocupabilidad”) ya se daba en los *Callos* y en las distintas series de *Callos* muy apartados, y entonces no nos alarmaba la tensión de ruptura en que hemos separado ahora. Es sin duda la contradicción de ambos factores lo que suscita la impresión de que un nuevo lenguaje intenta desplazar al anterior; sin embargo, en un caso pueden convivir tensiones formales semejantes sin que exista entre ellas ningún protagonismo negativo o en lazo. Miguel Ángel y sus monstruos, por ejemplo. Kenneth Clark ha reparado en que si a algunos de las figuras que aparecen en sus pinturas de la Capilla Sixtina se las analiza, distinguida de vida, serían auténticos monstruos desproporcionados y contrabichos (dejar el tema casi concluido del *Cristo-Juño de El Juicio Final*). Estas criaturas existen en función de su dinamismo, para expresar emociones, y desde luego no niegan, ni muchos menos invalidan, aquellas formas de Miguel Ángel que aspiraban a la belleza apolínea (ma-



Figura del Descompensamiento Anatómico.  
Bordes (1989).

<sup>20</sup> Supuestamente, cuando una obra se exhibe y comienza girar o bien sea sobre su eje horizontal o bien longitudinal a que se asen las partes, establece entre ellas una especie de ritmo acompasado que configura una armonía formal exacta, pero de carácter complementaria. Una obra descompensada, que en su estado presenten un dinamismo, adquiere un equilibrio formal mucho gracias a su construcción con estas formas igualmente descompensadas. Es como si la calidad musical era compás de bellas que aparece únicamente en la totalidad.



Juan Bordes con una figura del *Disciplinamiento corporal*, *Templarios* (2009).

niferas en otro fragmento de la pintura mural de la Sixtina: la figura de Adán cuando es tocado por el dedo de Dios). Algo semejante ocurre con las esculturas nuevas de Bordes: sus formas son así de desproporcionadas y contrabichas porque el autor no solo necesita transmitirnos una idea clara era la promesa de *La figura en la luz*; sino que, además de una idea, pretende hacernos partícipes de una emoción. Creo que es esta la principal novedad que aportan las series citadas, por encima incluso de su desajustamiento formal. El distanciamiento del autor con respecto a las formas ha desaparecido; pero no así su reflexión crítica respecto a ellas —de manera que continúa manteniendo intacto el componente más definido de su estilo.

¿Por qué ha elegido Bordes precisamente un tema de gimnastas y bailarinas para mostrar ese catálogo de miembros torcidos formalmente? Alguna vez me habría pasado que anterioridad pareciera más idónea para ello. La ya abolida serie *La batalla*, por ejemplo. Sin embargo, las divertidas figuras de bronce de dicha serie parecen, por sus actitudes, más gimnastas o bailarinas que guerreros. Incluso el grupo de empalados son tres desnudos que realzan un ejercicio de equilibrio, y no tres cuerpos torcidos y moribundos. Las

<sup>27</sup> Mismo las diferencias formales que existen en un caso gimnasta y las de la serie *Olímpico* —*El corredor*, *El asador*, etc.— y su comparación con el tema es un simple pretexto a causa de dicho juego, en el trabajo de Bordes, y que de ninguna manera, el mismo solo resultaría posible a través de cualquier de la índole formal del mismo.



Juan Borda con figuras del Desembarco en esposadas, (1999).



*Desencuentro: En volantes y La piel de la olla* de Tompkins. Largo 134 y 177 cm. (1991-1992).

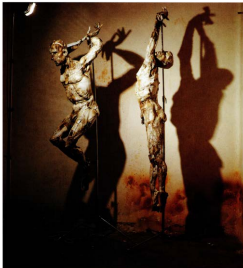
lanzas son jabalinas que van a ser lanzadas al aire, no con intención de herir a un cuerpo, sino simplemente de trazar un bello arco en el espacio y clavarse, lo más lejos posible, en la arena del mundo, con el objetivo de borrar una marca. La serie completa tiene la cadencia musical de una exhibición rítmica, coreográfica. Ninguna actitud de los cuerpos, ningún gesto de los rostros evidencian la tensión dramática de la lucha en la que se supone inmersa. La batalla prosigue su propósito de encarnación de la energía, ya presente en el arte áncico, y que tiene sus más excelentes representantes en Pollaiuolo y en el mismo Miguel Ángel<sup>27</sup>.

Sin duda la respuesta al interrogante enunciado más arriba subyace, como tantos otros que guardan hacerse a propósito de la obra de Bordes, en el sentido teórico con que el autor se enfrenta a la realidad de las formas. La trama supone una inversión de la realidad, un despojaramiento de su grandilocuencia (tanto en lo alto como en lo bajo de su escala de significaciones y valores), una transgresión, en suma, de lo codificado, de lo establecido, de lo que parece inamovible. Bordes vivea en un gimnasio, o en una playa, cuerpos que parecen más dispuestos a participar en un apalancamiento gresivo que en un relajado ejercicio de caudar o de hacer flexiones; y ello lo hace de la misma manera que

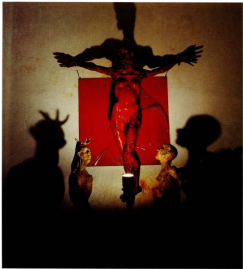
<sup>27</sup> Como es sabido la batalla entre hombres desnudos fue un tema recurrente de la pintura y la escultura florentinas entre finales del siglo XV y comienzos del XVI.



*Disegnatore: Guglielmo l'Español e Guglielmo il Romano; Scultore: Stanetti. Altezza: 160 e 162 cm. (1770-1771).*



*Esculturas: Carpaccio III (Spirale) y Carpaccio IV (Aria). Tomografía. Aluminio, 174 y 203 cm., 1990-1992.*



*Esculturas: Crucefixo de aranha com dois ginastas. Sérgio Sampaio. Alcoa, 195 cm, 1991-1992.*





*Discendentes. Crucifixi in carceri con due gemme. Teatrópolis, Alagoas. 199 cm, 1999-2002.*



Elba con figuras del *Disarbitrio* (en oposición). 1991.

subvierte los cánones clásicos alargando una cabeza o estrechando un hombro, o pone en un cuerpo femenino rasgos anatómicos masculinos —y viceversa—, o mezcla formas tan inconciliables como las rococólicas y las de la imaginaria religiosa española. No es mero capricho, ni prurito de originalidad; obedece a su concepción innata de la realidad, a su manera de concebirla, interpretarla y decodirla. Usar (es que abusamos al agotar) genéricos términos o metodologías<sup>27</sup> a estas esculturas sería simplificar su significación; el esfuerzo del escultor por crear unas formas se agotaría en su transcripción más evidente e inmediata: es necesario trasladar esa significación a espacios más abstratos, más plurales, donde las formas, como tales, puedan exhibir su indefinición sin límites que las constriñan. Las formas se crean para el ojo, y para la imaginación, y no para la redacción de unas definiciones.

Obras abiertas sin conclusiones.

Las Palmas de Gran Canaria, julio de 1991.

<sup>27</sup> Sin embargo, la terminación, predominantemente literaria, es grande. *El libro no termina*, es que en alguna parte de este texto se ha caído a Nido. En él, las figuras de Elba son una cadena de interdigitación y muestran que pueden en la obra del escultor estar. *El libro* que algunos de estos son —especialmente los que adoptan posiciones horizontales— parecen girarlas encorvadas de alguna manera general. Quizá así de la manera del agua (bubina para el agua del cielo). Poner evidencia, por una parte, que (bubina) y gineceo aparecen a la vez en la obra de Elba de una realidad espectacular europea y la evidencia más directamente en una realidad, una española, de carácter universal, e incluso más ligada a la primera que a la segunda.



Punto de vista II. Hieroglífico. Óleo, 1960, 81 x 100, 19003.

