





F. ALBA



Colabora:



Caja de Ahorros de Asturias

Edita: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. Promueve: Museo Barjola Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Textos: Antonio Gamoneda y Antonio G. Areces.

Fotografías: Alonso.

Diseño: Elías / Santamarina.

Imprime: Gráficas Baraza - Avda. Pumarín, 10 - Teléfono: 528 57 37 - Oviedo D. Legal: AS-1.496-91

I.S.B.N. 84-7847-054-9

F. ALBA

Querido Fernando:

Me quedo de piedra al poner la vista en un texto mío relativo a tu escultura; creí que era cosa de ayer y va para catorce años.

Dejemos en paz los calendarios, que son asunto terrorífico.

Unas líneas que entresaco del texto, declaran que había en tu obra de entonces «una propuesta formal según un ritmo y una organicidad que suponen cercanía con el comportamiento de la naturaleza». Y un poco más adelante que: «en la otra vertiente creativa, (se plantea) una ecuación de equilibrio (...): simetrías, reposo, modulaciones normalizadas».

Un par de años después, (eran tiempos en que yo frecuentaba mucho la teoría y me entregaba con muy buena voluntad a las artes adivinatorias —así me lo parecen hoy— que han dado sustancia a la llamada crítica de arte) volvía yo a escribir sobre tu trabajo y era de la siguiente manera: «ahora se trata de la conversión de unas realidades primarias (troncos de árbol escuetamente segmentados) en algo que deja de ser árbol (que deja de ser primordialmente árbol) mediante la recepción de una forma pensada...» El subrayado de «pensada» acabo de hacerlo.

En fin, Fernando, ahora que ya no hago crítica de arte porque ya no creo en la tal crítica de arte (¿qué cosa absurda es ésa de explicar un color, una melodía, una manera de estar, un volumen en el espacio?), reconozco y confieso que alguna verdad existía en mis expresiones de entonces. Un poco solamente, porque la verdad entera, ya te digo, creo que pertenece a la categoría de lo inexplicable. Y esta verdad precaria se me insinúa al darme cuenta (ahora que ya no soy más que un contemplador), ante tus piezas actuales, de que sigues trabajando por una fraternidad entre las formas que evocan o son naturaleza y las formas que resultan de la tecnificación de la vida. Ahora, si no me equivoco, las aproximas para que se presten energía y realidad las unas a las otras.

La materia orgánica y un producto industrial, por ejemplo, incluídos en un mismo pensamiento, en un solo proyecto formal. De acuerdo, Fernando. Es una hermosa utopía, Fernando. Pero tienes razón —una razón incomprensible—, Fernando.

Yo no me lo creo (no me lo creo fuera de tu obra, quiero decir) porque, por lo que voy sabiendo, la tecnología no dialoga con la naturaleza para enriquecerla, sino para enriquecer al accionariado. Lo siento pero lo compruebo —y lo padezco— así.

Insisto en que esto no es una reflexión crítica; insisto en que yo no quiero hacer una literatura que falsea casi todo aunque el escritor no lo sepa. Pero es verdad que tus piezas intensifican mi sensibilidad, y esto debo decirlo. Añadiendo lo que ahora repito: que es una hermosa utopía, esa de la fraternidad entre la naturaleza y la técnica.

Un abrazo de tu ex crítico y siempre amigo.

Antonio Gamoneda

El proyecto de seguir la trayectoria artística de Fernando Alba, desde sus comienzos de escultor, se presenta, en principio, como un sendero no exento de riesgos, pero fecundo en hallazgos artísticos, espirituales. Merece la pena seguirlo en su camino, seguros de que, si acertamos el sentido de su evolución y sus constantes, no sólo nos habremos acercado al artista y a su obra —una obra rica, compleja, polisémica—, sino al arte en general, lo cual quiere decir al espíritu humano en su empeño de investigar los misterios del cosmos y la existencia.

Una serie de inflexiones se evidencian en el transcurso, haciendo aparente una cierta incoherencia, una cierta discontinuidad que marcaría los distintos momentos orientadores. Uno se sentiría tentado de decretar lo azaroso del tránsito, la brusquedad en el uso de la libertad del artista; impresión que queda disipada en cuanto se accede a las vías maestras de su desarrollo.

En sus inicios, Alba pasa, desde la figuración expresionista, aplicada sobre el tema reincidente del cuerpo humano y el eros, a una especie de abstración mediante la cual el cuerpo humano se manifiesta en su organicidad. Es la fase juvenil de la primera exposición en Benedet, allá por los sesenta. En una serie de terracotas de sorprendente madurez, el cuerpo, su materia orgánica, su ser reconocible, se descoyunta, se dilata en formas serpentinas, se expande o se interioriza cubriendo y descubriendo el espacio interior. Lo erótico de los cuerpos, su sexualidad, la interioridad de la semilla, la fertilidad de la pareja enlazada, se manifiestan en una riqueza de formas que, sin embargo, se hacen reconocibles según pautas que Fernando, a pesar de sus saltos de nivel, conservará siempre, en mayor o menor grado, tal como la dialéctica interior-exterior, o la aplicación a lo orgánico de tensiones reveladoras. Ya desde ese comienzo, es perceptible en él una voluntad de investigación sobre las categorías, fundamentalmente plásticas, de la realidad: espacio y tiempo, movilidad y estatismo de la materia, lo interior y exterior conjugándose, etc...

Su siguiente momento aparece marcado por la elección de objetos encontrados, en conformidad intuitiva con tendencias artísticas no muy conocidas en nuestro país por aquel tiempo: el arte minimal y el povera. Sus objetos encontrados, sin embargo, y dado que el artista no pretendía su adscripción rigurosa a tales vanguardias, no eran respetados en su ser, colocados, como los objetos de Duchamps o los del «pop», con modificaciones mínimas, en nuevos contextos y ámbitos culturales; no, Fernando transgrede no solo su función, sino su ser mismo mediante toques convenientes que los transforman en esculturas desde su exterioridad, conservando, sin embargo, su condición anterior claramente reconocible. Tampoco esto era enteramente novedoso, ni obedecía a una voluntad oportunista de situarse en la vanguardia; por el contrario, obedecía a una intención investigadora que, como en la etapa anterior, habría de permanecer constante y explicaría sus quiebros posteriores, mucho más sorprendentes. En este momento, Alba descubre, inventa para sí, una estrategia que, más allá o acá de la estrategia dadaísta de traslación de objetos irrelevantes a contextos culturales, salas y museos, adoptará como permanente. El objeto encontrado evidencia su ser, se hace ontológicamente relevante, inquietante, mediante esa primera modificación ambiental, el paso de la esfera de lo útil a la de lo artístico, cultural; pero no es sólo esto lo que le interesa,

sino la posibilidad de modificación de una forma dada —diseñada en cerrada conexión con su función reconocible—, mediante la inclusión de elementos únicamente plásticos, obtenidos

por abstracción del infinito complejo de formas de la realidad: es decir, las formas geométricas básicas, en primer lugar, y toda la dialéctica de tensiones, corrupciones, elaboraciones que su fragmentación y recomposición implica. ¿En que se convierte un objeto, un ser, ya sea natural o artificial, cuando se le insertan elementos, formas, espacios, que no le corresponden en conformidad con la matriz de la Idea existente en el cielo platónico?. Por supuesto, en un algo distinto, ya no útil por su función, ya no igual a sí mismo; es decir, se convierte en un objeto artístico, una obra de arte. Pero, más allá de esta transformación del concepto, que podría quedarse en una acción trivial y casi gratuita, dado que el ser es reconocible «con el aditamento de algo más, añadido», lo que a Alba le interesa es la posibilidad de variación de formas que se combinan en nuevos diseños: el espacio, en cuanto que puede ser renovado, abstraído, modificado, reclama su poder en el ámbito de lo artístico en el que el nuevo ser ha sido incluido; las formas anteriores, pertenecientes a una estructura ya dada, elaborada según un diseño funcional acabado, se desligan, se independizan de la estructura anterior y entran en juego con las formas añadidas, modificándose en sí mismas, como partes, y en el todo; al mismo tiempo, y dado que la transformación no es completa, hasta el extremo de la total aniquilación de la estructura y la Idea que porta, ambas son puestas de manifiesto, analizadas para luego ser, en la nueva constitución de objeto artístico, reconstituidas en una síntesis acrecida, enriquecida. La estrategia, por consiguiente, se basa en el análisis y la síntesis; trátase de un método de investigación en lo fáctico, y la acción del artista se regula según líneas de avance y retroceso, «progressus y regressus», ahondando hacia lo interior y regresando hacia la superficie, yendo de la parte al todo y viceversa.

Es relevante la descripción de este momento, pues, en un sentido semántico, en él se generan y consolidan modos de acción cuya permanencia darán continuidad y coherencia a la labor artística de Fernando Alba. Recogiendo, un poco apresuradamente, las conclusiones: a) voluntad investigadora —la obra de arte, acabada perfectamente y existente en sí, ha surgido en virtud un anhelo de conocimiento y de una investigación cuyos límites se irán manifestando más tarde; b) la investigación sigue pautas aproximativas de notación dialéctica que tienden a privilegiar las tensiones hacia la consecución de síntesis aparentemente imposibles. hechas posibles por la voluntad del artista y, en consecuencia, cargadas de una tremenda energía; el espacio es fijado y descrito por el mismo método - avance y retroceso, «progressus/regressus», de modo que, cargado con esa misma energía, se adensa y resuelve en ámbitos de materialidad ideal, etérea; c) el tiempo se evidencia de la misma manera, pues no sólo el objeto encontrado, elegido, porta sus avatares, su propia historia, sino que, en la resolución de la síntesis que constituye la obra final, los elementos dicotómicos portadores de energía continúan existiendo. moviéndose, fluyendo: la obra transmite, igualmente, la historia de las modificaciones en busca del concepto, entre el principio y el fin.

