

Leandre Cristòfol

Exposición: *Leandre Cristòfol. Metamorfosis de la escultura*

IberCaja Patio de la Infanta, Zaragoza, 20 de febrero al 12 de abril de 2009

Comisariado: Daniel Giralt-Miracle y Jesús Navarro Guitalt

Se nace, normalmente, capacitado para dibujar

Ángel Ferrant, Gaceta del Arte nº 38, Tenerife, 1936.

Con motivo de los cien años de su nacimiento en 0s de Balaguer, asistimos en la zaragozana sala de exposiciones de IberCaja a una breve pero jugosa muestra de un todavía desconocido a pesar de los determinados esfuerzos en hacer publica toda su envergadura creativa. Nos referimos al escultor Leandre Cristòfol, representante de la vanguardia ilderdense de la década de 1930 junto con Josep (Manuel) Viola, Antoni G. Lamolla y Enric Crous.

Sin embargo y por otra parte, Cristòfol fue uno de los representantes de la muy peculiar escultura orgánica que se desarrolló en España durante aquellos años, con representantes tan importantes como Ángel Ferrant o Alberto Sánchez, vertiente orgánica, insisto, ocasionalmente eclipsada por la aplastante omnipresencia editorial y expositiva de los grandes “genios” que acabaron por concentrar en sus nombres todos los logros del arte del siglo XX (España ha sufrido aún más esta realidad institucional por contar entre sus ciudadanos

históricos a la Triada Picasso, Miró y Dalí), tal y como hemos venido subrayando en alguna otra ocasión (Manuel Sánchez Oms, *Dalí y la Historia, El Aragónés* 1-15 mayo 2005, Zaragoza). Desde que en este país se ha intentado rescatar la plástica y la literatura inmediatamente anterior a la Guerra Civil y la dictadura resultante, hemos asistido a la conformación de un surrealismo local bajo premisas ocasionalmente algo generales y ligeras, trayendo consigo no sólo el empobrecimiento de las aportaciones de Breton y de otras entidades declaradas firmemente surrealistas como el grupo surrealista belga, el de Praga o incluso otros alejados de las posturas oficiales bretonianas como el *Surrealismo Revolucionario* de Christian Dotrémont y Noël Arnaud, o el anterior grupo constituido en torno a las publicaciones de *La Main à Plume* durante la Francia ocupada y del que formó parte Manuel Viola, sino también de la aportación plástica autóctona, especialmente en materia escultórica por ser uno de los casos que en Europa (junto con el artificialismo checoslovaco) sintetizaron de manera más evidente dos vertientes que la crítica comúnmente ha tendido a separar: una constructiva y racional, y otra poética y subconsciente, o los modelos primitivos de la modernidad maquinista, distinciones éstas que se extienden a lo que todavía es peor, la escisión de lo orgánico e inorgánico: se nos dice que la maquina es en esencia inorgánica, pero si la sometemos a la perspectiva histórica, tal y como ha procedido entre otros el historiador Francastel, comprenderemos que ésta tiende y evoluciona hacia la constitución de formas vivas por derecho propio. ¿Acaso no fueron estas dos vertientes las que animaron conjuntamente a grupos como *L'Amic de les Arts* y A.D.L.A.N., o a publicaciones como *La Gaceta del Arte* de Tenerife, A. C. o la misma *Art* (marzo 1933 – abril 1934), revista ilerdense dirigida por la personalidad del dibujante y tipógrafo Enric Crous, y a la que estaba inscrito como colaborador el propio Cristòfol? En este último ejemplo encontramos el problema que subyace tras su escultura, partiendo de un grupo vinculado a la gráfica, la poesía y el dibujo (Crous, el lorquiano Viola), pero incapaz

de concebir la escultura como “expresión real del pensamiento” (Viola, *Art* nº 7, Lérida, 1934), la misma disciplina a la que se dedicó Crisòfol (formado previamente como carpintero, ebanista y tallista) y que Lamolla no dudó en experimentar con maderas y yesos. La escultura podría aportar una cualidad esencial a esta voluntad por materializar ese “interior”, y ésta es precisamente su condición de objeto.

La transformación de la escultura en realidad objetual ya fue experimentada por Ángel Ferrant, escultor por el que Crisòfol no dudó en confesar su admiración, el mismo que partió del dibujo -esencial en la docencia artística- hasta abordar la escultura en tanto que creación real, dado que son varios los historiadores que han coincidido en abordar tres terrenos de experimentación en la plástica de Ferrant, aunque rara vez de manera compenetrada y unitaria: el dibujo o la línea (intervención subjetiva), la materia o el objeto encontrado (participación de la realidad objetiva y en un principio independiente) y la alteración del espacio (la creación tridimensional propiamente dicha), ámbitos de experimentación que desde finales de la década de 1920 llamaron la atención de algunos de los grandes representantes del arte contemporáneo europeo, pues no hay más que recordar las construcciones de hierros soldados en las que trabajaron conjuntamente Julio González y Pablo Picasso en 1928, por ejemplo, aunque antes tengamos que nombrar como precedentes las esculturas futuristas de Balla, el nuevo realismo ruso de los hermanos A. Pevsner y Naum Gabo, y ciertas construcciones tempranas del dadaísta rumano Marcel Janco. El trabajo desde la línea permite intervenir ampliamente mediante el elemento más inmediato de la expresión. De esta forma la materia queda apartada de la construcción, dando vía libre a la utilización de todo tipo de objetos y materias de la vida cotidiana que, así como el mármol y el bronce ya existen antes de la intervención del artista, ante todo acercan las posibilidades