PS. Una nueva serie, iniciada por Bordes con posterioridad a la conclusión del texto anterior, y titulada *Disoluciones*, lleva a sus, por ahora, últimas consecuencias la notorio expresionismo de Grosseman y Jaffina. La serie está matizada, como la de los Colos, en termoplástico, con una altura, promedio, de 1,70 m. Al desafortunadamente anatómico propio de las dos series precedentes se suma en la nueva la mutación de la carne; el cuerpo ha quedado reducido a su estructura, y a la piel que la envuelve; es una única materia la que el escultor trata de sostener formalmente para que ocupe un lugar en el espacio; los cuerpos magros se arquean, se doblan y se curvan; algunos curvan, tensos, de un lado imaginario. Cuerpos consumidos no por una pasión externa, sino por una lava interior (¿el sida?) que ha ido avanzando desde aquella masa carnal exuberante cuyo estado tanto conmovió al autor de los *Colos*. Las incisiones que lastiman la piel no proceden de una violencia ajena, vienen implícitas en el propio cuerpo; sus estigmas son interiores, y antes de hacerse visibles han castigado hasta la extenuación la carne —el territorio de la sensualidad—. Los «Carinos» castallanos —paradigmas estéticos del sufrimiento físico, en los que no se muestra ningún detalle del horror, ni siquiera el del horror atañido de la pediculosis— conservan su carnalidad; son cuerpos enteros a los que se les ha infringido un castigo ajeno —desde el exterior; los «Carinos» de Bordes se han crucificado a sí mismos, es decir: es una crucifixión que se ejecuta en su interior y sólo a su ritmo; muestra extremadamente su trágica soledad. Es evidente que Bordes se sitúa cada vez más dentro de una tradición expresionista española; pero acaba siempre por imponer su visión original de los temas codificados por esa tradición, sabiendo a sus creaciones de carne en la nomenclatura académica, fuera connotaciones interiores añaden al lenguaje del expresionismo nuevos signos; los signos han sido sugeridos de referencias sociales contemporáneas del artista y su traducción plástica, a través de materiales nocturnos, subraya esa pertenencia al arte de hoy.

*Biografia*

Il libro è stato pubblicato da Adelphi nel 1998. È un'opera di grande valore storico e letterario, che ha permesso di conoscere meglio il pensiero e l'opera di questo grande filosofo.



Autoretrato en un biblioteca, (1990).

1948  
171 de julio) Nace Juan Bordes Caballero en Las Palmas de Gran Canaria.

1917-1960  
Clases de escultura con Abraham Galés. Comprende especialidades de modelado y vaciado.  
Obtiene el primer premio de escultura en la feria provincial (Las Palmas) de un concurso de Arte Juvenil.

1960  
Se traslada con su familia a Madrid.

1960  
Realiza el ingreso en la E.T.S. de Arquitectura, Madrid.

1966-1968  
Estudia en la Escuela de Cerámica de Madrid.  
Asiste a las clases libres del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

1972  
Concluye los estudios de Arquitectura.

1973-1974  
Ejerce como arquitecto.

1974  
Decide dedicarse en exclusiva a la pintura y a la arquitectura.

1976  
Inicia una labor docente en la E.T.S.A. de Madrid.

Obtiene una beca de la Fundación Juan March.

1978  
Es becado por el C.I.M.E.E.

1982  
Inicia la serie doctoral (se vacía) con el tema de composición en el edificio. Su tratamiento es la transcripción española, francesa e italiana de este la dirige Juan Navarro Baldeweg).

1983  
Permite la serie doctoral, e inicia varias propuestas de escultura monumental, incorporadas a la obra del arquitecto César Tompsett (conjunto de viviendas sociales San Andrés, Bona, 1988; Palas de la Música, Barrocas, 1988; Villa de Madrid, Nervión, 1988; Casa Isla, Bona, 1990; Auditorio de Las Palmas de Gran Canaria, en curso de realización).

1987  
Es becado por la Academia Española de Bellas Artes, en Roma. Realiza obras nuevas en Roma y en Venecia.

### Exposiciones Individuales

1973  
Galería Siquem, Madrid. (Esculturas ornamentales).

1973  
Galería Siquem, Madrid. (Dibujos y Océanos, I).

1974  
Bala Casca, La Laguna, Tenerife (Escultura, pintura y dibujos).  
Oficina cultural de la Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, Sevilla. (Obras ornamentales).

1975  
Galería Siquem, Madrid. (Juan Bordes, obra 1974-1977). Primeros y secundarios. Diputación Provincial de Málaga. (For men and women, Auro).

1976  
Galería Nigro, Las Palmas de Gran Canaria. (Mobilización constructiva. Plasmata).  
Galería Braun Ede, Santander (50 sesiones de Ingreso).  
Galería Bética, Madrid. (50 sesiones de Ingreso).

1977  
Galería Siquem, Madrid. (Dibujos sobre tabla).  
Galería Vondré, Madrid. (Ora, Océanos II, Mobilización constructiva. Plasmata).

1978  
Spanish States University, Escuderos (Juan Bordes-Siquem).

1979  
Galería Bética, Madrid. (Olimpicas. Primera versión).

1980  
Galería Balón, Las Palmas de Gran Canaria. (Olimpicas. Segunda versión).



#### JUAN BORDES, CABELLOS NEGROS

1977/1978. Madrid.

Escultura en un busto de un hombre que representa la cabeza de un hombre con el pelo negro. El busto es de un material que parece ser de un tipo de resina o plástico. El pelo es negro y se ve como si fuera de un tipo de resina o plástico. El busto es de un material que parece ser de un tipo de resina o plástico. El pelo es negro y se ve como si fuera de un tipo de resina o plástico.

Escultura en un busto de un hombre que representa la cabeza de un hombre con el pelo negro. El busto es de un material que parece ser de un tipo de resina o plástico. El pelo es negro y se ve como si fuera de un tipo de resina o plástico. El busto es de un material que parece ser de un tipo de resina o plástico. El pelo es negro y se ve como si fuera de un tipo de resina o plástico.

Escultura en un busto de un hombre que representa la cabeza de un hombre con el pelo negro. El busto es de un material que parece ser de un tipo de resina o plástico. El pelo es negro y se ve como si fuera de un tipo de resina o plástico. El busto es de un material que parece ser de un tipo de resina o plástico. El pelo es negro y se ve como si fuera de un tipo de resina o plástico.

Escultura en un busto de un hombre que representa la cabeza de un hombre con el pelo negro. El busto es de un material que parece ser de un tipo de resina o plástico. El pelo es negro y se ve como si fuera de un tipo de resina o plástico. El busto es de un material que parece ser de un tipo de resina o plástico. El pelo es negro y se ve como si fuera de un tipo de resina o plástico.

Catálogo de la exposición en la Sala Circo. 197/90.

Galería Vigore, Las Palmas de Gran Canaria. (Homenaje a Nelson Pizarro y dibujos. Bolognini).

1984  
Galería Fernando Vigore, Madrid. (La figura en la luz).

1987  
Galería María Lázaro, Santa Cruz de Tenerife. (Arquitectura, Plástica y Escultura. Fotografías).

## JUAN BORDES



## CABEZAS ESPAÑOLAS

Cabezas muy españolas. Catálogo de la exposición presentada en la galería España. (Madrid). 1990.

1990  
Galería España, Las Palmas de Gran Canaria. (Esculturas y dibujos).

1990  
Galería España, Madrid. (Cabezas muy españolas).  
Arco 90, Madrid. (Bosch Galería Española. Escenas Gallery, Nueva York).

1992  
Galería España, Madrid. (El gimnasio o La sala de las escenas y Las Esculturas).

## JUAN BORDES

### Retrato



### 30 RETRATOS DE INGRES

Catálogo de la exposición de dibujos sobre 30 retratos de Ingres. Galería España. (Madrid). 1975.



El Teller (1980-1986). Plastilina que recoge 29 fotografías del artista de sus obras en exposición y mensajes en el Teller.

### Exposiciones colectivas

1971  
Arte y Escena, Galería Vandrés, Madrid.  
Suspensión (EM), Palacio de Congresos y Exposiciones, Madrid.  
Manzanera, Galería Vandrés, Madrid.  
Bosch de Arte Contemporáneo, Galería España, Madrid.

1972  
La Filóna, Galería Vandrés, Madrid.

## HOMENAJE A NESTOR



## JUAN BORDES

Catálogo de la exposición personal dedicada a Nestor en la galería Vigorela. (Las Palmas, 1998)



Foto satírica en Nueva York (1998) de Juan Bordes, con su esposa, Mabel Cabrera, y sus hijos, Enrique e Isabel.