Tras este momento, poco importante en su curriculum (sus piezas, no expuestas, no datadas, permanecen arrinconadas por alguno de sus talleres), pero sí en la

formación de su método. Fernando Alba se lanza decididamente hacia la exploración de un universo abstracto extraído de y a través de la dureza del hierro y del aluminio (exposición del grupo Astur 71, en la sala Tassili de Oviedo, 1971). El material impone sus leyes. Lo orgánico pierde su difusión, se eterniza en modos más permanentes, apenas es reconocido en la correlación interior-exterior, se proyecta a partir de las superficies siguiendo líneas de expansión determinadas por los agudos perfiles, por las líneas de máxima abstracción donde los planos y las curvas se encuentran, chocan y definen; el espacio se interioriza, se subsume en interiores incapaces de movilizar, en empuje centrífugo, las poderosas masas, sentidas cinestésicamente como estáticas, pesadas, apenas inquietadas en su serenidad por vibraciones atómicas que se transmiten a su piel, a las frágiles superficies de palpable belleza.

En esta fase, Fernando se arriesga en el abismo de las formas a priori de la percepción. Su voluntad de despojamiento es evidente, radical. Investiga en el frío universo abstracto de la geometría. De su calor humano, del eros de sus primeros tiempos, sólo permanecen los modos de su energía primordial, perceptible aún como una condición personal del artista, irradicable, pero ausente ya, como enajenada. Uno se estremece ante el riesgo de pérdida absoluta que una empresa de este tipo conlleva. El artista se siente sorbido, absorbido hacia ese corazón ideal del Todo. donde lo concreto y reconocible de lo cotidiano se disuelve sin dejar rastro: todos los objetos, todos los seres, catalogados y etiquetados en los códigos lingüísticos, cuyas formas, diseños y funciones se conservan en el almacén de la memoria, han quedado atrás, no sólo como individuos, sino también como ideas platónicas. Lo cual significa que se trata, como intento, de algo más arriesgado que la simple abstracción. Esta presupone el objeto, el ser real, del cual se abstraen ciertas formas, superficies, líneas, puntos. La abstracción, realizada sobre lo real. presupone el referente, que sigue existiendo más acá de la negación. No, la empresa se prefiere sin referencias; la abstracción se convierte en una pavorosa catalogación de formas realizada en el caos de lo posible, en el vacío de la mente de Dios antes de la creación, en ese antes inconcebible en que ni el mundo ni el hombre han empezado a ser soñados. Se piensa, por ejemplo, en la empresa agotadora de Oteiza, catalogando todas las formas abstractas posibles sobre el frágil sustentáculo de las tizas. Tan pavorosa combinatoria tiende al infinito, lo cual significa a un tiempo la posibilidad de alcanzar la nada y la totalidad, puesto que, admitida la hipótesis de una fundación —análisis— suficiente de formas, su síntesis presupone el punto, es decir, la esfera total, el cierre.

Y sin embargo, en las obras, abstractas, de esta época, subyace y se transparenta un algo humano que las salva de la frialdad excesiva: ese «algo humano», que mantiene a las piezas en el más acá de la humanidad, en el ámbito cordial y coherente del arte, podría ser denominado, en un tímido acercamiento, poesía, vibración, belleza: las formas son bellas en sí, y eso las salva del congelamiento; no permanecen estáticas en el cero absoluto de la entropía, sino que laten, en su armonía, con una energía serena, lúcida y brillante; han sido «abstraídas», por seguir utilizando un término insuficiente, del cielo de lo posible, de ese empíreo de normas y formas esenciales que constituirían, en una atrevida hipótesis o metáfora

teológica, la esencia de lo divino, prescindiendo de la conocida iconografía antropomórfica y su función patriarcal. Quizá por ello, estas esculturas manifiestan, en su pureza, una cierta gracia «angélica», una cuasi transparencia «mística», que poco o nada tiene que ver con lo «religioso» convencional.

Es de esta época (1974) su primera incursión en la obra monumental de gran formato, pensada, proyectada, para existir en el exterior: la escultura construida en la Autopista del Mediterráneo. Todas sus etapas anteriores, los resultados de su investigación, la sabiduría adquirida, se plasman aquí, fructifican en una pieza bella y potentísima. Abstracta en su composición, sin referencia voluntaria a ningún objeto real, el ente escultórico instaura en el aire de la autopista un reino de tensiones. dinamismos, formas, superficies que, en su desenvolvimiento, recuperan la intuición de lo orgánico y, más acá, de una de las plasmaciones colectivas de lo orgánico, la metáfora arquitectónica. Una poderosa masa de más de cincuenta toneladas de cemento armado crece, se eleva del suelo, se sostiene sobre tres tallos que parecen obtener su fuerza de la tierra en que se hincan. Alcanzada su altura de más de seis metros y medio, se dilata lateralmente en su longitud de ocho. Esas líneas de sección cuadrangular, en la que el material, obligado por una tensión titánica, parece perder su rigidez y pesantez haciéndose casi dúctil, casi ingrávida, se desenvuelve en el espacio y el tiempo según esquemas ideales, abstractos, de lo orgánico: a manera de «parra», a manera de «bosque», a manera de «dintel». Las tensiones y los juegos dialécticos son perceptibles en la unidad orgánica. La totalidad no se define ni limita en el acabamiento de la obra, pues permanece abierta en un crecimiento posible, hacia el desplegamiento lateral de la forma, que aspira a captar el espacio, a enredarlo en las circunvalaciones, dilataciones del organismo vivo. Como tal, la escultura se tiende en su espacio, late, se desarrolla como una caligrafía, un signo de la totalidad.

Estas «metáforas» no son traídas aquí como un intento de referir la obra a algo existente en la realidad exterior, como si la idea hubiese sido abstraída de seres, objetos, preexistentes, naturales o artificiales, u obtenida a partir de ese metalenguaje históricamente consolidado que constituye la arquitectura; pues queda dicho que Alba, a través de su arriesgada aventura en pos de las esencias, no parte en ningún caso de un referente real, sino de esquemas «abstractos» de validez universal que ha intuido e investigado. El esquema árbol, por hipótesis, existe antes y por encima del árbol universal, así como el esquema dintel presupone su esencia en un antes central, más allá de la historia en la cual la arquitectura se crea y evoluciona.

También debemos aclarar que, pese a lo que parezca, no se trata de un temerario intento de fundamentación de su labor en una metafísica, mística, cualquiera. Si nos permitimos utilizar categorías tan etéreas y evanescentes es, siempre a manera de metáfora, en un intento de construir una hipótesis que explicite la íntima coherencia evolutiva de Alba, no al artista mismo ni al conjunto de sus creencias.

A propósito de la escultura para la Autopista del Mediterráneo, quizá convendría referirse aquí a las restantes obras monumentales erigidas por Alba. Aunque pertenecientes a tiempos distintos, algunas separadas por varios años, mantienen, sin embargo, similitudes que las sitúan en momentos próximos de su evolución.

Todas ellas, en efecto, se realizan en fórmulas orgánicas plasmadas mediante elementos abstractos. Incluyen el espacio interiorizándolo, recogiéndolo en la intimidad, o determinándolo exteriormente, permitiendo su expansión mediante líneas de desarrollo o tendencias direccionales de la obra que le dan sentido.

El monumento a Clarín, en El Entrego, se yerque en su emplazamiento recoleto, la plazuela, con empague y solemnidad totémica. Analizaremos más adelante la forma tótem y su significado en la evolución de Alba. Señalaremos, por el momento, que el monumento a Leopoldo Alas se erige en su espacio correcto, sin destruirlo, pero sin ninguna concesión mimética, ni al estilo de la plaza, con edificios que bien podrían ser contemporáneos del escritor, ni a su figura convencional, ese icono dominante en la estatuaria monumental: un personaje importante mirando al frente, pero ciego, y enarbolando las alegorías de su oficio, una pluma de ave y un pergamino en este caso. La pieza, dominante en la vertical, presenta al exterior superficies planas, opacas, sin vibración. Toda su vida se concentra en el interior, en una introversión simbólica; se concentra en la intimidad del genio. Este centro no está vacío, no se trata de un hueco neutro, nihilista; por el contrario, está lleno, sometido a vibraciones contenidas por la inclusión de pernos transversales, puntas de lanza y superficies internas que estructuran el interior proporcionándole misterio, posibilidad de laberinto, regolfamiento en la meditación: el espíritu se recoge en sí mismo, haciéndose receptor antes de ser emisor.

El monumento a los enterrados del bando republicano, en la fosa común del cementerio civil de Oviedo, asume, en conexión con su función y entorno funerarios, un claro simbolismo ascensional: un monolito de siete metros de altura, apoyado sobre un fraccionamiento de perfiles quebrados, que podrían sugerir cualquier historia violenta, cualquier guerra, caos roto, fusiles trizados, hoguera, vigas caidas, clamor de réprobos, se eleva grácil y potente, en lento ritmo de cohete espacial. Su belleza formal, con el perfecto acabado de las superficies, depura toda violencia, rechaza el fácil recurso a la venganza y matiza los símbolos, haciendo innecesarias las sugerencias. En este caso, como en el anterior, lo orgánico es postergado, aunque subsumido en el esquema tótem como instrumento de traslación a la esfera temporal, privilegiando así lo espiritual como desarrollo en el tiempo. Pero incluso así, el contraste, ya no entre interior vibrante y exterior opaco, como en el monumento a Clarín, sino entre el esquema de violento fraccionamiento de la base y el volumen ascensional del monolito totémico, ambos sumamente depurados en sus elementos geométricos, le dan movilidad y misterioso testimonio: una sutil serenidad en el movimiento demorado de potentes masas (categoría ésta que encontramos en otras obras, anteriores o posteriores, por lo que nos atrevemos a señalarla como una condición, un logro permanente del artista).

