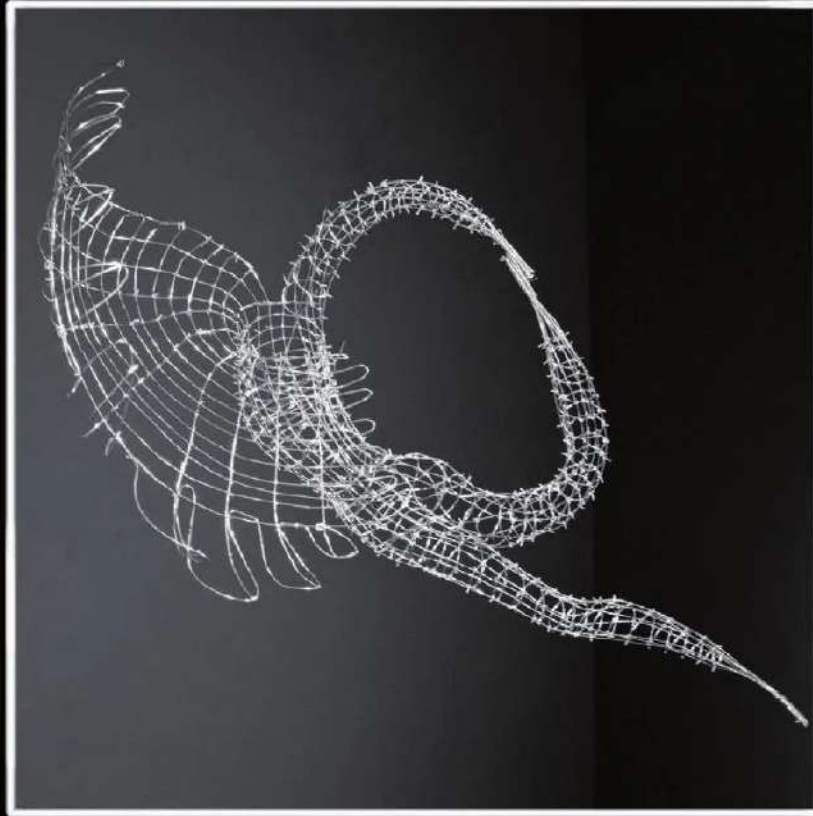




ANTEQUERA
Directa a tu corazón



LaFormaMatérica



Mecánicas creativas en la obra de
Patricio Toro

LaFormaMatérica

[Mecánicas creativas en la obra de
Patricio Toro]

© De los textos: Sus autores.
© De las imágenes: Sus autores.

LaFormaMatérica

[Mecánicas creativas en la obra de
Patricio Toro]

Museo de la Ciudad de Antequera

12 de abril - 20 de julio de 2014

Comisario

Miguel A. Fuentes Torres



ANTEQUERA
Directa a *tu* corazón



LaFormaMática

[Mecánicas creativas en la obra de **Patricio Toro**]