1973  
Bisbal de Barcelona.

1974  
IV Biennial Internacional del Deporte, Palacio de Cristal, Madrid.

Alfabetización, Galería Brúca, Madrid.  
Fotograma aerial del Gobiyo, Galería Elia, Madrid.

Otros de preguntas firmadas, Galería Sotopay, Madrid.

Multiples, Galería Serio, Madrid.

1975  
Salón del Grabado, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

Biennial Hispano-Argentina de Grabado, Montevideo.

Secretariado, Galería Sotopay, Madrid.

Biennial de Zamora.

Selección de Salermosa.

Salón de los Grabados, Realida.

Grabado Español Contemporáneo, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

1976  
Biennial de Alejandría.

Arte Casero, Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

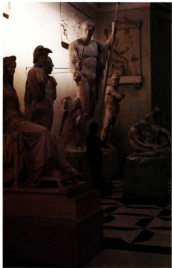
Arte Popo, Barcelona.

Gran Premio de Escultura 1976, Circuito de Bellas Artes, Madrid.

Palacio España, Santander.

Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife.





Juan Bordes en la Espinetera de Canarias en Pasajes en 1988.  
Foto: Mariel Calzosa.



Juan Bordes con Oscar Trappero, en el Píloa de la Mina de Barcelona.



La Figura en la Luz. Catálogo de la exposición personal en la galería Fernando Viqueo (Madrid, 1984).

1978

IV Exposición de Escultura de Artes Plásticas, Fundación Juan March, Madrid.

1979

Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife.

1980

Últimas tendencias del Arte en Canarias, CANTU, Canarias.

Generación de los 70, Isla Canaria, La Laguna, Tenerife.

Colegio de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

Galería Bónica, Madrid.



Periodo de la Epoca en los dos Edifios, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.



Periodo de la metropolita de Barrios Ros sobre Juan Bordes.

1992  
Arte Actual de Canarias, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

Saló de Arte y Cultura, La Laguna, Tenerife. Deseo Plutonio, Círculo XXI, Santa Cruz de Tenerife.

San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria.



Juan Bordes en el taller de Brosson (Brosson) París (1994). Foto: Manuel Cabero.

Perla de los Natales, Las Palmas de Gran Canaria.

1997  
Los Lavaderos, Santa Cruz de Tenerife.  
Joven Arte Canario, ACAAC, Santa Cruz de Tenerife.  
Galería Vigueras, Madrid.

1999  
Arte 99, Madrid, (Grand Galería Vigueras).

Mexico 85, Galería Fernando Viqueo, Madrid.

2000  
Chicago Internacional Art Fair 84, Galería Fernando Viqueo, Navy Pier, Chicago.  
Exposición del Proyecto del Auditorio y Palacio de Congresos, Las Palmas de Gran Canaria.  
San Isidro, Palacio de Cristal, Madrid.  
VII Exposición Internacional de la Pequeña Escultura de Budapest.



Los padres, Félix Bardés Martín y Delia Caballero Martínez, autora del primer gincanoario *Niquído*, Madrid.



Andrés Ballester  
Madrid, España

Objetivo wallpaper: The journey of repression, extracto del autor para las páginas centrales de la revista *Visa*, editada por *Journal of Art (New York)*.



Juan Bardés con su hijo Isidoro César Sánchez, en el Museo de Miraflores. (Foto Enrique Bardés)

*Ruadrans. Canaria Contemporánea* (1978-1979), Bienes, Cabildo Insular de Gran Canaria.

*Pluralística del Arte Canario Contemporáneo*, itinerario por las islas Canarias.

20 esculturas en libertad, plaza de las Sirenas, Segovia.

1980

Año 80, Madrid, Galería Fernando Viqueda, Galería Iván Dorico.

Cinco esculturas, Galería Miguel Muñoz, Segovia.

*Pluralística de la escultura española actual*, SEKIV, Madrid.

Atalaya 85, Casa de las Américas, La Habana.

Chicago International Air Fair 85, Navy Pier, Chicago, Galería Fernando Viqueda.

*Pávidos del Circolo de la Armada*, Ginebra. La escultura múltiple de Aroo 83, Galería Iván Dorico, Las Palmas de Gran Canaria.

*Algaría del Arte*, Segovia.

1985

*Contemporary Spanish Art*, Winston-Salem, Carolina del Norte.

Año 80, Madrid, Galerías Arco, Iván Dorico y Ballester.

I Biennial Hispanoamericana de Arte Actual, Sevilla.

IX Biennial de Pontevedra.

VIII Biennial de Zamora.

V Biennial de Oviedo.

Año Canario de los 80, El Tallar, Santa-Cruz de La Palma.

Artistas canarios en Madrid, Casa de Collín, Las Palmas de Gran Canaria.

Exposición conmemorativa del XX aniversario de la Galería Siquiera, Madrid.

1987

Generación de los 80, Escultura, Diputación Provincial de Almería.

Artists Spanish of Occubentism, Accademia Spagnola, Roma.

ALAC, Los Laberintos, Santa Cruz de Tenerife.

1988

*Pávidos del Consejo Superior de Arquitectura*, Madrid, Habilitada 88.

*Fernando Viqueda: History of a Spanish artist*



Esculturas de la Fundación Juan March, (1976).



Exposición en la galería Niquet, Las Palmas de Gran Canaria, (1988).

gardo gallery, The Spanish Institute, Nueva York.

Generación de los 80, Escultura, Palacio Solerria, Palma de Mallorca.

1992

Chicago, International Art Fair, Chicago, Kenos Gallery.

1993

Año 80, Madrid, Galería Manuel Horta. Arte internacional en las colecciones españolas, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, Chicago, International Art Fair, Chicago, Kenos Gallery. I Biennal Vasquez de Artes Visuales, Exposiciones itinerantes.

1997

Artistas plásticos de la Academia de Canarias, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife. Escultura española contemporánea, Gallego Gallery, Dublin.



Sevilla y otros: Exposición en la galería Fernando Niquet, Madrid, (1995).

### *Museos y colecciones públicas donde está representada su obra*

Museo Popular de Arte Contemporáneo, Villafraña, Cantabria.  
 Museo de Bellas Artes, Diputación local de Alora, Sevilla.  
 Biblioteca Nacional, Madrid.  
 Asociación Canaria de Amigos del Arte Con-

temporáneo, Santa Cruz de Tenerife.  
 Colegio de Arquitectos, Las Palmas de Gran Canaria.  
 Museo de Arte Contemporáneo, Cádiz, Mérida.  
 Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.  
 Círculo March, Art Espagnol Contemporain, Palma de Mallorca.  
 Colección de Arte Contemporáneo, Castilla-La Mancha.

### *Antología de textos*

Cada vez que se encuentran con los ~~problemas~~  
algun la conciencia de haberse caído en la  
 que tiene un día, con el plomo, el agua  
 and go unirse a la jodida de una sorpresa  
 o la sencilla institución, con un estallido  
 vain, etc. en la zona nervio viene de  
 Hacia la de la boca por el alcohol. Lo he  
 podía a la interrupción, y refugio de futuris  
 sorando con el tiempo, etc. etc. etc. etc.  
 muchos sofisticados psicológicos de la mente  
en un libro

Ticker simple y semi simple 1990  
1990 1990 1990 1990 1990 1990  
1990 1990 1990 1990 1990 1990  
1990 1990 1990 1990 1990 1990

Juan Bontás, inventor de esculturas publicitarias, (...) Un escultor joven, cargado de intuiciones, sentimental y conmovido; sus motivos expresivamente expantables (...) Esculturas en ocasiones delicadas como tarzanas, sensitivamente disociadas como cristales atenuados de una película de cine azulada, como lo que el hombre era en la pintura de Baudouin y la que era en la pintura de Courbet, moral cristiana viva, actual, representativa (...) En una vivencia y racionalización del hombre en sus dimensiones sentimental y moral, buena y brutal a un tiempo, insoportable de sus pecados y responsable de sus discriminaciones. Una antropología un tanto antirra por el mundo de nuestro-querer de vida, que acaba, como modelo utópico en Bontás (...) Se siente uno ganando por el desapego de esta inventiva de Juan Bontás, por sus formas, por sus palabras, por sus acciones cargadas de credulidad, puesto que son ellas para vivir, en la piel al menos, y no de verdad en su bondad, sino de verdad en sus propósitos.

José de Castro Arceles (1973).