En el límite de la esquematización geométrica se halla la obra erigida en la carretera del valle de Saliencia, sin duda porque en ella el artista trataba de concentrar un ámbito natural de excesivo barroquismo, en el que las rocas, matorrales, árboles,

aguas, con la colaboración de un cielo en permanente cambio, determinan un universo cerrado, excesivamente fluido, en un fraccionamiento donde ninguna línea puede erigirse como dominante. La obra se deconstruye en una serie de planchas puestas en pie, verticales e inclinadas, y sometidas a un giro que les da movilidad dentro de una estructura rectangular de marco. No existe ninguna concesión al entorno; se enfrenta a él como una propuesta de orden en el caos, en un intento de racionalizar severamente las pulsiones.

En las otras dos grandes esculturas monumentales, la del puente de Cangas del Narcea y la del barrio de Ventanielles en Oviedo, la acción del escultor vuelve a inclinarse hacia la vertiente orgánica, al menos en cuanto que la progresión de su desarrollo se evidencia como ambición de crecimiento en el espacio.

En la del puente de Cangas, la progresión se ejerce en forma alada; grandes placas de perfiles triangulares se despliegan conformando un frontón de inquietante movilidad. La horizontalidad del puente es así compensada, sometida a inéditas tensiones abstractas; el valle, con el río destellando en el fondo, se enriquece con una vibración alada, determinado por las líneas ascensionales de los perfiles con que las placas, triangulares o trapezoidales, se organizan.

En la última de sus grandes esculturas exteriores, la colocada en Ventanielles, la más controvertida aunque, para muchos, la más importante, las líneas cinéticas de su desarrollo, debido al enorme peso de las planchas de hierro, se despliegan en un orden más horizontal. La pesantez, percibida cinestésicamente por el espectador, tiende a aplastarla contra el suelo; y sin embargo, sometida a una voluntad de alzamiento, la estructura no sólo se sostiene, sino que se eleva en el espacio con plegamientos casi orográficos, con la sobrecogedora afirmación de los acantilados, con la orgullosa permanencia de naves colosales varadas. Hay un titán dormido en su seno, una voluntad que pugna por despertarse, una energía telúrica que reconstruye el mito del espíritu dormido, presentándose así, frente a un entorno hostil y negativo, a manera de incitación y paradigma, a la vez que, con humildad, se ofrece a la acción lúdica de los niños. Más allá del símbolo, que toda obra artística, quiérase o no, implica, la percepción de titánicas tensiones, ordenadas en desarrollos inverosímilmente fluidos cortados por bruscas cesuras, provoca en el espectador una vivencia estética que se acerca a lo sublime.

Continuando la tesis de la coherencia interna de Alba, mantenida por varios de sus tratadistas, debemos ahora enfrentarnos al momento de máxima ruptura que, centrado en las exposiciones de Tassili y Juan Gris, provocó un cierto desconcierto en sus seguidores.

Tras la etapa, ya descrita, de abstracción pura, cuando el escultor parecía, definitivamente, haber encontrado su estilo, en pleno dominio de su lenguaje formal, verifica una inflexión sorprendente, sobre todo para quienes desconozcan las claves profundas de su búsqueda. En la exposición de Tassili (junio del 79), presenta una serie de troncos, apenas tocados, puestos en pie en el suelo de la sala, acompañados por multitud de ramas apoyadas en las paredes. El desconcierto es evidente; se produce, en algunos casos, decepción, en otros, grata sorpresa.

Aquellos objetos son inmediatamente reconocibles, troncos y ramas, con el añadido de algunas modificaciones mínimas sin ninguna voluntad de enmascaramiento. ¿De qué se trata? ¿De una torsión brusca, sin condiciones, hacia ciertas tendencias de la vanguardia, tales como el «minimal art», el arte povera o algunas corrientes del conceptualismo? Algo parecía haber de todo ello: el encuentro de objetos «pobres». la transformación de sentido efectuada por la modificación del entorno, su traslación desde ambientes naturales hasta la esfera cultural de los ámbitos artísticos, las modificaciones «mínimas» efectuadas sin intención de disimular el concepto, etc... Pero, si tal voluntad de incorporación de elementos procedentes de las últimas vanguardias existía, de manera consciente, lo que no admitimos es que la transición fuese brusca, provocada por un abandono, sin más, de etapas anteriores. El cambio fue precedido por una intensa reflexión en torno a la escultura en general y, más en concreto, acerca de los límites del informalismo geométrico, en que temía haberse encasillado. Tal sospecha no surgía al hilo de posibles cambios de moda, sino como consecuencia de la propia praxis. El ejemplo de Oteiza, ya citado, como una impecable aventura hacia los límites del estilo, en un esfuerzo verdaderamente moral por sobrepasar a los epígonos y detener los últimos coletazos de lo que ya era clásico, puede servirnos para intuir el nudo de la reflexión de Alba. Cualquier se sentiría tentado a decretar su inversión hacia lo contrario, la exterioridad, lo real del mundo, lo orgánico en definitiva, como una necesidad complementaria y dicotómica. Pero tal argumento tiene una forzosidad de tipo psicológico que hace vanal el tránsito. Hemos visto cuales eran las constantes a través de las que evolucionaba su investigación: lo orgánico, como lo dado en la naturaleza, y lo geométrico, procedente de esa interioridad ideal en que lo vacio y lo lleno, el espacio y el tiempo llegan a confundirse.

Aparentemente, Fernando redescubre, en el campo cargado de connotaciones nostálgicas de su infancia, a la naturaleza y, en ella, señero y majestuoso, real ahora, a un ente cuyo esquema había intuido e investigado ya: el árbol. Es el momento que Caravia etiqueta con metáfora shakespeariana: «El bosque de Macbeth»; es decir, el árbol humanizado. De todos es conocida la serie de sacralizaciones con que la humanidad de todos los tiempos ha incorporado el árbol a sus mitos fundacionales, desde Igdrisil, el árbol universal de la mitología nórdica, hasta el tótem. Ello no es casual, sino que obedece a razones profundas: su forma parece corresponderse a esquemas persistentes en la conciencia colectiva; la forma se realiza según categorías escultóricas, fácilmente extraíbles; la facilidad en la deconstrucción no anula nunca su orgánica asunción de totalidad; su emplazamiento en el límite de varios reinos; se desarrolla, como estructura y organismo, en varios planos de existencia (lo abierto del espacio aéreo, espacio vacío asumible por la conciencia como lo que está arriba; lo cerrado del espacio interior, lugar de las potencias ctónicas, asumible como lo oscuro; lo metafísico del plano ideal de su aspiración, esfera sobrenatural de lo prístino y lugar de los sueños infantiles); su voluntad de conquistar todos estos espacios, de lo cual, tendencia a la totalidad, etc...

Pero, aunque todas estas intuiciones existen en la mente del artista, configurando desde lo inconsciente colectivo su mirada, no son decisivas a la hora de su apropiación.

Como escultor, su mirada está especializada: los valores plásticos del ente le fascinan, tanto más que realizan formalmente aquel esquema abstracto de lo formal que tanto había trabajado en sus etapas anteriores. Como artista, vertido a la investigación y expresión de los misterios del ser, el árbol le atrae en cuanto fenómeno, en íntima relación con la Idea. Su acercamiento a él, en consecuencia, sigue pautas casi fenomenológicas. La epojé presupone el asombro, al cual sigue la admiración, que impulsa la descripción hacia la apropiación y descripción de su esencia.

Quizá deberíamos disculparnos por la utilización sin rigor de categorías filosóficas y su transpolación al campo de lo estético; pero aclarando que, despojadas, precisamente, de su rigor, resultan útiles para describir un método, el de Fernando Alba, artístico, que no científico.

Quedamos, pues, en el momento posterior al del descubrimiento del «objeto». Al artista le queda ahora por elaborar el modo de esa apropiación/expresión a partir de las intuiciones realizadas, del descubrimiento de esencias.

¿Cómo hacerlo sin que se produzca un vaciamiento total del ente? La talla en madera, por ejemplo, se basa en la utilización exclusiva de la materia, prescindiendo de todas las esencias del ser que la crea y porta; es un método bárbaro que, a partir del árbol, crea cualquier otra cosa distinta a él. La utilización de cualquier tautología de tipo conceptual - «el árbol es el árbol es el árbol», por ejemplo, no resuelve el problema. Cierto enfoque minimalista viene en su ayuda: cualquier manipulación realizada sobre el objeto, por mínima que sea, lo transforma; la experiencia de los «ready made», de Duchamps, y los dadaístas, ha sido incorporada, como manipulación «minimal», al arte. En consecuencia con esa apertura, Alba se dedicó durante un tiempo a recoger ese tipo de «objetos encontrados» y a trasladarlos a su estudio. Se trataba de restos, objetos en toda la extensión de la palabra, no de organismos vivos arrancados de su lugar por una voluntad excesivamente manipuladora: tocones tocados por el rayo, troncos descuajados por el huracán, ramas secas caídas, envolturas casi humanas incendiadas por pastores... El estudio de Vallobín se fue poblando con ese bosque, conquistado su espacio interior hasta hacerse inhabitable. Como tales objetos, portaban las notas, el concepto, del ser vivo en que se habían producido; y como procedentes de él, a partir de la última modificación natural, la muerte del árbol, conservaban su historia, sus avatares, su existencia en el tiempo. La modificación que Alba deseaba debía, más que respetar todas esas notas, evidenciarlas a modo de descripción. Además, puesto que no se había planteado esta nueva etapa como una renuncia, debía ser capaz de incorporar los hallazgos de sus etapas anteriores, en aplicación de todas las formas y esquemas, ya fueran orgánicos o geométricos, posibles y adecuados para tal descripción.

