

- **Ángel Luis Pérez Villén**

Crítico de Arte

"La morada de la memoria: la flor, el biombo y la montaña. Simbolismo y renovación escultórica en María Belén Morales "

(Texto del catálogo María Belén Morales para la exposición en la Universidad de Granada, 15 de octubre-12 de noviembre de 1993 en la Universidad de Granada, Palacio de la Madraza)

Son tantos y tan variados los aciertos cosechados por la escultura durante la pasada década, que resulta cuando menos complicado abordar el análisis de una obra y renunciar al comentario -aunque breve y apasionado- de la vitalidad de la disciplina y de su progresiva ascensión hasta protagonizar el discurso más interesante de los últimos años, apropiándose de los objetivos y sintaxis de la arquitectura, como de los elementos y plasticidad de la pintura.

Esta usurpación, practicada con total impunidad ante la indolencia de los guardianes de las respectivas disciplinas saqueadas, bien sea por el desgaste o la inanidad de sus propios planteamientos lingüísticos, como por el incentivo del que suelen gozar todas aquellas iniciativas interdisciplinares, motiva la regeneración definitiva de la práctica escultórica, después de su reciente liberación, a mediados de la presente centuria, del compromiso referencial figurativo.

Sin embargo, este esquema que reproduce la sensibilidad con la que los medios artísticos se prestaban a concebir el definitivo despegue de la escultura, no se pliega a los intereses que prefiguran la trayectoria de María Belén Morales. Su caso, como el de otros muchos autores, hay que entenderlo como el del corredor de fondo que, sin desdeñar la proyección e inmediatez de su trabajo y la conveniencia de adherirse a los

discursos poéticos que se sitúan bajo el foco de atención de la escena artística, opta por diseñar el trazado de su trayectoria atendiendo a las preferencias personales y al aprendizaje derivado de su experiencia creativa. Y ésta, como decimos, aún sin encastrarse en las líneas matrices por las que discurre la renovación de la disciplina escultórica, las conoce, interroga y contextualiza en el ámbito de su producción.

Hay que tener en cuenta que cuando hablamos las líneas matrices nos estamos refiriendo al proceso reciente vivido por la escultura, una vez superada la función representativa que hasta la década de los años sesenta, cuando el minimalismo y todas aquellas experiencias (land-art, arte povera, etc.) que trastocaron los elementos, objetivos y ámbitos de actuación escultórica, aún poseía la disciplina. Lo sucedido a continuación, como hemos apuntado más arriba, no ha sido otra cosa que ensanchar el horizonte de la escultura a costa de su progresiva mixtificación con otros medios expresivos (arquitectura, pintura, fotografía, video, etc...) hasta hacer saltar por los aires los tradicionales sistemas taxonómicos de las artes plásticas, en detrimento de categorías funcionales específicas y a favor del diálogo, espúreo pero fértil, de las diversas artes visuales y del espacio.

Pero aunque éste sea el marco de referencia sobre el que se reflejan las líneas de fuga de la escultura de finales del siglo XX, no constituye el credo de la totalidad de nuestros escultores contemporáneos, pues resulta bien cierto que junto a dicho panorama florecen poéticas que se dedican a reconstruir el edificio de la escultura. Dicha reconstrucción se efectúa mediante la potenciación de su faceta simbólica y denotativa (Amish Kapoor, Jannis Kounellis, Juan Muñoz, Jan Vercruyse, etc...), su reconversión objetual (Richard Deacon, pero también Richard Artschwager e incluso Tony Cragg), su redefinición coyuntural como disciplina que no reniega de su historia vanguardista, pero consciente también de la necesidad

de incorporar otras lecturas, sesgadas quizá, al acervo escultórico (Richard Tuttle, Jordi Colomer, etc...,) o su asunción como proposición analítica del espacio plástico (desde los supervivientes del minimalismo, como Donald Judd, a otras manifestaciones más contaminadas por la representación, como Anthony Caro o Eduardo Chillida). Posiblemente esta última sea la opción más cercana, quizás la menos extraña, a la obra de María Belén Morales.