(...) Las formas y figuras de Juan Bontás se refieren a una especie de mundo o un territorio que por las apariencias y contenidos nos muestra en parte el lugar común y en parte sus líneas de tratamiento del universo del deseo. Y entre uno y otro conflicto, la conciencia sería sólo de control selectivo, mejor que formalizado, del material indeseado que nos vive de la vida y nos vive a la vida.

Juan Bontás es un autoritario heterodoxo de mejor especie del surrealismo, contempla

do con una angustia dialéctica por cuanto se subordina al horizonte teórico del sueño, de los sueños, a la materia misma del deseo, al acto del instante, regulado y regulado por una selección y penetración a través del propio finalista ni de un círculo inconsciente desde el nivel último de la conciencia (...)

Fragmento de la col. Fragmentos del hombre, como un momento exigido lo único, creído en honor de sus valores, almas y valores, de sus deseos inconscientes, de sus intenciones positivas, con algo de pecado y algo de confesión, con mucho instinto y no poco razón, hasta el extremo de que en tanto sus labios se hacen de oro, no pueden sus ojos disminuir la distancia de un solo centímetro.

Y un tema de tensión, y un blanco sensual y amoroso de agua de colonia y rosas por los espejos, nada virginales. Bien miradas es que los asuntos sexuales del deseo despiertan de sus tres dimensiones a las cosas materiales. El espacio escultórico, lugar de representación de la racionalidad del mundo cotidiano, viene aquí a colación para ofrecer el símbolo existencial de la forma, de la verdad.

Quiero decir que las figuras de Bontás en generalidades resuelve el enigma espacial en la materialidad escultórica. Sus formas proyectadas desde la primera, psicológica en las acciones de su propio-creacionista e insustancia de las tres dimensiones por la sola ingenuidad de donar de corporeidad a los fantasmas inconscientes del deseo, a favor de la concreta libertad de los materiales y del proceso creativo.

Santiago Arceles (1973).

Primera, escultura y objetos dan buena prueba de toda la capacidad creadora de Juan Bontás (...). En una actitud exigida de indagación plástica que bordea el límite de lo normal y se abre a una doble vertiente plástica y escabrosa. En una densidad de pinceladas intencionalmente relacionadas entre sí, hasta el punto de resultar difícil la percepción de intenciones al distanciar de varias actividades plásticas. Podría considerarse la escultura como psicología natural y típica de sus planteamientos psicológicos que emerge conceptual y materialmente una tercera dimensión, una verdadera y real corporeidad, que del vida a su estructura interna.

José María Ballester (1971).

Todo este mundo escultórico-plástico, susceptible de espacios múltiples, se queda reduciendo a algo más concreto y vivo —no por sencillez en sí, sino por densidad— creando unos objetos más primitivos memorables de siempre de nuestro tiempo. Hay también en toda su obra una presencia y una afirmación concreta de lo general. El material que utiliza para su expresión —el policríptico— es un material muy afín y del que saca el máximo partido, contribuyendo en su espacio, en un trabajo made de una civilización, búsqueda y descubrimiento, capaz de convertirse en vapor y humo (...)

Manuel Albiés (1971).

Con los temas, temas y matices surrealistas, tallados en un polímero endurecido y



El cuerpo en acción. Tinta sobre papel (1988-89).



Gimnasia. Tinta sobre papel (1990).

Figuras en movimiento. Baulio, luego de crear el dibujo basado por las formas, dibuja el cuerpo en movimiento, el cuerpo de escritura. Las piernas, un dedo de los brazos marcados en pluma y líneas angulosas, parecen una traza pú-

lipéutica, donde queda fríasida la conexión clásica del dibujo, un patético de expresividad pictórica, las líneas parecen de las almas heridas. Los brazos apretados en la mano, la luz torpe cambiana y la composición incompleta, que invita al recorrido, toda esfuerza la temporalidad de un conjunto, ajeno, en principio, al tiempo.

Juan Carlos Serrador (1984).

Juan Baulio es insipiente, evidentemente, en las líneas clásicas de anatomía, pero disecciona el ritmo de las formas y construye la figura a una impetiva, y hasta inevitable composición. Ante sus obras es lo que puede y se leen alando no sólo el incandescencia de las pequeñas esculturas ideológicas de los siglos y milímetros del siglo XXII. Pero inmediatamente comprendemos que el sentido de esas cosas no se define en el juego de la belleza, ni pretende una «para» visual crítica. Al contrario, esas figuras están llenas de vida y quieren transmitirnos un juicio permanente sobre el significado de la salud. (...) Y además, las figuras de Juan Baulio se encuentran muchas veces como elementos que se integran en composiciones angustiosas (plumas, columnas, corchetes) simbólicas en diálogo expuesto redoblado con la conciencia y la calificación, como figura humana y figura urbana, ante naturaleza y

cultura, tema que aumenta la afirmación de seriedad de sus procesos, de sus investigaciones, que viene a resultar, así, como especie al que sigue las operaciones maneristas para proyectar hacia la voluntad de dar forma al futuro indefinido.

José María Melián (1987).

... La imagen poética emblemática, en la que se acóde configurando asociativamente la impresión que nos produce la exposición de Juan Baulio, fue la de un abstracto de equilibrio, un instante tal, un momento exacto de una del pasado siglo, que conocemos gracias a las fotografías, las escenas y momentos de lazo cotidiano. En particular, los recuerdos de Baulio, intenso y transparente, como si se tratara de una serie de instantes de momentos de vida. (...) Finalmente, Miguel Ángel y Baulio, son dos escultores cercanos de Juan Baulio, él mismo la muestra explícitamente en el tema que realizó para el catálogo de la exposición de 1984, donde, además, añadió una significativa recopilación de escritos de ambos. De manera que, además de crear con su obra el ambiente de un gimnasio alzado de mariposa, la atmósfera de un taller, de un misterioso paisaje de poesía, un denso lugar de formas y volúmenes, un lugar impetivamente animado, pleno de expresión, un aliento,





Musculatura del torso. Tinta sobre papel. (1988-89).

Bundes exalta de reflexionar sobre la genealogía de su propia identidad artística. La línea, además, es un simple vehículo para reflejar histórica, estética y profesional.

Historia y estética están en una relación dialéctica interactiva como para que nosotros los veamos a su vez. Por una parte, ya lo hemos mencionado, Bundes es alguien desahogado de esa línea que, para entenderlo, llamamos expresionista, y que han encontrado figuras como Miguel Ángel y Rodin, pero por otra, también ha declarado su adhesión por Cézanne y Canova, que es una línea de abstracción, de refinamiento de perfección delicada.

En el fondo, quiere que se vea un fondo como el mismo en ambas líneas, atraídas por una misma punto de «estética». ¿. ¡ Bien, incluso, cuando nos fijamos en lo que ambas líneas pueden ser de composición, apreciación, etc., comparada, la mirada histórica se propiamente, que nunca el punto con estos imperativos, expresionista.

Rafael Cabra Serrallés (1988).

El estado de Cabezas muy española que engloba toda la expresión hace referencia a un espacio que (...) define desde perspectivas de aproximación clásicas, las series (...). Así por ejemplo, Cabezas (1908-1988) sobre cabezas que construye un recorrido histórico y repetitivo por diversos arquetipos de lenguaje de la modernidad escultórica. Es un estado —y



junto a un tratamiento muy singular de las pátinas que refieren con ambigüedad esencial del discurso de Bundes — el espíritu que define de modo subjetivo como ciclo de tensiones del espacio cuando uno de un tamaño próximo a lo cotidiano, que se manifiesta en el filo de la naveja como lo terrible y lo inocente.

Dentro de las líneas englobadas en la muestra hay otra que, para mi gusto, destaca de forma muy particular, alcanzando la expresión más sencilla de un particular humor inquietante que atañe en el trabajo de Bundes. Una es, desde luego, un impasto que compone visual de los estados. El color, más subjetivamente descarnado —salga la expresión—, al de los colores que componen un largo momento de síntesis, es el que los más contrastes fuertes se abren hacia un largo camino de aproximación que alcanza desde lo arquitectónico hasta Giotto o Piero.

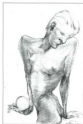
Fernando Hueli (1988).