En busca de la síntesis deseada, Alba comenzó un proceso de meticulosa incorporación de formas geométricas en el objeto elegido. Previamente, debía ser depurado, esquematizado, pero sólo hasta el límite en que la estructura se evidenciase sin desaparecer; debía conservar, como queda dicho, sus notas

esenciales, no sólo las que aludían a la estructura, sino incluso aquellas que, como la corteza en el tronco o lo quemado en el tocón, la completaban en lo epidérmico refiriéndose de algún modo a los avatares de su historia. Así, en la superficie superior del tronco, en el corte, incluía planos, aristas, volúmenes poliédricos, y en las ramas, entalladuras, cortes, biseles. Todas las formas geométricas, las dialécticas espaciales, el repertorio de tensiones procedentes de su etapa anterior, aspiraban a subsumirse en la materia y la estructura del árbol sin destruirlas. Esa síntesis de formas aparentemente inconciliables era la responsable del desconcierto, y de la grata sorpresa, de los espectadores; pocas veces se habían intentado, con rigor, una síntesis tan ambiciosa.

En la siguiente exposición (1981), en la sala Juan Gris, Fernando Alba siguió presentando troncos y elementos arbóreos, «tocados» según el mismo método, en los que, sin embargo, se percibía una superior depuración acompañada de mayor audacia. Los troncos resposaban sobre el suelo, vaciados de toda su materia innecesaria, y en el esquema cilíndrico, casi calado por potentes cortes de superficie ondulada sometida a pulimento, el espacio interior había sido incorporado. La rama se había depurado casi hasta el límite metafísico de la huella: en efecto, no sólo en los dibujos, en los que el modo de extensión de la rama adquiría una elegancia caligráfica e insinuante, revelando el espacio en torno con pureza y sobriedad de haiku, sino también en las piezas de aluminio fundidas, donde la rama se convertía en ausencia, impresión fósil, misteriosa huella en las playas del tiempo.

En los últimos tiempos, en conformidad con su voluntad de investigación del espacio y la forma, espacio interior y exterior señalados por formas cuyos recogimientos y desenvolvimientos siguen pautas orgánicas de desarrollo, sin renunciar nunca a la idea, Alba ha incorporado a su praxis alguno de los enfoques del neoconceptualismo. Nada que contradiga las líneas maestras de su investigación; sólo lo que, en una línea pragmática, viene a aclarar conceptos perseguidos por él previamente. Así, en lo que se refiere a un entendimiento del entorno como capaz de ser instrumentalizado, modificado por la incorporación de piezas que, aunque autónomas, pueden combinarse con elementos ya dados en ese entorno para incorporarlo como elemento expresivo. No se trata, en lo fundamental, de un enfoque absolutamente novedoso, sino de un desarrollo de algo ya existente en él.

Hemos visto ya su preocupación por incorporar el espacio en que sus grandes piezas monumentales iban a ejercer su función. La obra debe ser pensada, intuida, en el espacio justo, en el exterior; el taller es sólo el lugar de trabajo y depuración de la idea; al contrario de lo que ocurría en la estatuaria académica, que llenó nuestros parques y jardines de obras ensimismadas, irrelevantes, retratos dormidos de próceres con la poco ambiciosa pretensión de recordatorio: el escultor no se planteaba problemas, copiaba los rasgos físicos del personaje homenajeado como si, para siempre, hubiese de existir en el espacio recogido, cerrado, de su gabinete; y lo que luego ocurriese en el exterior de su emplazamiento definitivo le dejaba indiferente, ajeno a la posibilidad de simbiosis entre los elementos plásticos de la estatua y el espacio envolvente.

Igualmente, sus tótems de madera realizaban claramente esa ambición de acceder a la totalidad, a través de su colocación en el centro de comunicación de diferentes esferas de realidad, diferentes espacios, que así entraban en simbiosis, comunicándose esencias, determinándose avatares y contenidos en complejidad dialéctica:

- a) como símbolo de la fundación mítica de la tribu, incorpora toda su historia y señala su situación en el tiempo; es ésta la esfera temporal, que se refleja y mantiene en la esfera ideal del inconsciente colectivo, espacio de los arquetipos;
- b) en la realidad de su presente, el tótem ejerce su poder ordenador tanto sobre el entorno —es el centro en torno, o frente, al cual el hábitat humano, así como el paisaje humanizado, se ordenan—, cuanto sobre el espacio de la actividad social y religiosa: señala el lugar de encuentros solemnes, llama a la comunicación con lo trascendente, etc...

Vemos, a través de estos ejemplos, cómo la idea es presupuestada, intuida e incorporada en la plasmación de la obra; quizá no tanto a través de un análisis previo, de orden semántico, donde lo racional se exalta y privilegia, sino por medio de un instinto de la búsqueda, de un método intuitivo en el que todas las potencias anímicas se mueven y que permite intuir la idea a priori y plasmarla en la obra como a posteriori.

En la instalación realizada para la exposición de 1990 en los jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle, de Gijón, «Imagen real imagen virtual», Fernando Alba se decanta, aunque no de modo absoluto, hacia modos de hacer neoconceptuales. La idea es buscada más conscientemente, mediante una inflexión más justa en lo racional, con lo cual el método adquiere relevancia y el proyecto se hace digno de ser descrito. Alba elige para su instalación una hermosa y esbelta palmera que se vergue solitaria respecto a los otros árboles del jardín —nuevamente el árbol, nuevamente lo central y señero del tótem, el lugar privilegiado—; cerca el monolito en el gue el tronco comienza a elevarse, situando la base como lo fijo a partir de lo cual la palmera crece sustentando la copa; aguarda a que el sol de verano se coloque sobre el meridiano y, en la dirección que la sombra del tronco indica, hacia el norte, mide la sombra de la copa, exacta y circular, y fija su lugar cercándolo con grueso tubo de goma (tubería PVC); hacia el este, en el punto donde el reloj solar marca el comienzo del ocaso, dibuja, sobre el césped, un círculo idéntico al de la sombra del mediodía; en ese círculo, de 7,5 metros de diámetro, compone un mosaico con espejos, restos de fábrica, de diversos colores, y así, ese círculo final, traslación, abstracción, proyección del árbol en el plano, se convierte en espejo, en lago, por cuya intersección el cielo azul, las nubes, los espléndidos cedros del Líbano, que cierran la parcela de césped por el sur y el este, y la misma palmera del origen, se interiorizan, invertidos, en el seno de la tierra. Ha habido una serie de refulgentes proyecciones e inversiones que han creado una totalidad en la que el espacio y el tiempo son intuidos a la vez, incluídos en la misma mirada. La vivencia provocada en el espectador trascendía lo racional del método, incluyéndolo como técnica casi mágica de manipulación, para rozar una percepción de la belleza en la totalidad.

Llegados al presente, tras haber confirmado la tesis de su «coherencia a través de la continuidad», es el momento de detenernos a contemplar su obra más actual, la que se expone en el museo Barjola. Con la mente abierta, despojados por el momento de preocupaciones analíticas, enfrentémonos con la obra para verla en sí, sin trasparencias ni veladuras, ni siquiera las que se derivan de la aplicación de las conclusiones obtenidas en el análisis diacrónico realizado. Así, podremos ver si la coherencia se realiza en la manifestación de aquellas esencias, y hasta qué punto la obra presente muestra un crecimiento según las líneas maestras ya constatadas.

Entremos, pues, en el museo, libres de prejuicios, insisto, pero dispuestos a ver lo que el artista ha decidido mostrarnos.

Nada más entrar, con la súbita percepción de un ámbito limpio, arquitectónico, el del vestíbulo del museo, la frontal percepción de unos objetos colocados. La mirada circula en torno a ellos, sube, redondea el ámbito interior en que se ubican, resbala sobre el suelo límpio, frío, se concentra en ellos constatando su realidad y su voluntad de forma. Su presencia, en aquel espacio, se ofrece con brusquedad natural, provoca sorpresa y un principio de goce, pues poseen volumen plástico y no renuncian a los elementos que solemos identificar con la forma grata. La mirada, aún tímida, recorre su volumen tronco-cónico, se percata de su diferencia, de su color, de la posición en que se hallan unos respecto a otros y todos respecto al espacio. Dos de ellos se posan sobre su base regular y se elevan a la conquista, sugerida, del espacio superior, apuntando a la verticalidad; otra pieza permanece tendida, en la horizontal. Es inmediatamente perceptible, en todas, el contraste entre formas exteriores, envolventes a manera de corteza, y formas interiores geométricas, muy elaboradas, que giran en movimientos inquietantes.

El objeto del centro de la composición, a diferencia de sus compañeros, aparece tendido. Su forma, dominantemente cilíndrica, se proyecta en lo horizontal, completando con ellos una intuición de cuadrícula espacial, lo cual muestra una intencionalidad compositiva en el grupo; éste, el que permanece tendido, muestra, tanto en la sección del corte como en el desgarramiento de la corteza por la parte superior, una forma interior perfectamente curvilínea, pulida, geométricamente trabajada: el contraste entre la superficie exterior, rugosa, irregular, quemada, y esta capa más interior que gira lentamente en su regularidad ideal, provoca una inquietud que, por el momento, debemos renunciar a analizar.