EXPOSICIÓN

COMISARIADO

Miguel A. Fuentes Torres

COORDINACIÓN

MUSEO DE LA CIUDAD DE ANTEQUERA
Manuel Romero Pérez

COORDINACIÓN Y DISEÑO GRÁFICO

Rafael A. Gallardo Montiel

FOTOGRAFÍA

José Manuel Patricio Toro
Juan Manuel Ortiz Tortosa

TRADUCCIONES

Ana M^a París Trapero

MONTAJE

Juan Manuel Ortiz Tortosa
M^a del Carmen López Partida

PRODUCE

Excmo. Ayuntamiento de Antequera
Museo de la Ciudad de Antequera

CATÁLOGO

TEXTOS

Miguel A. Fuentes Torres

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

Rafael A. Gallardo Montiel

FOTOGRAFÍA

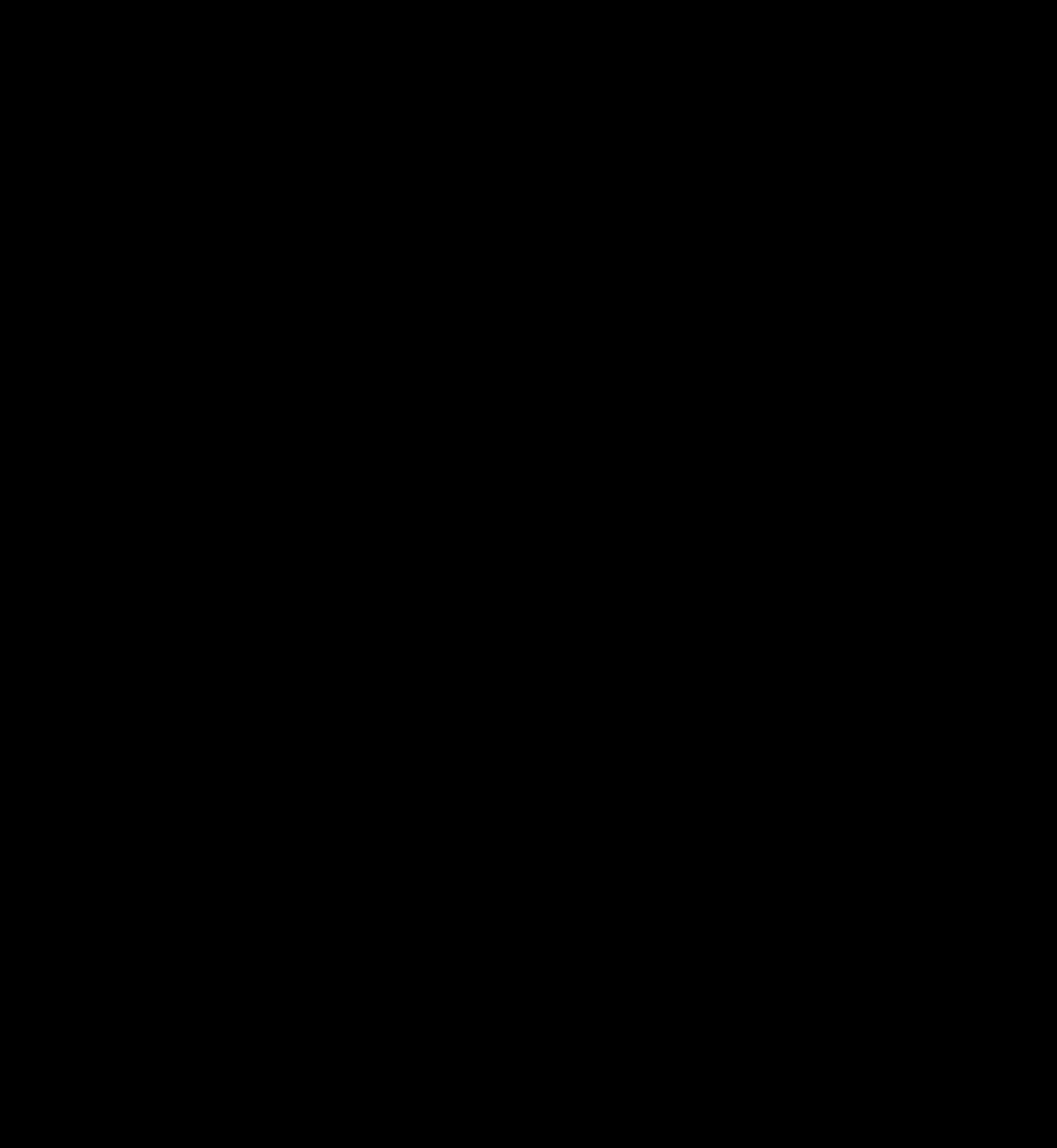
José Manuel Patricio Toro
Juan Manuel Ortiz Tortosa
Miguel A. Fuentes Torres

AGRADECIMIENTOS

A José Manuel Patricio Toro por creer en este proyecto.