... ¡ una serie de bocetos cabezas de Giotto, idealizadas sobre formas de hierro pintadas en rojo y amarillo. El tipo de estado, de cierta reminiscencia romana, no deja de recordar el proyecto crucial del neoclasicismo Julio Antonio. Pero según la mirada es mucho más desparejada, y aun entonces más clara las soluciones formales, compuestas por el hecho de que esas cabezas de estos Giotto



Giotto. Tinta sobre papel (1988).

Arco, Martínez, Pomales y Magallanes están elaboradas en gran conjunto, como el fuerza un viaje épico nuevo. Más allá del efecto del cuerpo, es necesario apreciar, por lo demás, la muestra, el refinamiento con que están hechos algunos de los estados.



Gianni. Tinta sobre papel. (1990).



En la segunda sala nos encontramos con figuras y una «Historia natural» una serie de cráneos, mandíbulas de buey, todos ellos pensados sobre una planta que compone un cubo virtual. Estas impresiones resultaban, desde el autor mismo, en su opinión, el punto más riguroso de toda su experiencia creadora, con muy raras excepciones, y a la vez resultó muy en la tradición de nuestro arte más riguroso, aquel que en su momento enseñó exhaustivamente Juanes Carrasco. Nos trae a la memoria otras obras contemporáneas de una inspiración relativamente primitiva: ciertos bocetos de Picasso de los años veinte, o ciertas visiones de Luis Hernández. También aquí el uso de gesso, yeso, desmenuado. Contraste a utilizar esa impresión lo redunda en el sentido y el formato de cada una de las piezas, y de nuevo, un lado abstracto que le proporcione al conjunto un mayor espíritu, por no decir más allá.

Juan Manuel Borer (1990).

A primera vista los grandes dibujos de Juan Borer nos recuerdan, por su gran escala, al arte de los antiguos egipcios (...) Enunciando el recuerdo de la simplicidad clásica en su fase cultural y decidente, sus esculturas luchan incesantemente lo físico y

el arte académico con una línea esencial, su propia línea refleja el dilema de un conocimiento-cuerpo natural, o lo es esencial y separado de su propia finalidad. La ambivalencia de Borer es lo que a la necesidad de expresar ideas humanas expone dentro del contexto histórico actual de estas, sus líneas reales, se expresa en la deformación consciente de formas y líneas clásicas que ha estudiado, dominado, utilizado y finalmente superado. (...) Las figuras sexuales y connotaciones representan una sofisticada comprensión de la relación existente entre lo natural y lo inventado, el hecho de que figurar en una posición de naturalidad no tiene a la naturaleza, sino a la invención humana. Finalmente en el día de la creación de la misma, rechaza silenciosamente la naturalidad frente a la invención. El cuerpo, en concreto el cuerpo desnudo, es un tema principal, buscando en la corrección anatómica, una fuerza de la emocional. En la obra de Borer los cuerpos no representan carne, sino estados esenciales abstractos, una fuerza y suspensión inmensa en el uso de la figura humana.

Las líneas y líneas pagadas de escala superior a la real de Borer, que en la España realista tradicional en sus propios usos y méritos era la consuelo del cristianismo, es

tán reflejadas en un estilo que mezcla con ecléctico abstracto elementos de la simplicidad realista, monumental y académico. Este modo de crear significa y comprende trasciende la aceptación posesionada de una existencia simultánea de todos los niveles históricos sucesivos y pone en duda los límites de la realidad física. A la vez que Hernández disculpa la postura de Borer aunque no individualmente las genes anatómicas y físicas de su tiempo con que se representan las figuras de su arte en España, Borer afirma la validez de la reorganización implícita en toda representación humana del natural. Debido a esta ambivalencia frente a las tradiciones heredadas, existe entre la dimensional del gesto humanístico: la base de representar desnudos monumentales como caudales impúdicos y lo opuesto, es decir, el conocimiento de la fibra que puede ser un gesto convencional o una expresión. Entre los temas, por ejemplo, en la creación entre los Cráneos, desde el trabajo de Borer sobre ellos que son una especie de cráneos. Este sentido produce una interacción entre un valor natural explícito y un ser consciente de la poca validez y inutilidad de un sistema propio dentro del aparente mundo abstracto de la contemporaneidad organizada.

Deborah Rose (1990).



## 1. Bibliografía activa

### 1.1 Libros, folletos

De la *Escultura en la Arquitectura y Arte y Etnia*, grabado y editado por el autor. Las Palmas de Gran Canaria, 1985, 1 fasc. 1 p. 145 pp. l. XXI pl. 50 cm.

Escultura romana en las Islas Canarias. Capítulos. Nacional de las Artes y Oficios de la Isla, Madrid, et al., 1987, 2 vol. 2 p. 120 pl. 30 cm.

Dibujos 1984-1987, estudios y proyectos de escultura monumental. Coeca Ediciones, Madrid, 1988, 146 pp., edición de 200 ejemplares numerados y firmados, 45 cm.

Sancti del Insular, Edición, Las Palmas de Gran Canaria, 1988. 16 pp. Iconografía de vestimentas sobre vestras de Alonso Quintero. Texto de Lázaro Sotomayor.

La figura: ínter y jerarquía, Edición, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, 200 pp. 16 ilustraciones.

Museo + Las Canarias Escultura y Sujeto-escultivo. Dos cuadernos de H. x 27 cm. en paginas 84 y 84 pp., Ultramarino, Las Palmas de Gran Canaria, 1992, 500 ejemplares numerados y firmados por el autor.

### 1.2 Textos en catálogos, revistas, periódicos, etc.

«Metodología de una creación. Notas sobre un taller», Diputación de Málaga, Málaga, 1975. «Catálogo exposición individual».

«En defensa de nuestro patrimonio expresi-

vo. El color dentro del color para representar un paisaje urbano-degradado», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de noviembre de 1979.

«No trato (a sí mismo)», catálogo Exposición Homenaje a Néstor, Galería Vigoreo, Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

«La escultura marginal en El Prado», *Guía del Arte*, núm. 607, Madrid, 26 de noviembre-2 de diciembre de 1980.

«La figura en la luz», Fernando Vigoreo, Madrid, 1984. «Catálogo-exposición individual».

«La figura como elemento de composición del edificio», *Arquitectura*, núm. 2, Madrid, 1986, pp. 44-64.

«La luz en los rituales», Universidad de Salamanca, Salamanca, 1987. «Folheto a la edición de *Textos de escultura escucha*, de Domingo Amorós de Velasco».

«Las cuevas de dibujo: instrucciones para aprender a dibujar sin maestros», Junta de Castilla-La Mancha, Valladolid, 1990. «Catálogo Foray-Pérez y los modelos académicos de enseñanza».

«Ejercicio de una idea», «Revisando la escultura», Galería Manuel Ojeda, Las Palmas de Gran Canaria, 1990. «Catálogo La Botella, presentado en Arca 90».

«Ejercicio al pie de los rituales», Galería Estampa, Madrid, 1990. «Catálogo Cabaret muy español».

«El colorido del paisaje. Una Escultura de los Niños», *Arquitectura Viva*, 15, noviembre-diciembre de 1990.

«Arquitectura del libro de arquitectura (1981-1992)», *Ingeniería*, Madrid, marzo de 1991.

«The ecology of expression», *The Journal of Art*, núm. 2, vol. 4, Nueva York, febrero de 1990.

## 2. Bibliografía pasiva. F. obras generales

### 2.1 Libros

CAJÓN BERNALDEZ, Francisco, España, más de 40 años de vanguardia. 1919-1993, Fundación Sanfilippo, Madrid, 1998.

CASTRO, Fernando, «Las artes plásticas canarias del siglo XX», en el volumen colectivo *Historia de la escultura en Canarias*, de José de Viera y Clavijo, Copus-Planeta, Barcelona, 1990.

DEAR BERNARD, Carlos, *Último taller del arte en Canarias. Catálogo Insular de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

DOMESTICO MARIN, Estela Hipólita, *Reseña del arte*, Paris, 1972.

HERRERO PÉREZ, Héctor, *Historia del arte en Canarias (1945-1986)*, La Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.

MARÍN MONTAÑA, José, *Las esculturas españolas contemporáneas (1900-1976)*, Ediciones, Madrid, 1978.