Sigamos el recorrido. Penetramos en la capilla. Reconocemos su espacio abovedado, su estilo y época; pero el súbito encuentro con otro de tales objetos, colocado en posición central, señera, lo transforma, lo hace desconocido y lo envidencia según nuevos modos de percepción. El objeto, semejante a los anteriores por su forma, color y masa, pero percibido, en esa mirada inicial, con consistencia y presencia de roca, aparece inmediatamente colocado en conexión con otros objetos de diferente signo. Un cilindro, de «tablex» y aglomerado, de circularidad perfecta se muestra de pie sobre el suelo de losas, en un lugar más próximo a la entrada, donde aún permanecemos en el asombro del primer encuentro; al acercarnos a él, su estructura de brocal nos incita a asomarnos al interior y entonces nos enfrentamos, en el vértigo, a la caída e, inmediatamente, al reconocimiento de la inversión del

espacio provocada por un espejo de igual superficie cilíndrica. Arriba, en el centro de la cúpula, embutido en el lucernario, en un punto situado en la vertical señalada por la pieza generadora, aún hay otro cilindro, semejante al del suelo, que descubriremos posteriormente cuando subamos al espacio situado sobre la capilla. La posición de los tres objetos dibuja un esquema geométrico, ocupan los vértices de un triángulo rectángulo, recompuesto por el juego de las relaciones en otras figuras, de líneas simples. Pero esta impresión de simplicidad se disipa en cuanto damos los primeros pasos y nos introducimos en aquel espacio mágico, transformado en un artefacto de conexión universal.

El instinto nos ha impulsado a asomarnos al cilindro, en cuyo fondo titilan las aguas quietas de un espejo. Nos asalta una intuición de pozo sombrío, acompañado de un vértigo en la inversión de las perspectivas: parte de la bóveda se retrata evidenciando aspectos de su belleza; el espacio se adensa, se hace cristalino. Desde esa posición, al retornar al «afuera» del pozo, la pieza principal, generadora de la instalación y reconocida ya como tocón de árbol pero sin perder sus referencias a la roca ennegrecida, se sobredimensiona, pierde estatismo, flota en su vértice en conexión con los otros puntos del esquema. El lucernario, señalado por el cilindro, que percibimos desde abajo al situarnos en la línea vertical, es privilegiado como lugar de la luz; desde esa fuente, la luz se refracta en distintos ángulos contra las superficies interiores; penetra, pero sale, señalando un camino de fuga hacia la intuición de un espacio exterior aún inconcretado. El esquema lineal, que nos había parecido simple en el primer momento, se ha enriquecido por la intuición de otras dimensiones.

Aún nos queda por ver otra pieza que, casi escondida en un espacio interior, a la derecha del vestíbulo, habíamos dejado para el final atraídos por el «vértigo» de la capilla. Esta pieza, cuyo nombre es «Caída», se nos ofrece en una disposición aparentemente distinta de las anteriores. La materia es la misma —el léxico—: maderas sometidas a un tratamiento de quemado y depuradas en sus formas expresivas; pero su disposición —sintaxis— se dispersa, en una estructura más abierta, sobre el plano horizontal. En el fondo, a manera de arco protector, la pieza generatriz se abre hacia adelante. En la prolongación del arco apuntado, topológicamente expandido, una serie de fragmentos se dispersan sobre el suelo, vibran con ardor de brasas, laten en el límite del todo.

Bien; hemos realizado un primer recorrido, dejándonos dominar por la percepción: sin ahondar en ella, pero abiertos a la sorpresa; sin reprimir posibles vivencias en la esfera refulgente del asombro. Ahora volvemos al principio, preparados para realizar una segunda lectura, más intensa, profunda y detallada, pero sin abandonar las impresiones iniciales.

Volvemos al vestíbulo. Las tres piezas, constatamos, se exhiben bajo un nombre común: «Abismos». Nos situamos ante ellas. Las rodeamos con lentos pasos. La mirada, ya percibido su volumen, su tamaño y la dirección fundamental a que cada una apunta, recorre las superficies exteriores, anotando su irregularidad y, de paso, el tratamiento a que han sido sometidas; un quemado superficial. El tacto nos confirma la impresión cinestésica; su masa no es densa, se trata de una materia no

metálica, evidentemente madera seca; rechazamos, en consecuencia, lo táctil como método de acercamiento y nos obligamos a continuar con lo visual. La irregularidad en el pie de una de las dos que, por diferenciarlas de la central, tumbada, denominamos «verticales», determina que la pieza se pose, sin excesiva gravitación, sobre el suelo, el cual, así, permanece como una frontera neutra. Y sin embargo, en esa zona inferior circular, el inicio de las raíces, aunque quemadas y percibidas como abullanamiento de formas imprecisas, promociona un abigarramiento hacia una expansión y penetración dispersa, tanto hacia el espacio en torno, como hacia el suelo. Sobre esa base cónica, el cilindro y una mayor lisura epidérmica aluden a la continuidad vertical del tronco. El corte superior de la pieza nos informa de la existencia de tres zonas concéntricas privilegiadas: la exterior, ennegrecida por el soplete, en función de corteza; una zona media, tallada como cilindro de revolución por un corte circular que cala hacia abajo diferenciando ambas zonas; y una interioridad, zona central que correspondería al corazón, al alma sugerida. Nos es permitido asomarnos a este interior; su estructura de brocal nos invita. Percibimos, al hacerlo, su oscura oquedad, su resonante vacío, su imprecisión de abismo.

En consecuencia, comprendemos la pieza estructurada entre espacio exterior, envolvente, y espacio interior, el cual, por su especificidad de tiro, alma de cañón, no remite simbólicamente a una ausencia, ni siquiera al corazón del árbol posible, sino que se fija como espacio pleno, centro geométrico de giro y desarrollo. La mirada, que cae siguiendo las líneas de su interiorización, tropieza consigo misma y se refracta en lo imponderable de una nada resonante: la oscuridad interior vela el espejo que, en el fondo, elimina el suelo esperado y lo transforma en misteriosa puerta a una dimensión inframundana, en abismo.

La otra pieza vertical realiza, con variantes complementarias, un esquema parecido. Su sección es más cilíndrica; la materia no es diferenciada en zonas separadas, sino que se organiza en una continuidad envolvente, dibujando una espiral fluida que se interioriza en el giro hasta producir en su centro el hueco, origen de la expansión en espiral hacia el crecimiento de la materia sin límites.

Nos concentramos, pues, en la tercera, que, tendida, se ofrece como elemento central de la triada compositiva (anotemos, de paso, la repetición del número tres). Observémosla con detalle. Reposa, inmóvil, en la misma posición de muerte en que fue encontrada y vista por el artista, sobre el suelo del bosque, antes de ser ella misma tal como ahora se nos manifiesta; por ello, quizá, produce una impresión de mayor gravedad que sus hermanas verticales. Y sin embargo, en su reposo, promueve una energía vibrante y serena, como si continuase viva en un sueño eterno; la causa de esa impresión, sin duda se debe a la existencia, perceptible, de aquellas capas contradictorias que ya hemos visto en las otras: la capa exterior, de superficie irregular y tonalidad oscura de tizne, se enrolla pesadamente, como una ola lenta que quisiera capturar, fagocitar, el cilindro interior, forma ideal de lo flotante que rechaza, en su perfección geométrica, lo fluido orgánico que la acosa. Las líneas de avance de esa capa exterior envolvente no llegan a cerrarse por arriba, permaneciendo como bordes cicatrizados de una herida mítica; y en esta zona que queda al descubierto, la capa interior, contradictoriamente pulida, perfecta en su diseño geométrico, como cilindro ideal manifestado, revelado, gira lenta, serena, en

un movimiento infinito y demorado. Pero, todavía, en el interior de ésta, el hueco interior, el alma, se siente como última estancia, vibrando con la energía que la tensión entre las anteriores le comunica. Todavía impresionados por la intuición de potentes energías, interiorizadas en los abismos abiertos al origen, que estas piezas nos han producido, regresamos al ámbito de la capilla.

La primera lectura sigue siendo válida; el esquema de la instalación, cuyo nombre es «Vértigo», se mantiene; podemos, por tanto, demorarnos en sus elementos, analizando los detalles, para regresar a la impresión de la totalidad y comprender así la idea con fundamentos más rigurosos.

El espejo circular en el fondo del cilindro, como objeto en sí, no tiene más misterio que el que su capacidad translaticia le confiere. En su transparencia de puerta dimensional, el espacio es privilegiado como densidad y apertura, y los puntos relevantes, tanto de la bóveda como estructura sujeta a tensiones como de su superficie curva, se destacan, individualizándose, sin rechazar su lugar en la totalidad percibida. El cilindro, en su perfección formal, vela e impide el infinito posible de las perspectivas generadas por el espejo, como si, a manera de símbolo del orden, pretendiese impedir nuestra caída en el caos.

La pieza central, con presencia de estructura autónoma en cualquier contexto, se fija en su lugar, ahora, con autoridad de centro. Su volumen y forma nos impulsa a reconocer, sobre su fase de tocón abandonado, la simbiosis de roca y madera que la naturaleza y el tiempo han determinado y que el escultor ha privilegiado con su trabajo. A pesar de esa forma más natural, con irregularidad orográfica, también ella realiza el esquema de pozo —motivo reincidente en la exposición—, de cañón, hacia la plasmación direccional del espacio en torno y la expresión de huecos pavorosos: ordena, como artilugio de tiro, el espacio en una línea vertical, infinita, pues ni hacia arriba ni abajo reconoce límites: tememos que, si nos asomamos a su interior, ese vértice inferior nos sorbería hacia lo oscuro de la tierra, o, al contrario, su energía vertical nos rechazaría, elevándonos en la dirección que trasciende el lucernario, arrojándonos a cualquier espacio interestelar intuido en el afuera. Allá arriba, en el espacio situado sobre la capilla, el cilindro que prolonga la abertura asume la función de reafirmar esa dirección, a la vez que potencia, sobre los dos escalones circulares que giran serenamente, todo aquel ámbito.