A Carmen Arroyo Gallardo, José Escalante Jiménez, Rafael A. Gallardo Montiel, David González Martínez, Francisco González Rodríguez, María del Carmen López Partida, Juanma Ortiz Tortosa, Ana M^a París Traperó, Manolo Romero Pérez...

...y a todo el personal del Museo de la Ciudad de Antequera por su disposición y a quienes de un modo u otro han estado presentes en la cosecución de este proyecto.



'Inside Out' este tema de Phil Collins perteneciente a su tercer álbum de estudio *No Jacket Required* está presente de uno u otra manera cuando pienso en la exposición de la obra escultórica de Patricio Toro que se ha materializado en la sala de exposiciones temporales del MVCA.

"Dentro y fuera" es la variable necesaria para abordar la planificación de la exposición de un artista que ostenta el privilegio de ser el escultor con más obra presente en los escenarios urbanos de Antequera, la mayor parte obras de encargo donde queda patente su creatividad, quizá, de manera limitada. Esta fue el motivo principal que nos llevó a plantearnos la posibilidad de mostrar una visión global de toda su obra, incluyendo sus últimas creaciones.

El papel de nuestra coordinación, independientemente de su inclusión en la programación cultural del MVCA para el año 2014, ha consistido en la comunicación permanente con el comisario de la exposición Miguel Ángel Fuentes Torres (condiciones de préstamo, los formularios, permisos necesarios, informes de conservación, actas de entrega y devolución de las obras), con el propio artista, el equipo de montaje (del que el propio personal del MVCA ha formado parte), control del cumplimiento de las condiciones medioambientales y de seguridad, relación con los medios informativos, con los responsables de esta publicación y finalmente la producción de la exposición.