PIRELL GÖTTSCHE LOWE, *Escultura canaria contemporánea (1918-1976)*, Catálogo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

### 2.2 Catálogos

AGUIRRE, Juan Antonio, «Arte Canario», Di-

socción General de Bellas Artes, Madrid, 1976.

BONET, Juan Manuel, «Pais con primera Bismarck», Madrid, 1990, catálogo *El Bismarck Terremoto* de José Vinals.

— «Los rituales, catálogo Calles 101 March, Palma de Mallorca, 1990.

CAJAL, SERRALLER, Francisco, «Misterio y orden», Fernando Viquejo, Madrid, 1983.

FERNÁNDEZ MORALES, Antonio, «Cinco poemas de la escultura», Galería Miguel Matos, Zaragoza, 1985.

HERR, Fernando, «Diálogo en el espacio», SOU, Madrid, 1985.

MARÍN MORALES, José, catálogo VI Exposición de Pequeña Escultura, Budapest, 1984.

ROSE, Barbara, «Fernando Viquejo: History of a Spain across genre gallery», The Spanish Institute, Nueva York, 1988.

SANTANA, Lázaro, «Canarias», Diputación Provincial de Zamora, Zamora, 1986, Catálogo VII Biennial de Zamora.

### 2.3. Artículos en revistas, periódicos, etc.

BELLAS, Juan, «Balance del arte español en los treinta internacionales», AD, núm. 93, Barcelona, julio-agosto de 1990.

BERNÉS, Ángel, «Aveo 90: una visita general», La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de febrero de 1990.

BARÓN, J., «La V Biennial de Arte Ciudad de Oviedo. Consideraciones generales», I. La Nueva España, Oviedo, 10 de octubre de 1986.

— «Biennial de Arte de Oviedo. Pocos detalles, muchos subsiguientes», II. La Nueva España, Oviedo, 18 de octubre de 1986.

CAJAL, SERRALLER, Francisco, «Una reconstrucción negativa del arte actual», El País, Madrid, 28 de febrero de 1985.

DEAR BRYERIAN, Carlos, «Arco-curioso 80», El Día, Santa Cruz de Tenerife, 27 de abril de 1984.

ELASTICITY, Victoria, «La Berta del teatro: arco», Arco 93, Elio, núm. 422, Madrid, febrero de 1990.

HERRÁIZ, C., «Escultura de los ochenta en la V Biennial de Oviedo», El Día, Santa Cruz de Tenerife, 11 de diciembre de 1986.

HERR, Fernando, «La Biennial de arte de Pinar verdea albedora de agosto», El País, Madrid, 30 de agosto de 1988.

— «Las últimas tendencias de la escultura

ibérica en la Biennial de Zamora», El País, Madrid, 6 de octubre de 1988.

MARÍN MORALES, José, «La importancia del galerista», Información, Madrid, 3 de marzo de 1983.

— «Clásicos y modernistas», El País, Madrid, 20, 26 de enero de 1989.

PIÑERO MORALES, Luis, «Ellos y nosotros», Arqueología, Madrid, verano de 1979.

REGALADO, Fernando, «Escultura Ibérica Contemporánea», Biennial Ciudad de Zamora, Fases Plásticas, núm. 13, Madrid, octubre de 1986.

ROSE, Barbara, «The New Spain», Noga Americas, febrero de 1986.

— «Beyond the Pyrenees: Spanish art abroad», The Journal of Art, vol. 4, Nueva York, febrero de 1991.

### 3. Bibliografía parva. M: obras periodísticas

#### 3.1. Monografías

BONET, Barbara, Juan Bodo, Elio, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

SANTANA, Lázaro, Juan Bodo, Biblioteca de Artes y Canarios, Ediciones de Canarias, I. las Canarias, 1982.

#### 3.2. Catálogos

ARÓN, Santiago, Juan Bodo, materiales hereditarios, Sala Caixa, La Laguna, Tenerife, 1978. (El mismo texto se reimpresió en el catálogo de la exposición en la galería Felipe, Madrid, 1975, y en el de la Diputación de Málaga, 1973).

ROSE, Barbara, (en estudio), en Juan Bodo, Teller, 1989-1990, Madrid, 1991.

#### 3.3. Artículos en revistas, periódicos, etc.

ALAMARCA, Eduardo, Arte Plástico, núm. 8, Madrid, 1976.

ARÉNIZ, Ángel, «La reflexión escultórica de Juan Bodo», La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de marzo de 1990.

ARÓN, Santiago, El País, Madrid, 12 de septiembre de 1978.

— El País, Madrid, 19 de mayo de 1977.

BELLÓN, Manuel, «Bodo: entre el suelo y el dragón», Poesía, Madrid, junio de 1977.

ARQUERÍA, Enrique, Elio y Noga, Madrid, 18 de enero de 1979.

BALBUENA, José María, Canarios, Madrid, mayo de 1977.

— Arqueología, Madrid, junio de 1977.

— «El cuerpo humano y su estructura: los datos de Juan Bodo», Cuarta 8, Madrid, 18 de enero de 1978.

BONET, María Ricardo, «Cabezas muy españolas», La Gaceta de Madrid, Madrid, 2 de marzo de 1980.

BONET, Juan Manuel, El País, Madrid, 4 de diciembre de 1978.

— Juan Bodo: la figura humana, Elio y Noga, Madrid, 18 de febrero de 1990.

CARRERA, Javier, «Juan Bodo: los temas del cuerpo», Anarcos, núm. 1, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

CAJAL, SERRALLER, Francisco, «La cara colada del escultor», El País, Madrid, 14 de abril de 1984.

— «La cámara luminosa: una impresión a partir de la obra de Juan Bodo», Poesía y Poesía, núm. 3-6, 1988.

CAMPON, A. M., Elio y Noga, Madrid, 16 de mayo de 1975.

CARRER, ARÉNIZ, José, «El hombre en el mundo», Información, Madrid, 10 de febrero de 1977.

— Información, Madrid, 23 junio 1977.

CARRER-BIBARRAZ, Joaquín, Gaceta Heraldo, Madrid, junio de 1976.

CHARRÍN, Antonio, El Arco de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de abril de 1984.

COLLADO, Gloria, La Lanza de Madrid, núm. 5, Madrid, enero de 1984.

— «Las impresiones de un perfecto escultor», Gaceta del Gac, Madrid, 2 de abril de 1984.

CIENFA, María, La Poesía, Barcelona, 12 de diciembre de 1978.

DANIELA, José Ramón, «Barroquismo y contemporaneidad de Juan Bodo», El País, Madrid, 11 de febrero de 1990.

EVERINGHAM, Carol J., «The Advancers», Generation Five Weekend, agosto-septiembre, 1990.

FALCÓN, Félix, «Juan Bodo, un escultor canario en Madrid», La Provincia, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de marzo de 1971.

— Juan Bodo, una exposición retrospectiva

en Madrid, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de junio de 1975.

FRANCOISA FERRERES, L. *Casa*, núm. 159, Madrid, julio-agosto de 1977.

GARCÍA DE VIGARÍN, Luis, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de noviembre de 1976.

GARCÍA VIZCAYA, M., *País*, Madrid, 5 de enero de 1979.

GARCÍA VIZCAYA, M.A., «El hombre en Juan Boscán», *País*, Madrid, 24 de febrero de 1975.

— *País*, Madrid, 4 de abril de 1984.

GARRO, Henry, *Juan Boscán or Boscán*, *Art et Amicitia*, diciembre de 1990.

HERR, Fernando, *El País*, Madrid, 25 de junio de 1984.

— «Cabezas expuestas», *El País*, Madrid, 5 de febrero de 1990.

LAGOSHO, Miguel, «Juan Boscán: una reflexión sobre la inicial y la recurrente», *Diario 16*, Madrid, 15 de junio de 1977.

LARSEN, J., *Gal Art*, núm. 2, Barcelona, mayo de 1984.

LARREA, Pablo, «Canto circuncisillo», *Diario 16*, Madrid, 15 de febrero de 1990.

MARCELIN, Manuel, *Aspéctica*, núm. 16, Madrid, marzo de 1985.

MARTÍN MÉRINO, José, «Juan Boscán: un misterioso impregnado», *16*, Madrid, 7 de enero de 1987.

MARTÍN AZNAR, Félix, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de septiembre de 1975.