Recobramos, tras habernos demorado en los detalles, la impresión de totalidad. Intuimos esa totalidad en una sucesión de esferas concéntricas, pues cada elemento se cierra en sí y se abre en la superioridad de su ámbito, en conexión con los demás y en la constitución del ámbito que los engloba a todos. La capilla, cerrada y ordenada según una racionalidad en acción de esquemas geométricos, se nos ofrece, como ámbito cerrado/abierto, como una alegoría del universo.

Entre las dimensiones de esa totalidad, lo temporal ha sido incluido por la interposición de dos tipos de acciones: una praxis anterior, social —la de los arquitectos, los constructores del edificio antiguo, según estilos y técnicas capaces de ser deconstruidas, y la de quienes lo han transformado en museo por una suma de voluntades y esfuerzos más cercanos a nosotros—, y una praxis actual,

relativamente individual: la del artista, Fernando Alba, que ha elegido, trabajado, creado las piezas y las ha colocado según una idea no azarosa, no casual, con vistas a determinar el ámbito previamente dado, el espacio arquitectónico, para convertirlo en un mecanismo de transmutación y de manifestación de esencias en el espacio y el tiempo.

Enriquecidos por tan refulgentes intuiciones y aún dominados por el vértigo, salimos de la capilla, atravesamos el vestíbulo, lugar de abismos, y penetramos en ese otro espacio, más interior y cerrado, donde se expone la tercera y, en lo que respecta a la dirección del recorrido, última pieza. Constatamos, precisamente, su existencia en el final —o en el principio— de una triada perfecta: «Abismos», «Vértigo» y, ahora, «Caída». Deducimos, por tanto, en la intención del artista, una voluntad de composición que engloba a todas las piezas. Tampoco ha sido arbitrario nuestro recorrido; hemos sido llevados por una lógica determinada, en un contexto superior que engloba todas las piezas, todas las composiciones, según una circulareidad dialéctica.

Resistamos, no obstante, la tentación de extraer del nombre sus denotaciones más inmediatas: la escultura debe imponerse en primer lugar, como materia y espacio estructurados, como signo. Mirémosla, veámosla, usando para ello todos nuestros recursos: con los sentidos «exteriores», que nos informan de la exterioridad y entidad, física y ontológica, del objeto artístico como ser —otro, y aquellos que se ejercen por medio de un acto de proyección e introyección empáticas: cinestesia, captación de movimientos y ritmos, percepción o intuición de masas, volúmenes, espacios...

La pieza principal, abierta a modo de pared protectora o arco fragmentado que se tiende hacia sus fragmentos, tiene la misma textura superficial de sus hermanas, el mismo origen: en la superficie externa, una complejidad, un arracimado de raíces sugeridas; en la superficie curva interior, su acabado nos transporta a los huecos interiores de «Abismos». Los fragmentos desparramados por el suelo mantienen, entre cada uno y respecto a la generatriz, una conexión forzada al límite de la ruptura. La composición se estructura, en consecuencia, según esos dos momentos destacados, cada uno expresando un movimiento distinto, enfrentados, pero enfrenados ambos por una tensión que se ejerce de un modo muy vivo, lancinante: la pieza mayor, exenta, anclada en su inmovilidad de madre, tiende su arco en una necesidad de recogimiento, de recuperación de aquellas partes de sí que, aún sentidas como materia propia, se enajenan, se expanden en un movimiento de dispersión acelerado. La percepción de la tensión compositiva entre ambas zonas. cinestésicamente sentida en su dialéctica centrípeta/centrífuga, nos remite a un momento anterior al de la ruptura, al de la «caída», anterior al momento de la fragmentación, de la disolución de la unidad del ser en la enajenación de sus partes: es decir, recuperamos, en la oscilación de los momentos, la totalidad del círculo existencial, y sentimos la composición, en un adentro anterior, como un anillo topológico que se distiende hacia el límite de la nada. ¿Qué catástrofe —telúrica, cósmica, social— ha producido tal dispersión? Uno casi adivina la subitaneidad del tránsito, la caída del rayo y, tras él, la movilidad del fuego, que consume al árbol, hecho tocón enhiesto, dispersando los fragmento en la infinitud del plano. Y así, tras

admitir la alegoría del fuego, nos es permitido intuir, en una aproximación gozosa, inestable, la función de cierre de la pieza en el conjunto de la exposición: a través de los «Abismos» del ser, se ingresa en el «Vértigo» del ascenso en la totalidad del espacio-tiempo, tras de lo cual sólo nos queda la «Caida» en la fragmentación, en la disolución del ser; pero, dado que la caída era vista por mediación de la alegoría del fuego, de la hoguera que arde hasta consumirse, el símbolo del Fénix acude obligadamente; lo que era comprendido como final, se reconvierte en principio, y así, nos abrimos a un nuevo ciclo, en la circularidad del eterno retorno.

¿Y bien? Regresamos a la autoconciencia. ¿Nos hemos dejado, tal vez, arrebatar por la pertinencia de gozosas metáforas al intentar comprender la idea del artista, sobrepasando los límites cautelares de cualquier crítica? Quizá; pero permítasenos alegar: puesto que nos negamos a asumir, aunque sea por un momento, la arriesgada función de crítico, puesto que nos resistimos tercamente a ser algo más —;nada más y nada menos!— que «espectadores», y dado que creemos que el Arte es comunicación de la cual no está excluida el gozo —gozo de la percepción, gozo de la intuición, gozo de la elevación—, entonces pensamos que la aproximación a la «poética» del artista, a través de su obra, se abre en la libertad. Y no obstante, tras haber reivindicado, como espectadores, el gozo a que la obra de arte nos invita, debemos matizar esa libertad mediante una llamada a la honestidad: la obra de arte es el mensaje y es el origen; se remite a sí misma, y toda «interpretación» de la poética que implica debe surgir de ella y, a su través, permitirnos acceder a la «idea», que la funda y crea, en la mente del artista. Hemos procurado mantenernos dentro de esos límites; la intención nos justifica.

Bien, acabado así este recorrido, tanto diacrónico como sincrónico, sólo nos queda recoger algunas conclusiones, no todas ni las únicas, para ver si la intención inicial, que motivaba este acercamiento a la obra escultórica de Fernando Alba, se ha cumplido suficientemente:

- A) Lo concreto y lo abstracto se enfrentan dialécticamente y acaban imbricados en la consecución de la obra.
- B) Lo orgánico, como posibilidad de desenvolvimiento y desarrollo a partir de un núcleo inicial y según leyes de movimiento fluido, ondulatorio, que tienden a su expansión en el espacio-tiempo, coexiste con lo geométrico ideal, entendido a manera de repertorio de formas racionales, dadas en alguna especie de cielo matemático, del cual dimana todo orden enfrentado al caos.
- C) La teoría de un espacio lleno, denso, donde el vacío, como tal, sólo puede ser entendido a manera de metáfora: corazón del árbol, alma, eje diamantino alrededor del cual gira el cosmos. La materia, en cuanto existente, comprende el espacio, no sólo por cuanto sus determinaciones envuelven, manifiestan el espacio, sino por cuanto ella misma porta, en cuanto posibilidad, todo el repertorio de formas abstractas ideales (en conformidad con el principio básico de la escultura tallada).
- D) En cuanto al aspecto técnico, hemos visto cómo Fernando, ateniéndose a unas constantes que le acompañan desde sus inicios, usa los instrumentos, procedentes

de las vanguardias, así como los materiales que necesite para la plasmación de su idea en el momento. Sin adscribirse a ningún movimiento artístico en concreto, más bien penetrando las vanguardias, corrompiendo su pureza por contigüidad, se mantiene, sin embargo, en la última ola de avance del arte.

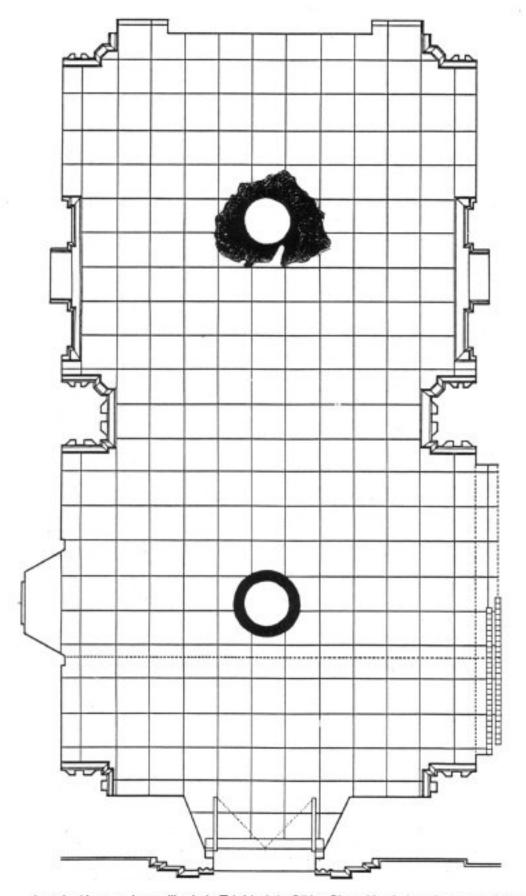
- E) La práctica de efectuar composiciones entre elementos, evidenciada en sus instalaciones actuales y posibles, superan lo anecdótico del proyecto para extenderse en ritmos donde lo racional y lo instintivo se conjugan armónicamente.
- F) La intencionalidad, consciente, de ofrecer la obra como signo y mensaje, en una comunicación abierta, no excluye la oportunidad de su goce como objeto plástico portador de una poética determinada. Alba es consciente de los aspectos lúdicos y dramáticos de su obra. Gocémosla...