Nacida en Santa Cruz de Tenerife (1928) y formada en su Escuela Superior de Bellas Artes, María Belén Morales se integra en el espíritu renovador isleño, como lo demuestran tanto su pertenencia a colectivos de artistas (Nuestro Arte), numerosas exposiciones individuales y colectivas, la presencia de su obra en colecciones públicas y privadas... [...] Sin embargo, con ser tan evidente su compromiso cultural, no nos resulta obvia su analogía plástica. Quiero decir que no es posible establecer en una primera lectura de su obra una estrecha vinculación con el contexto geográfico o cultural en el que nace.

María Belén Morales dibuja en su trayectoria tres etapas decisivas, como acertadamente ha apuntado Fernando Martín Martín (1). La primera y más lejana en el tiempo se caracteriza por la presencia figurativa en sus trabajos, a la que sigue una abstracción simbólica -que debe tanto a la matriz orgánica subyacente en las obras de Arp y Moore, como a la iconografía ancestral de los pueblos aborígenes que habitan a caballo entre las islas y el noroeste africano, que desemboca en la época actual en la que domina la construcción geométrica. Sin embargo, como la experiencia no se diluye en la memoria, su obra reciente se hace eco de Intereses precedentes, que sólo se atisban a percibir de forma entrecortada.

Es la suya una obra que se instala en la tradición constructiva de la escultura de raigambre geométrica, pero como también

sucede con su paisano Martín Chirino, la obra de Morales no se cierra en su lectura normativa. La sintaxis geométrica de la que progresivamente se desprenden todas aquellas formas curvas y cuerpos oblongos que anteriormente singularizaban su producción, no es sino un recurso expresivo -como también ha sucedido con gran parte de la escultura nacida a la sombra dubitativa del minimalismo, pongamos por caso Joel Shapiro o Robert Therrien- que nos remite a la figura y al símbolo. No obstante, no podemos afirmar que su trabajo suponga un acercamiento a la representación figurativa y simbólica, como que a través de la progresiva y pautada construcción de la forma emerjan, aún y a pesar de dicha síntesis, metáforas y conceptos que nos hablan de lo ascensional -el hieratismo y majestuosidad de algunas piezas- y de la irradiación y la apertura, pero también del recogimiento, propios de la flor.

Esta faceta de su producción, que arranca inicialmente con la serie de Esculturas Atlánticas de mediados de los años ochenta, incorpora el registro monocromático (lacado de la pieza) como elemento fundamental de la obra, que de esta suerte solapa la idiosincrasia del material, deteniéndose en las calidades de la superficie y por tanto ponderando su masa. El registro pictórico presente en esta serie de obras las acerca a las de Negret, si bien la serialización formal y el descenso a las huellas expresivas resultantes de su construcción -en el caso de este último- impiden la eventual asociación a la obra de Morales, por más que ambas participen del color y de un similar desarrollo formal en lo que se refiere a la fragmentación del cuerpo espacial que constituye el albergue de la pieza.

Volviendo al simbolismo implícito en su obra, conviene recordar la utilización que de la iconografía local realiza Martín Chirino en la serie de obras sobre El Viento, construyéndose la metáfora mediante la espiral que sintetiza el movimiento circular centrífugo de las masas de aire. Por su parte María Belén Morales, con el hieratismo y monumentalidad de sus

Esculturas Atlánticas y de las Basálticas y Albero -nacidas como consecuencia de los anteriores- nos remite al ritual seductor de la flor que, ante la indolencia de un paisaje poco propicio o la feracidad (lo generosidad formal y cromático) decide desplegarse y mostrar sus tesoros interiores. En cualquier caso, tanto en Chirino como en Morales, se trata de obras que aportan un dinamismo y una tensión que nace en el centro de la pieza y se distribuye al exterior de manera centrífuga o ascensional, respectivamente.