espaciales y su poética a la vida real desde la monumentalidad de la escultura. Éstas son las posibilidades que Ferrant pudo descubrir tempranamente en la escultura, las mismas que, por esta última razón expuesta, no dudó en aplicar a la docencia, como ya hicieran Joaquín Torres-García con sus juguetes constructivos de finales de la década de 1910, y Ramón Acín a partir de sus inquietudes pedagógicas y libertarias. La escultura permite al alumno crear el espacio una vez que el objeto ha sido liberado de sus funciones (Ángel Ferrant, *Els Objectes, l'escultura y l'amistat, La Publicitat*, 23-XI-1932), es decir, una vez que éste ha sido redescubierto. Es desde esta conversión del objeto y de la realidad ya dada que comenzamos a comprender el concepto de "metamorfosis" que da título a la actual exposición de Cristòfol: Metamorfosis de la escultura, bien palpable por ejemplo en los nuevos usos espaciales que reciben las estructuras metálicas de paraguas en algunas de sus últimas construcciones.

Ahora no nos cuesta reconocer la ausencia de erotismo en la escultura de Cristòfol, lo lejos que queda de la avidez bulímica de Dalí y sus objetos comestibles, del automatismo que le valió a Joan Miró el título del "más surrealista" otorgado por el mismísimo Breton. No debemos defender forzosamente un Cristòfol surrealista, aunque no por ello su producción carece de un origen automático, el mismo que determina la forma de sus yesos, y de ello dan buena cuenta sus tempranos dibujos orgánicos en carbón de 1931, 1932 y 1933, conservados en el Museo de Arte Jaume Morera de Lérida y en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). Éste automatismo es ya apreciable en los dibujos de Ángel Ferrant y Benjamin Palencia, así como en los de sus compañeros y amigos Viola y Lamolla. Concretamente, si a principios de los años treinta se difundían en Cataluña noticias acerca de las actividades de Dalí y Miró en París por parte de confidentes como Sebastià Gasch o J. V. Foix, Ferrant daba a conocer sus

primeras producciones con materiales cotidianos y ejercía una notable influencia con sus clases en la Escuela de Bellas Artes de Llotja, tal y como luego se apreciaría en la producción de Ramon Marinel·lo, Eudald Serra y Jaume Sans. Sin embargo, si en verdad está contenido en los trazos de los dibujos de Ferrant, aún cabría preguntarnos de dónde procede este automatismo. Más que al surrealismo deberíamos señalar a uno de sus precedentes automáticos, Jean Arp, pionero en la materia desde sus postulados dadaístas. Quizás por esta razón se mantuvo a medio camino del grupo de Breton y el arte concreto promulgado y abordado por sus amigos Theo van Doesburg y Kurt Schwitters.

El automatismo de Arp y su interés por los materiales preexistentes ya hicieron eco en Miró a mediados de la década de 1920 a través del surrealista suizo Kurt Seligmann. El mismo Gasch, quien nunca consideró a Ferrant surrealista, lo trató con los mismos términos que a Arp: “la obra de arte brota y crece en el artista como el fruto en el árbol”. La obra de este artista alsaciano fue conocida en Barcelona en la *Exposición de Arte Moderno Nacional y Extranjero* de 1929 en las galerías Dalmau. En sus primeros collages y relieves de madera recurrió a técnicas automáticas procedentes tanto del interior (el automatismo de la línea y de las tijeras, así como el rasgado y el arrugamiento de papel) como del exterior real (la guillotina). También se conocieron los móviles de Alexander Calder en la exposición consagrada a este artista en las galerías Syra, escultor que adoptó la línea orgánica de Arp junto a los colores primarios de la nueva plasticidad holandesa. En la producción de este artista norteamericano Cristòfol pudo apreciar el cinetismo natural de las figuras en suspensión que abordaría a partir de 1957, posiblemente antes que en la *Bola suspendida* de Giacometti (1932), cuyo boceto ilustra un artículo suyo bajo el título “objetos móviles y mudos” en *Le Surréalisme au service de la révolution* nº 3 de