Antonio G. Areces

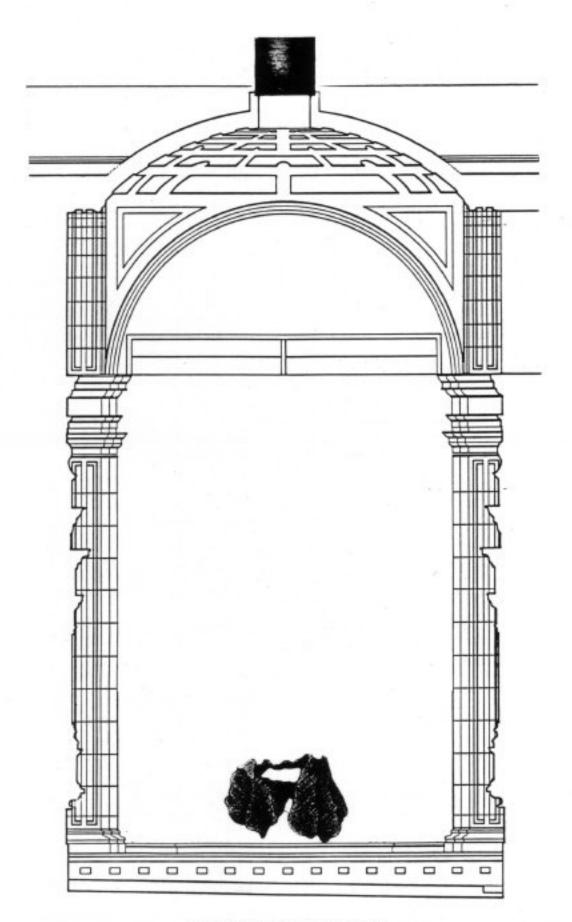


VERTIGO

3 piezas



Instalación para la capilla de la Trinidad de Gijón. Situación de las piezas en planta



Situación de las piezas en alzado

Pieza situada en la planta baja de la capilla, debajo de la cúpula y en el centro de su entorno espacial. Madera de castaño quemada 117 x 180 cmts. ø

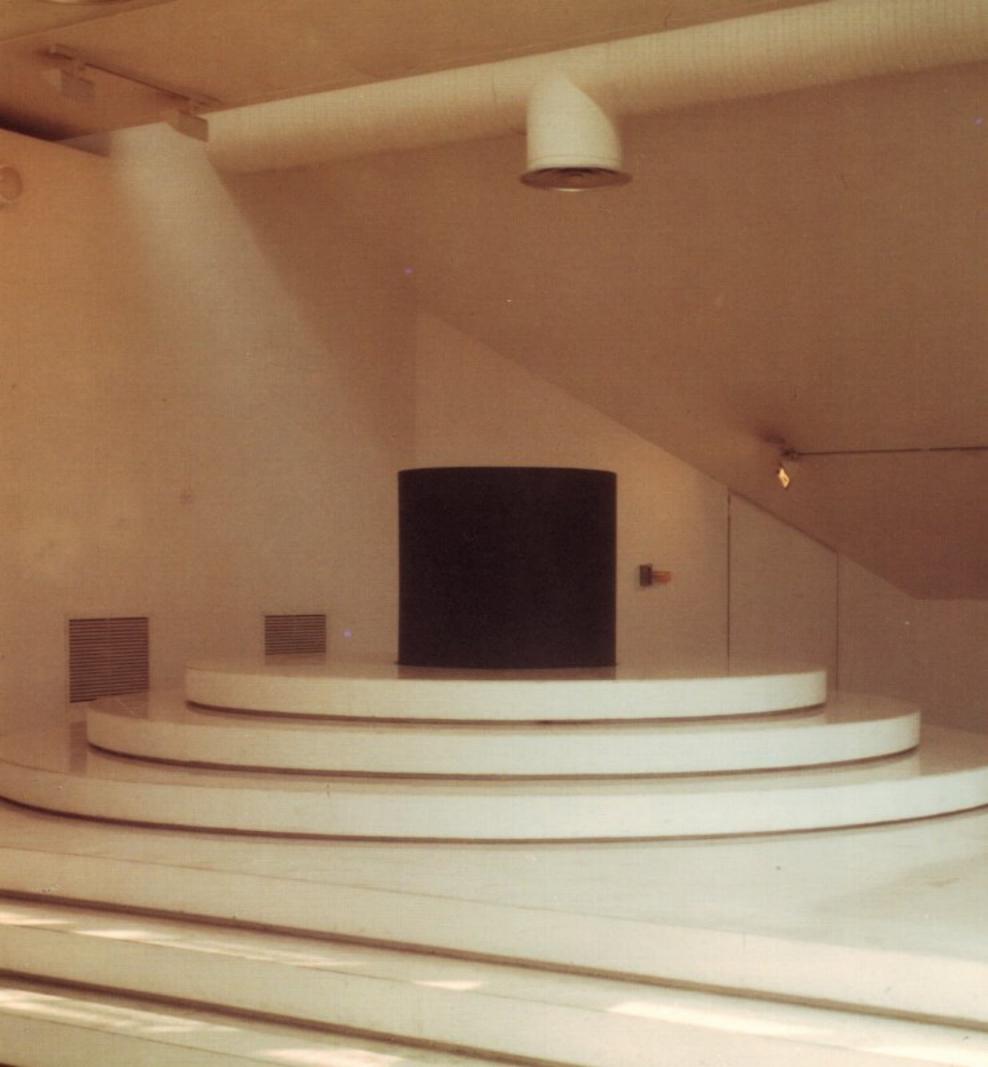


Pieza situada sobre el lucernario, parte superior de la cúpula. Aglomerado, tablex y pintura negra mate. 92 x 97 cmts. ø



Pieza situada en la planta baja de la capilla y en el centro de su entorno espacial. Aglomerado, tablex, pintura negra mate. 92 x 107 cmts. ø. Espejo gris parsol de 70 cmts. ø



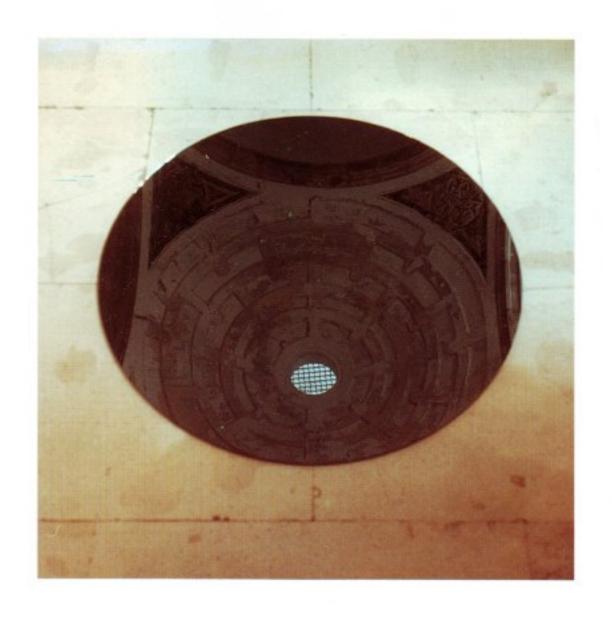




Pieza situada sobre la cúpula de la capilla, vista exterior.

Vista interior. Acceso visual al espacio interior de la capilla.

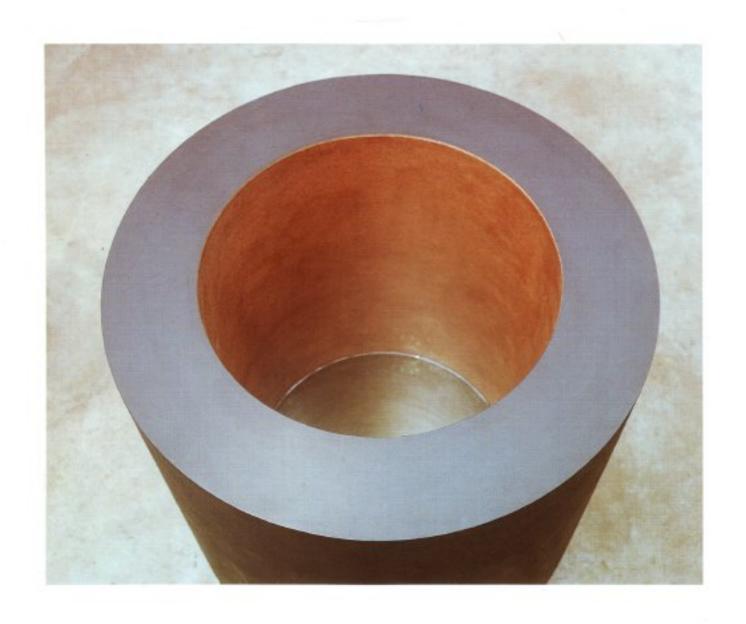




Cúpula de la capilla.

Integración, espacio virtual. Espejo gris parsol de 70 cmts. ø sobre el suelo de la capilla.

Interior del cilindro situado en la planta baja de la capilla.





ABISMOS

3 piezas

 Madera de castaño quemada 75 x 150 cmts. y espejo gris parsol de 42 cmts. ø



2. Madera de castaño quemada 103 x 88 cmts. ø



3. Madera de castaño quemada 60 x 90 cmts. ø





1. Vista desde otro ángulo.



1. Fragmento.



3. Vista desde otro ángulo.

Instalación. Medidas determinadas por su entorno.



CAIDA

16 piezas

Madera de castaño quemada 156 x 97 x 84 cmts. ø





Instalación 2. Fragmento. Medidas determinadas por su entorno.



FERNANDO ALBA (1944)

La Folguerosa (Asturias).

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

Galería Benedet, Oviedo. Casa de Cultura, Avilés. 1967 Galería de la Caja de Ahorros, Oviedo. 1968

Tapicerías Gancedo, Madrid.