MEDINA LUCASANO, FRANCISCO, «Boscán o la

figura de los hermanos», *Cometas* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de febrero de 1983.

MOLINA PIETZ, Cristina, «Juan Boscán: su vida y muerte del creador», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de noviembre de 1987.

MORALÉS-CAMPEA, El DÍA, Santa Cruz de Tenerife 4 de diciembre de 1974.

OLIVERA, Javier, *Luz*, núm. 15, Madrid, abril de 1984.

OLIVERA, Rosa, «La estructura ha perdido su función», *Madrid Revistas*, Madrid, verano de 1988.

PIÑERO DE ARON, José, «La luz en la obra de Juan Boscán», 3 años, Madrid, 1 de abril de 1984.

PIÑERO MORALES, Luis, «Ellos y nosotros», *Aspéctica*, Madrid, verano de 1979.

QUEVEDO, José, *Revistas*, núm. 30, La Laguna (Huelva), enero-febrero-marzo de 1980.

QUEVEDO PÉREZ, Agustín, «Juan Boscán, entre la figuración y el expresionismo», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de mayo de 1980.

REYESMAN, HARRY F., *Diario Manantí*, Santander, 18 de septiembre de 1976.

RODRÍGUEZ ALCALÁN, L., *Aldea*, Santander, 18 de septiembre de 1976.

ROSE, Barbara, *Arte Americano*, diciembre de 1984.

— *Ar*, Madrid, 29 de abril de 1984.

RUÍZ, Pedro, «Un creador olvidado por el canon», *Cometas* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de mayo de 1983.

RUÍZ, Pedro Ángel, «Juan Boscán, creador de lo nuevo», *Cometas* 7, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de abril de 1984.

SARIS, Diana, «Juan Boscán, Deformation and Affirmation», *The Journal of Art*, núm. 3, Nueva York, febrero de 1983.

SARIS, Diana, *Aspéctica*, Madrid, diciembre de 1976.

SANMARTÍN DOMÍNGUEZ, Juan Boscán, premio Juan March de investigación, *Diario de Artes Santa Cruz de Tenerife*, 23 de junio de 1979.

SANTORO, Jerry, *Goldpost*, Madrid, 4 de marzo de 1977.

SMITH, Luis, *Walden Magazine, July/Aug./Sept.*, P. 22, 25 de agosto de 1990.

TORRESANO, Jacinto, «Escultura al día», *Aspéctica*, Navarra, 25 de julio de 1984.

TYLER, Betty, *Aspéctica*, 10 de agosto de 1990.

ZARO, Antonio, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de marzo de 1983.

ZIMMER, William, *The New York Times*, 16 de septiembre de 1980.

#### 4. Bibliografía sobre escultura andalucés

##### 4.1. Andalus en context

GARCÍA VIZCAYA, Miguel, «Ellos en el arte», *Revista MOVS*, Madrid, mayo de 1988.

CRONIN, Giovanni, «La ville verte d'Andalous», *Casa Yupa*, núm. 218, Bilbao, abril de 1990.

THOMPSON, Owen, «Morris en su país», *Juan Boscán, creador», Aspéctica*, núm. 16, Madrid, marzo de 1985.

Suelos. Álbum. 16 cm. (1989-1976). Pág. 17  
 Esc. Luna, escuadra y cuadro policromado. Álbum. 25 cm. (1989-1976). Pág. 26  
 Donado anal. Paredes cubiertas. Largo. 28 cm. (1989-1976). Pág. 27  
 Serie móvil. Botellas cubiertas. Álbum. 14 cm. (1976). Pág. 28  
 La lámina. Óleo sobre tela. 120 x 120 cm. (1976). Pág. 29  
 Se cubrió. Óleo sobre tela. 74 x 45 cm. (1976). Pág. 29  
 Se cubrió. Óleo sobre tela. 67 x 45 cm. Pág. 29  
 El capriote. Luna policromada. Largo. 30 cm. (1989-1976). Pág. 27  
 Bolas y Luna policromada y escuadra. Álbum. 28 cm. (1989-1976). Pág. 27  
 Ocho/Ocho. Luna y escuadra. Álbum. 40 cm. (1989-1976). Pág. 27  
 Bó. Luna policromada y objetos. Álbum. 11 cm. (1989-1976). Pág. 23  
 Por las (Alpaca) 1. Paredes policromadas. Álbum. 12 cm. (1976). Pág. 24  
 Por las (Alpaca) 2. Paredes policromadas. Álbum. 14 cm. (1976). Pág. 25  
 Por las (Alpaca) 3. Paredes policromadas. Álbum. 11 cm. (1976). Pág. 26  
 Por las (Alpaca) 4. Paredes policromadas. Álbum. 14,5 cm. (1976). Pág. 27  
 Por las (Alpaca) 5. Paredes policromadas. Álbum. 12,5 cm. (1976). Pág. 28  
 Por las (Alpaca) 6. Paredes policromadas. Álbum. 14,5 cm. (1976). Pág. 29  
 Por las (Alpaca) 7. Paredes policromadas. Álbum. 12,5 cm. (1976). Pág. 29  
 Por las (Alpaca) 8. Paredes policromadas. Álbum. 14,5 cm. (1976). Pág. 30  
 Por las (Alpaca) 9. Paredes policromadas. Álbum. 14,5 cm. (1976). Pág. 30  
 Por las (Alpaca) 10. Paredes policromadas. Álbum. 14,5 cm. (1976). Pág. 31

Por las (Alpaca) 11. Paredes policromadas. Álbum. 12 cm. (1976). Pág. 32  
 Por las (Alpaca) 12. Paredes policromadas. Álbum. 14 cm. (1976). Pág. 33  
 Por las (Alpaca) 13. Paredes policromadas. Álbum. 16 cm. (1976). Pág. 34  
 Sábido. Botellas policromadas. Álbum. 45 cm. (1976). Pág. 33  
 Un nuevo. Termoplástico policromado. Álbum. 38 cm. (1976). Pág. 35  
 Big Six. Termoplástico policromado. Álbum. 50 cm. (1976). Pág. 37  
 Sema. Ocho (Six). Termoplástico policromado. Álbum. 107 cm. (1976). Pág. 38  
 Escalón sobre (superior) 1. Bronce dorado. Álbum. 37 cm. (1985). Pág. 39  
 Escalón sobre (superior) 2. Idealista. Pág. 39  
 Muebles en escuadra para las Figuras múltiples 1. (1980-83). Pág. 40  
 Muebles en escuadra para las Figuras múltiples 2. (1980-83). Pág. 40  
 Escalón central 1. Idealista. Pág. 40  
 Escalón central 2. Bronce dorado. Álbum. 42 cm. (1984). Pág. 40  
 Una figura de las Esquirlas, sobre una alfombra americana de la colección de Juan Borda. Pág. 37  
 Amor y Amor. Bronce. Álbum. 19 x 40 cm. (1976). Pág. 39  
 Muebles en escuadra para las Figuras múltiples 3. (1980-83). Pág. 41  
 Muebles en escuadra para las Figuras múltiples 4. (1980-83). Pág. 41  
 Apuro. Bronce. Álbum. 16 cm. (1980). Pág. 40  
 Nacimiento de Venus. Bronce. Álbum. 26 cm. (1982). Pág. 40  
 Coloma. Bronce. Álbum. 30 cm. (1982). Pág. 40

Deseño de Coloma, en las manos del artista. Pág. 41  
 El móvil. Bronce. Álbum. 38 cm. (1984). Pág. 42  
 Esquirlas. Bronce. Álbum. 55 cm. (1980). Pág. 42  
 Alma y Frenos. Bronce. Álbum. 17,5 x 38 cm. (1980). Pág. 43  
 Conjunto de Figuras múltiples. Pág. 43  
 Oligos (Español). Bronce. Álbum. 45 cm. (1984). Pág. 44  
 Oligos (Belga). Bronce. Álbum. 45 cm. (1984). Pág. 44  
 Figuras múltiples. Pág. 43  
 Oligos (Sij). Bronce. Álbum. 45 cm. (1984). Pág. 46  
 El móvil (Idealista). Pág. 37  
 Bronce (Idealista). Pág. 37  
 Luna (vertical), altura: 105 cm. Uno de Dos, largo: 140 cm. Donado (vertical), altura: 124 cm. Ocho/Ocho (superior), altura: 138 cm. Polifono cubierto. (1980-83). Pág. 38  
 Figuras en la los Idealista. Pág. 39  
 Esquirlas en el taller de las Figuras en la los. Pág. 38-40, 42  
 Dos almohadas. Botellas cubiertas. Álbum. 158 cm. (1980-83). Pág. 42  
 Caricón. Polifono cubierto. Álbum. 178 cm. (1980-83). Pág. 42  
 Manopla para una grande almohada. Polifono cubierto. Álbum. 190 cm. (1980-83). Pág. 40-41, 42  
 El fondo de la serie rosa, altura: 101 cm.; los al y column. altura: 128 cm.; Alameda (horario). Polifono cubierto. (1980-83). Pág. 40  
 Nell me (superior) y (bajo) serie Idealista. Termoplástico. Álbum. 107 x 100 cm. (1974). Pág. 39