diciembre de 1931. Por entonces Giacometti concebía sus esculturas como objetos no diferenciados de la vida real para incidir en ella mediante el shock que caracteriza al surrealismo. Cuando Breton aportó en su Introducción al discurso sobre la poca realidad de 1924, su primera idea de objeto surrealista, expresó su deseo de poner en circulación (en la vida real o en el mercado) objetos gestados en los sueños. De esta manera la escultura surrealista sólo existirá en tanto que objeto, implicando su condición reproducible casi en calidad de imagen, siendo ésta verdaderamente la finalidad más extendida tanto entre su plástica como entre su poética. Es en la reproducción mecánica donde tiene cabida el shock, el mismo que muere en la unicidad artística. Sin embargo, así como la escultura surrealista sólo alcanza a ser objeto, el objeto surrealista no requiere necesariamente de la realidad exterior y puede ser elaborado por el sujeto con tal de que su procedencia sea el subconsciente liberalizador, es decir, ahí donde tradicionalmente se ha ubicado la subjetividad. La materia desaparece engordando a la imagen y, de hecho, Dalí concibió en 1936 para la exposición surrealista de objetos de la Galería Charles Ratton de París, un no conservado "Monumento a Kant", paradigma del relativismo subjetivo del juicio estético. Sin embargo el surrealismo, inspirado en el método psicoanalítico de Freud, concibe esta fuerza interior como un motor automático y por lo tanto objetivo, una vez instaaura la objetividad en lo desconocido, el misterio de los simbolistas que en su seno se torna en lo maravilloso, el azar objetivo del que surge el humor negro bretoniano. Esta última inclinación desvela los precedentes dadaístas de la plástica surrealista anunciados previamente por Arp y Max Ernst entre otros, al tiempo que André Breton y Philippe Soupault inauguraban sus primeras incursiones en el automatismo escrito. Se trataba de reconciliar un automatismo interior con el exterior, una objetividad con otra para intentar una vez más salvar la separación del individuo con su entorno, determinado ante todo por el cambio de la realidad propiciado por la implantación de un nuevo mercado que valoriza

abstractamente los objetos que nos rodean. No obstante, la importancia concedida por el dadaísmo al azar es mayor que la ostentada por el surrealismo, quien lo valora siempre desde su comunicación con las fuerzas subconscientes. Por esta razón la presencia de los objetos prefabricados se impone con más contundencia con el dadaísmo, mientras que en el surrealismo se somete a una mayor manipulación, automática si se quiere, pero en cualquier caso procedente del individuo. El humanismo del surrealismo resulta extraño a la cautela dadaísta ante la única certeza de un individuo instaurado en una realidad dominada por el azar, convicción por la que Schwitters pudo servirse de una infinitud de desechos industriales para desvelar sus facultades formales, tal y como Ferrant y Cristòfol descubrieron sus posibilidades espaciales. La tabla rasa Dada dio paso a los constructivismos occidentales, así como el futurismo y el suprematismo rusos permitieron el desarrollo del constructivismo orgánico de Matyushin y Miturich. Si para el surrealismo se trataba de manifestar materialmente el inconsciente mediante asociaciones imprevistas, para el dadaísmo de Zurich primero y luego para las tendencias constructivistas y concretas occidentales, la actividad plástica consistía, una vez desmentida la representación de lo preexistente, incluso el proceso de estilización y abstracción de las formas naturales, en hacer confluir la materia ya dada con el automatismo gestual o los procedimientos matemáticos objetivos, con el fin de construir nuevos conjuntos espaciales, en lo que participaron Cristòfol y Ferrant. Desde el expresionismo hasta Arp tan sólo acontece un proceso por el que las fuerzas expresivas interiores se objetivan hasta colocarse a la altura de la realidad exterior, y en esto consiste el reconocimiento de Jean Arp y Max Ernst a Paul Klee, pintor que en cierta manera clausura el primer desarrollo del expresionismo. Por esta misma razón Ferrant y Cristòfol no dudaron en referirse sin problemas a los objetos como “motivos de sensación”, y a una “expresividad interior anímica”.

Muchos de los *objetos geométricos, esculturas espaciales y situaciones* que Cristòfol creó en la década de 1960 tras un periodo de abandono de la investigación y dedicación a la temática religiosa, podrían hacernos pensar en *La máquina de trinar* de Paul Klee (1922). El artista es un agente más en el constante proceso de transformación de la materia y del espacio. El shock mecánico y reproducible del surrealismo, cinematográfico tal y como afirmaría Walter Benjamin, viene ahora a ser el punto de partida de la materialización orgánica (tanto Ferrant como Cristòfol se interesaron vivamente por la naturaleza del cine, y la revista Art se fundó en Lérida mientras se planteaba la apertura de un cineclub). Si el grafismo del dibujo se reproduce en infinitas materializaciones tridimensionales, los objetos de producción seriada se singularizan en su manipulación plástica. El grafismo se cosifica dando lugar a la superposición de las formas que caracterizan el desarrollo de la plástica posterior a la Segunda Guerra Mundial y el retorno a la obra de arte en tanto que objeto único, en lo que Cristófol (influencia reconocida por el propio Antoni Clavé, y precedente indiscutible de las construcciones de Moisés Villelia, por ejemplo) cumple durante los años treinta un papel intermedio y paralelo al de Ángel Ferrant, Joan Miro con sus ensamblajes de materiales con los bordes levantados, Barbara Hepworth, Henry Moore y un largo etcétera. ¿O más bien deberíamos hablar de una concepción de la pieza escultórica no como objeto ni como máquina, sino como organismo vivo?

Ignoramos qué quiere decir escultura. No está en nuestro diccionario

Enric Crous, primer número de la revista Art, marzo de 1933