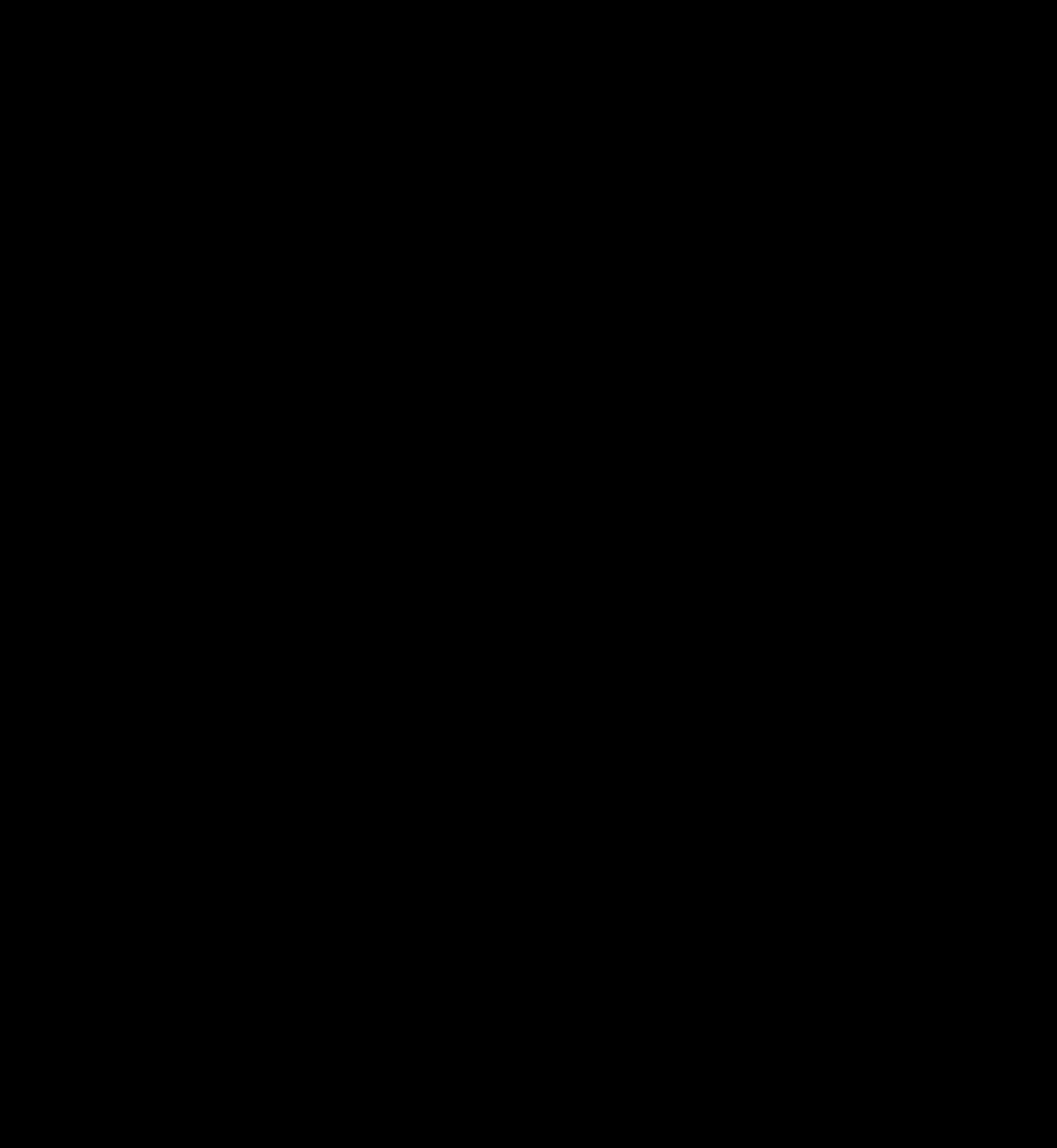
El comisario, contando con la complicidad del autor, planteó el diseño expositivo de la obra y, sin duda alguna, ha conseguido dotar a nuestra sala de exposiciones temporales de las mejores condiciones para que el «otro» la vea. La respuesta

ha sido inmediata y transparente. La lectura expositiva no ha sido exactamente una lectura técnicamente perfecta y normalizada, sino que Miguel Ángel ha realizado una propuesta atrevida y original en la que han primado otros valores perceptivos que han permitido un equilibrio entre el contenido, contenedor y visitante, sin tener que llegar a la necesidad de plantearse la eterna discusión sobre la prioridad de cada uno de los componentes de la exposición. El resultado: la lectura espacial y la lectura expositiva están a un mismo nivel. Para ello ha experimentado con las diversas ubicaciones de las obras en la sala, su separación en diversas áreas y con diversos soportes, todo ello compaginando un exacto conocimiento de la percepción visual en su conjunto, las circulaciones, incluidos los conceptos de permeabilidad visual, estudiando todos los posibles puntos de vista y los movimientos de las piezas escultóricas.

Cuando el espectador se aproxima a los conjuntos escultóricos, creados para esta exposición, cada pieza va tomando protagonismo, aparece en nuestra visión fuera del conjunto de alguna manera aislada y nos facilita la comunicación directa con la obra.

Decía Martin Roth, actual director del Museo Victoria y Alberto de Londres: "es importante que el museo no sea sólo una colección de objetos maravillosos, sino un trampolín hacia los ciudadanos". Esperemos que esta muestra se haya convertido en una modesta plataforma de despegue para que la obra de Patricio Toro sea conocida por la mayoría de los ciudadanos de Antequera y que ayude a una, más que merecida, proyección de este artista en el exterior.