1979

1966

Galería Tassili, Oviedo.

1981

Galería Juan Gris, Oviedo. Casa Municipal de Cultura, Avilés.

1989

Universidad Popular. Gijón.

1991

Museo Juan Barjola, Gijón.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1966

Pintores y Escultores de la Galería Benedet, Oviedo.

1967

Concursos Nacionales, Madrid.

1968

Exposición Nacional, Madrid.

1971

Grupo Astur 71, Galería Tassili, Oviedo. Il Bienal Internacional de Escultura, San Sebastián.

1973

Pintores y Escultores, Galería Tassili, Oviedo.

1974

Maestros Asturianos, Galería de Luis, Madrid. Mostra D'Art Realitat, Barcelona. Participación en colectivas en Avilés, Mieres, Oviedo, Lugo.

1975

Colectiva de Escultura, Galería Atalaya, Gijón.
Escultores seleccionados en el Primer Concurso Internacional de Escultura Autopistas del Mediterráneo. Galería Nártex, Barcelona y Galería Horizonte, Madrid.
Cinco Artistas Asturianos, Sala Provincial, León.
Artistas Asturianos, Vegadeo.

1976

Cinco Artistas Asturianos, Galería Vicent, Gijón. Arte en Vegadeo, Vegadeo.

1977

Colectiva de Pintura y Escultura, Galería Maese Nicolás, León. Asociación Asturiana de Pintores y Escultores, Galería Tantra, Gijón.

1979

Cinco Artistas Asturianos. Pabellón de la Caja de Ahorros, Feria de Muestras Gijón. II. Bienal de Oviedo.

1980

Siete Artistas Españoles, Galería Bárbara Walter, New York.

Pintores y Escultores Españoles por los derechos Humanos, Galería Tiépolo, Madrid.

Exposición homenaje de Artistas Españoles e Iberoamericanos a Guinéa Ecuatorial, Sala de Arte Feria del Campo. Madrid.

1981

Exposición de Escultura Premio Cáceres, Cáceres.

Panorama del Arte Asturiano, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1982 Muestras, Pintores y Escultores asturianos, Museo Jovellanos. Gijón. III Bienal de Arte, Ciudad de Oviedo. 1983 Arte Asturiano de hoy, Museo Municipal, Madrid. Exposición Homenaje a D. Pedro Caravia, Caja de Ahorros de Asturias. Oviedo. 1985 El Arbol, Museo Evaristo Valle. Gijón. Pintores y Escultores por la Paz, Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo. 1986 VIII Bienal de Arte Ciudad de Oviedo, Escultura de los 80. 1987 Encuentros con el 50, Centro Cultural Campoamor. Oviedo. 1988 Artistas Asturianos por la Paz, Centro Cultural Campoamor, Oviedo. Formas en Cemento, Escultura en el Mundo desde 1920 hasta hoy, Roma. 1989 Casa de la Cultura, Llanes. Galería Munuza, Gijón. 1990 Imagen Real, Imagen Virtual, Instalación Jardines Museo Evaristo Valle, Gijón. **PREMIOS** 1964 Nacional de Escultura, Barcelona. 1971

Primer Concurso Internacional de Escultura Autopistas del Mediterráneo, Barcelona.

Ateneo de Madrid.

1974

OBRAS REALIZADAS EN ESTABLECIMIENTOS, ESPACIOS PUBLICOS Y MUSEOS

1967 Mural en chapa de hierro, Banco de Asturias, Sama de Langreo. 1970 Rejas en tubo de hierro cuadrangular. Banco de Asturias, Oviedo. 1971-1974 Escultura en madera de sapeli: Peluquería Ramiro, Oviedo. 1971 Escultura en fundición de aluminio: Banco Herrero, Madrid. 1972 Puertas (fachada) en madera de cedro, Las Novedades, Oviedo. 1973 Murales en chapa de hierro, 3,27 x 1; 75 x 86 y 2,70 x 1,52 x 82 mts. Cartonajes Vir. Oviedo. 1974 Escultura de hormigón, Autopistas del Mediterráneo, 2,50 x 6; 65 x 7,85 mts. Barcelona. Murales de barro cocido, Restaurante la Gruta, Oviedo. 1975 Escultura fundida en aluminio y metalizada en bronce, Banco de Bilbao, Gijón. 1976 Esculturas en haya vaporizada, joyería Valeriano, Calle Corrida, Gijón. Escultura de 1,75 x 1,05 x 2,12 mts. y cuatro tiradores, fundición de aluminio y metalizado en bronce, Caja de Ahorros de Asturias, Argañosa. Oviedo.

Escultura en madera de haya vaporizada, Galería Maese Nicolás, León.

Escultura en chapa de hierro, 92 x 97 x 3,36 mts. Homenaje a Clarín, El Entrego.

1977

1984

1986

Escultura en hormigón, Fosa común, 1,70 x 1,60 x 7 mts. Cementerio del Salvador, Oviedo.

1987

Mural chapa de hierro 11,20 x 5 x 0,80 mts. Cangas del Narcea.

1988

Escultura en chapa de hierro y doble T laminada, 18,55 x 11; 35 x 5,30 mts. Valle de Saliencia.

Escultura en chapa de hierro (Ensacor) 14,80 x 5; 12 x 4,45 mts. VENTANIELLES.

Obra en el Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

Museo Instituto Bernaldo de Quirós, Mieres.

Colecciones particulares.

AZCONA, Lalo

Nueva España, 24 de Junio 1971

ARCE, Evaristo

Nueva España, 3 de Junio, 1971.

Cinco Artistas Asturianos, Sala Provincia, León 1975.

Nueva España, 3 de Julio, 1979.

Nueva España, 16 de Junio, 1981.

ALVAREZ, Faustino

Asturias Semanal, 14 de Diciembre 1974.

Aquí y Ahora, Nueva España, 30 de Diciembre 1988.

ALVAREZ, Blanca

Vis a vis, Nueva España, 11 de Octubre 1987.

ARECES, Antonio

Cuadernos del Norte nºs 5 y 6, 1981

Papeles Plástica, Casa de Cultura, Avilés Julio 1981.

Catálogo Exposición Museo Juan Barjola, Gijón 1991.

AMON, Santiago

Catálogo Exposición Cinco Artistas Asturianos. Gijón 1979.

AVELLO, Manolo

(Artistas) Nueva España 26 de Marzo 1971.

Nueva España, 1 de Diciembre 1974.

Nueva España 1974.

Nueva España, 14 de Junio 1979.

BARROSO, Julia

Cinco Artistas Asturianos 1976.

BARON, Javier

Catálogo Exposición Arte Asturiano de hoy, Museo Municipal, Madrid, 1983.

V Bienal de Arte Ciudad de Oviedo, Nueva España 2 de Noviembre 1986.

Enciclopedia Temática de Asturias.

CASAPRIMA, Adolfo

Nueva España, 4 de Febrero 1990.

CARAVIA, Pedro

Presentación Catálogo Exposición Galería Benedet, Oviedo, 1966.

Catálogo Exposición Cinco Artistas Asturianos, Gijón, 1979.

CARANTOÑA, Francisco

Diario el Comercio, Agosto, 1973. Gijón.

CEPEDA, José Antonio

Nueva España, 1966.

CUEVA, Jesús

Suplemento Cultural, La Voz de Asturias, 28 de Marzo 1990.

CUERVO, Javier

Nueva España, 30 de Agosto 1984.

GALIANA, Pepe

La Voz de Avilés, 1967.

GAMONEDA, Antonio

Catálogo Maese Nicolás, León, 1977.

Papeles Plástica, Casa Cultura de Avilés, Junio 1981.

Catálogo Exposición Museo Juan Barjola, Gijón, 1991.

GARCIA, Antonio

Nueva España, 1966.

GONZALEZ LAFITA, Pilar

Catálogo Exposición Arte Asturiano de hoy, Museo Municipal. Madrid, 1983.

MARTINEZ, Mª Soledad

Papeles Plástica, Casa Cultura. Avilés, Junio 1981.

MEDINA, Marin

Escultura Española Contemporánea, 1800-1978.

MIRALLES, Francesc

Escultores, Autopistas del Mediterráneo, Galería Nartex. Barcelona. Galería Horizonte. Madrid.

NORIEGA, Gracia

Semblanzas, Nueva España, 19 de Marzo 1986.

Semblanzas, Nueva España, 12 de Octubre 1988.

Perfiles, Nueva España, 31 de Diciembre 1989.

RODRIGUEZ, Ramón

Escultura Ibérica Contemporánea, Bienal de Zamora, 1986.

RIOJA, Eugenio

Nueva España, 30 de Mayo, 1981.

RUBIO, Javier

Colectiva de Escultura, Revista Blanco y Negro, 21 de Junio, 1975.

SANCHEZ, Miguel Angel

Revista Foi, Abril 1980.

SANCHEZ, Ocaña

Nueva España, 1965.

VILLA PASTUR, Jesús

Gran Enciclopedia Asturiana, 1970

El Libro de Oviedo, 1971.

Asturias Semanal, 10 de Abril, 1971.

Asturias Semanal, 28 de Agosto 1971.

Maestros Asturianos, Galería de Luis, Madrid, 1974.

Historia de las Artes Plásticas Asturianas Ayalga, 1977.

La Voz de Asturias, 8 de Junio 1979.

La Voz de Asturias, 22 de Mayo 1981.

Papeles Plástica, Casa Cultura, Avilés, Junio 1981.

ESTE LIBRO APARECE CON MOTIVO
DE LA EXPOSICION DE
F. ALBA
PRESENTADA POR EL MUSEO BARJOLA
EN SU SALA DE EXPOSICIONES
TEMPORALES

MAYO 1991



C/ Trinidad, 17. Teléfono 535 79 39 33201 Gijón