- Jalisco Colinas orientales*. México. Atlas: 77 y 78 cm. (1997). Pág. 70
- Jardín y El castor*. Terraplenación. Atlas: 119 cm. (1997) con *Los Cielos*. Brno. Atlas: 44-45 cm. (1999). Pág. 37
- Jardín y El castor* (libro). Pág. 37
- El taller con Los Hornos y Barilota*. Pág. 72
- El taller con Ceratillo's Chomali, Isl. Colima orientales y Magallanes 1*. Pág. 73
- Los Hornos y Barilota y Ceratillo's Chomali orientales*. Terraplenación. Atlas: 201 y 271 cm. (1994-97). Pág. 34
- Los Hornos y Barilota y Ceratillo's Chomali orientales*. Pág. 72
- Daniel y El castor en oposición*. Pág. 76
- Los cerros orientales y Barilota y Ceratillo's Chomali orientales*. Pág. 77
- El Taller con Los Cielos en oposición*. (1994-99). Pág. 36
- Aparición a Tonal y Ceratillo en oposición*. Pág. 79
- Colinas*. Terraplenación. Atlas: 231 y 293 cm. (1994-99). Pág. 80
- Montañas y Barilota*, atlas: 288 cm.; *Ceratillo's Chomali* atlas: 215 cm.; *Ceratillo's Chomali E. orientales*: 231 cm. Terraplenación: (1994-99). Pág. 80
- Los cerros orientales y Barilota y Ceratillo's Chomali E. orientales*. Pág. 87
- Los cerros orientales y Barilota, Cuicatlan y Tonalá y Ceratillo's Chomali E. orientales*. Pág. 88
- Arroyo's y Isabela orientales*. Pág. 89
- Magallanes y Tonalá orientales*. Pág. 89
- Magallanes y Tonalá orientales*. Pág. 89
- Compuer de Colinas orientales*. Pág. 89
- Magallanes y Tonalá*, atlas: 295 cm.; *Cuicatlan y Tonalá* atlas: 129 cm.; *Aparición a Tonalá y Ceratillo*, atlas: 291 cm. Terraplenación: (1994-99). Pág. 89
- Adán y Chomali orientales*. Pág. 87
- Magallanes 1 y 2 (E1)*. Brno y México. 85 y 84 + 120 cm. (1997-98). Pág. 88
- Colinas orientales (México, Foz de Iruya y Argentina)* (E2). Brno y México. Atlas: 80 + 80 cm. (1997-98). Pág. 89
- Magallanes 2 (E2) y México (E1)*. Brno y México. (1997-98). Pág. 89
- Quadrón (E1)*. Brno y México. Atlas: 80 + 84 + 120 cm. (1997-98). Pág. 89
- Arribales (E2)*. (E2). Brno y México. Atlas: 43 + 120 cm. (1997-98). Pág. 89
- Arribales (E2)*. (E2). Brno y México. Atlas: 43 + 120 cm. (1997-98). Pág. 89
- Barilota-Bonardo*. Brno y México. 93 + 98 + 120 cm. (1997-98). Pág. 90
- Barilota-Bonardo*. Brno y México. Atlas: 97 + 99 + 120 cm. (1997-98). Pág. 90
- Colinas orientales* (1997-98). Pág. 90
- Colinas de Tonalá*. México. Atlas: 92 cm. (1997-98). Pág. 97
- Swale (E2)*. Brno y México. Atlas: 88 + 84 + 120 cm. (1997-98). Pág. 90
- Swales (E2)*. Brno y México. Atlas: 88 + 84 + 120 cm. Pág. 90
- Montañas natural*. Brno. Atlas: 21 + 98 cm. (1999). Pág. 90
- Montañas natural*. Brno. Atlas: 21 + 98 cm. (1999). Pág. 90
- Montañas natural*. Brno. Atlas: 21 + 98 cm. (1999). Pág. 90
- Colinas (1997-1998)*. Brno. Atlas: 92 + 84 cm. (1999). Pág. 91
- Barilota (E1) y Colinas*. Brno. Atlas: 157 + 177 cm. (1999). Pág. 91
- Barilota (La media)* (libro). Pág. 91
- Barilota (La jarra al viento)* (libro). Pág. 91
- Barilota (E1)* (libro). Pág. 91
- Barilota (E1) y La jarra al viento*. Brno. Atlas: 154 + 178 cm., respectivamente. (1999). Pág. 97
- Barilota (Montaña)*. Brno. Atlas: 174 cm. (1999). Pág. 98
- Los graneros transparentes*. Brno. (1999). Pág. 99
- Los graneros*. Brno. Atlas: 87 y 98 cm. (1999). Pág. 99
- Los graneros*. Brno. Atlas: 94 y 84 cm. (1999). Pág. 97
- La araña*. Brno y México. Atlas: 80 + 80 cm. (1999). Pág. 93
- Los Anillos*. Brno. Atlas: 85 y 85 cm. (1999). Pág. 93
- Los Anillos*. Brno. Atlas: 84 + 85 cm. (1999). Pág. 93
- Los Anillos*. Brno. Atlas: 84 + 85 cm. (1999). Pág. 93
- Los Anillos*. Brno. Atlas: 84 + 85 cm. (1999). Pág. 94
- Los Anillos*. Brno. Atlas: 240 cm. (1999). Pág. 93
- Figuras de Jesús*. Brno. Atlas: 84 + 80 cm. (1997-98). Pág. 93
- Figuras de Jesús*. Brno. Atlas: 84 + 80 cm. (1997-98). Pág. 97
- Figuras del Desarrollo Impresional*. Terraplenación: (1999). Pág. 99
- El taller con Figuras del Desarrollo Impresional*. Terraplenación: (1999). Pág. 99, 109
- Desarrollo: De la mente y La parte de la vida II*. Terraplenación. Largo: 134 x 177 cm. (1999-2002). Pág. 97
- Desarrollo: Cuicatlan y Magallanes Cuicatlan y Chomali*. Terraplenación. Atlas: 160 y 167 cm. (1999-2002). Pág. 97
- Desarrollo: Cuicatlan II (Magallanes) y Cuicatlan IV (E1)*. Brno. Terraplenación. Atlas: 174 y 214 cm. (1999-2002). Pág. 99
- Desarrollo: Cuicatlan en mente con dos graneros*. Terraplenación. Atlas: 98 cm. (1999-2002). Pág. 99
- Desarrollo: Cuicatlan en mente con los graneros*. Terraplenación. Atlas: 98 cm. (1999-2002). Pág. 99
- Taller con Figuras del Desarrollo Impresional*. (1999). Pág. 99
- Parte de la vida II*. Terraplenación. Atlas: 98 cm. (1999-2002). Pág. 97
- El taller en un taller*. Tonalá sobre papel. (1998-99). Pág. 97
- Graneros*. Tonalá sobre papel. (1999). Pág. 97
- El taller en un taller*. Tonalá sobre papel. (1998-99). Pág. 98
- Graneros*. Tonalá sobre papel. (1999). Pág. 98
- Graneros*. Tonalá sobre papel. (1999). Pág. 98



Baza (Baza cu rezină) de imprimare cu  
los coloranți de Litografia A. Berman, S.R.  
el día 8 de junio de 1990, subscrita  
de San Cristóbal, entidad de papel  
constado de 100 gramos más.



VICECONSEJERIA  
DE CULTURA Y DEPORTES  
GOBIERNO DE CANARIAS

**SOCAEM**