Manuel Romero Pérez
Director del Museo de la Ciudad de Antequera



LA IMAGEN RE-CONSTRUIDA
SOMBRAS QUE SUEÑAN CON LA REALIDAD

*Pues así como la semilla no puede crecer sin agua ni sol,
tampoco se puede hacer filosofía, teoría, crítica o,
de hecho, vivir,
sin comprometerse uno mismo con las imágenes que la
vida ofrece.*

Blanca Solares

Existe cierto compromiso entre la materia y la forma como engranajes de una imagen que lentamente crece desde la imaginación de quien la proyecta hasta la mirada de quien la hace suya. Desde la constancia de las horas aferradas a las manos que ansían encontrar las líneas más recónditas, la mirada se convierte en fértil regocijo de los días que tras su pulso se aúpan como estandartes de todo lo acontecido, de todo lo conformado en la oscuridad de los pensamientos. Así, con la incierta premura de lo ya reconocible, se va alzando la imagen de aquello que podrá ser reconocido, auspiciado y aprehendido como retazo hábil de lo que ya ha sido creado. Aquí, en este juego de sombras, deseos y desconciertos, se haya la primigenia constancia de quien otorga el fin último del material inerte, para convertirlo en vívida resonancia de lo que aún recuerda en su mente. La escultura permanece, por tanto, como táctil reducto de lo que una vez fue inasible consistencia ensoñadora.

En el inicio del ensayo *Cuando las imágenes Tocan lo real*¹ el historiador del arte y ensayista

¹ Mirar al respecto DIDI-HUBERMAN, Geoges; CHÉROUX, Clément; ARNALDO, Javier. *Cuando las Imágenes tocan lo real*. Edit. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2013.

francés Georges Didi-Huberman contempla que "al igual que no hay forma sin formación, no hay imagen sin imaginación", por lo que el establecimiento de los caminos queda bien delimitado: hay que partir de la imaginación para dirimir las formas como parte de una estructura simbólico-afectiva que trasciende su mismos límites. De este modo, es necesario afrontar la percepción de la escultura no solamente como parte indispensable de la propia historia del arte sino también como proceso que participa, en determinados momentos y situaciones, de estrategias constructivas y conceptuales que la dotan de una significación que parte de un férreo anclaje en la tradición para ir, poco a poco, presentando nuevas miradas alrededor del soporte al tiempo que del propio término. Así, también convendría hablar de objeto escultórico, de su inserción en el paisaje (ya sea este urbano o natural, real o imaginado, afectivo o emocional, etc.) y de todas aquellas líneas interpretativas que son matriz de una condición pos-moderna del medio y el material como coordenadas de una asimilación en un territorio de múltiples acepciones y recepciones.

Porque, ¿realmente qué significa la escultura?, ¿sobre qué postulado convive en la actualidad con otras tendencias y soportes creativos?, ¿en qué medida ha mutado y se ha re-convertido en un nuevo espacio de significaciones? Estas y otras cuestiones, no menos trascendentales, surgen con enorme insistencia y actualidad cada vez que se afronta el estudio de la escultura contemporánea. Quizás habría, por qué no, que recurrir a las apreciaciones de quienes han ostentado en su momento la singularidad de aportar con sus opiniones y trabajos esas observancias alrededor de la escultura. En este sentido, interesantes se antojan las afirmaciones de Joseph Beuys al respecto cuando declaraba en relación con su pieza *Silla Grasienda (Stuhl mit fett, 1963)*, "*La discusión que quería promover tenía que ver con el potencial de la escultura y la cultura, qué significan qué lengua maneja, con qué producción humana y con qué creatividad están asociadas. Por eso adopté una posición extrema en la escultura y utilicé un material que es muy básico y que no se asocia con el arte*"².

² "Observaciones acerca de unos pocos objetos y una performance. Fragmentos de conversaciones entre Caroline Tisdall y Joseph Beuys, 1974-1978" en BEUYS, Joseph., *Joseph Beuys. Escritos y fragmentos*. Edit. Síntesis. Madrid, 2006. Pág.81.



Adolphe Braun [fig.1] Retrato de Rodin. Hacia 1889. Museo Rodin, París. César [fig.2] Retrato de Camille Claudel. Hacia 1884. Museo Rodin, París.