Pero la producción reciente de María Belén Morales se centra en una serie de obras que, aunque se hallan inmersas en esa línea de construcción geométrica a lo que nos referíamos más arriba, prefiguran otra línea de intereses que se ven materializadas por vez primera. Se trata de obras de gran formato, en hierro oxidado y tratado con cera, en las que las formas siguen proyectándose desde un núcleo interno, pero con una evidente proyección horizontal -un despliegue de planos que recuerda tanto la versatilidad y serialización formales del abanico y del biombo, como la majestuosidad ascensional de la montaña-, así como una incuestionable querencia terrenal. La composición se estructura mediante planos superpuestos que recuerdan el procedimiento del collage y reciben un tratamiento naturalizado del soporte que potencia las calidades pictoricistas del hierro, sin menoscabo de la fuerza expresiva de la obra.

Si las obras lacadas se erigen en monumentos votivos, estos Óxidos acogen -por más que se desplieguen en el espacio- al público que se acerca a ellos, facilitándole su habitabilidad. Pero donde reside, o mi modo de ver, la importancia coyuntural de esta serie es en el abandono definitivo del soporte o pedestal, en la liquidación de la escultura como arte figurativa estatuaria, en la desintegración del privilegio espacial del que gozaba la pieza y que detentaba como si de un bien preciado se tratase. Los Óxidos han aterrizado en lo problemático que

caracteriza la escultura actual: su redefinición como un procedimiento que pugna en intereses con otras disciplinas como la pintura y la arquitectura.

A este desenlace se llegó al considerar la escultura como un medio que se centra, no ya en la producción de objetos, sino en la configuración de espacios. Al trastocar el esquema de las líneas motrices de los Esculturas Atlánticas y sus derivados -sustituyendo la verticalidad y el impulso ascensional por el despliegue horizontal de los Óxidos- Morales no sólo ha perdido el soporte de su escultura, sino que lo ha expandido en un espacio, que deja de ser un elemento fronterizo con el objeto escultórico, para pasar o ser materia escultórica. De esta suerte la pieza pierde su condición objetual y deja de ser espacio para estar en el espacio y configurarlo a su medida (2).

La obra sobre papel, o excepción de algunas series, nos confirma la raigambre espacial de su trabajo, su especial inclinación por representar, virtual y físicamente, las posibilidades expresivas del espacio. El punto de partida es el collage -entendido como proceso constructivo de espacios solapados- pero sin atender o los requerimientos históricos del procedimiento, desdeñando la sintaxis cubista, surrealista, expresionista o pop y decantándose por una plástica anobjetiva que nos remite, mediante una técnica que recuerda la papiroflexia, al universo de sus esculturas. Esta vinculación aparece de forma evidente en la serie denominada Bisagras, de una exquisita factura y fascinación formal, amén de potencial monumentalidad; y se diluye con los Diálogos, quizás la serie más expresiva por la combinación de gamas cromáticas, texturas de los diferentes papeles y abigarrada composición.

Mención especial merece la serie Óxidos por anticipar el esquema compositivo y la tonalidad de sus esculturas homónimas, tan importantes en su producción reciente. Por

último una leve concesión a la representación. Sus Paisajes adoptan la mínima expresión formal capaz de aprehender la experiencia perceptiva de un espacio o cielo abierto; el del paisaje de la memoria que habita en María Belén Morales, el de las líneas de horizonte luminosos que nos evocan las bruscas y amesetadas fallas del relieve canario en contraste con el Atlántico que los abraza.

NOTAS:

1. Martín Martín, Fernando: "La expresión razonada de María Belén Morales". Galería de Arte Viana. Caja Provincial de Ahorros de Córdoba. Córdoba. 1993.

2. Desde finales de los años sesenta se vienen planteando exposiciones donde las obras no pretenden atraer la atención del espectador sobre su fisicidad, sino que, carentes de centro, pretenden establecer relaciones con el espacio en el que se encuentran instaladas. Maderuelo, Javier: "El espacio raptado", Editorial Mondadori. Madrid. 199º, pág 68.