Localizamos aquí esas connivencias del autor no solamente con el hecho escultórico, sino también de las posibles (y reales) implicaciones entre cultura y creación como espacios de acondicionamiento para una cohabitación de heterogénea disposición. No obstante, estas primeras aproximaciones nos delatan ya sobre esos lugares en los que la escultura ha estado moviéndose durante más de un siglo desde que Auguste Rodin³ a finales del siglo XIX estuviese en condiciones no menos impropias de quien había por entonces posicionado la escultura por encima de convencionalismos de dudosa vigencia, construyendo sólidos nexos con la impronta vanguardista del nuevo siglo que se avecinaba. [fig. 1 y 2]

La gran paradoja se produce, precisamente tras el inicio de la vanguardia en los albores del siglo XX, cuando la escultura, aportando consistencia al desarrollo del pensamiento contemporáneo, cede posiciones con respecto a

³ Dos de sus grandes propuestas *Las puertas del infierno* (1880-entorno 1890), una obra hasta cierto punto manifiestamente desplazada que se fundirá posteriormente ya en el siglo XX y *Monumento de Balzac* (1898), rechazada por su "excesivo realismo" y falta de pretensión en relación con la idea de monumento, se convertirán con el paso del tiempo en puntales sobre los que se alzaría una nueva concepción de la escultura y su relación con el medio, en el que espectador se convertía, igualmente, en partícipe de sus argumentaciones.



la pintura que, de manera sólida y contundente se establece como el arte de la centuria. Aun así, es necesario justificar su importancia en lo concerniente a su reivindicación como un arte de vanguardia⁴, para lo cual se aleja progresivamente de aquellos esquemas que una vez la circundaron en pos de una evolución que tendría su mejor definición en todas aquellas propuestas que tendrían en los sesenta del siglo pasado ese *campo expansivo* sobre el que la escultura tomo su definitiva relevancia. Los caminos abiertos desde entonces han girado en múltiples direcciones⁵, permitiendo al concepto de escultura ampliarse de manera

exponencial e instalándose en diversos terrenos hasta los que nunca había tenido acceso; de este modo, la heterogeneidad imperante se antoja resolutiva desde una perspectiva siempre integradora, extendiendo sus límites por encima de las pretensiones establecidas por la realidad imperante en cada momento. [fig. 3 y 4] Sin embargo, a todo lo expuesto hay que añadir la presencia de una determinada escultura que, sin desdeñar para nada la incorporación continua de los cánones antaño determinados (y determinantes), augura, desde su continuación con la tradición, una mirada que sobrepasa las expectativas de la condición posmoderna para incidir de manera acertada y precisa en aspectos que consiguen equilibrar lo ya existente con aquella otra expresión que anhela la proyección hacia otras consideraciones. Aquí localizamos la producción de José Manuel Patricio Toro (Antequera, 1970), creador que trabaja por y para la escultura, participando de sus aconteceres y planteando otras interrogantes que se suman a su forma de entender sus límites y expansiones. Su experiencia le confiere un espacio de apreciaciones de interesantes expectativas

4 El nacimiento de una nueva época marcada por la eclosión de los denominados *ismos*, supone el alejamiento de la escultura de parámetros que la ligaba con conceptos decimonónicos tales como la escala monumental, el realismo, la masa compacta, el empleo de materiales nobles, los temas relacionados con la burguesía, etc., re-considerando ahora su propia capacidad de adaptación desde prerrogativas más acordes con proposiciones ligadas a la vanguardia como espacio de profunda reflexión al tiempo que contexto para su inclusión decisiva en la modernidad.

5 Habría que advertir, en este sentido, la importancia de diversos procesos nacidos desde diferentes aportaciones que inciden en la proyección de la escultura hacia nuevos terrenos cognitivos: de una parte, tendríamos la impronta trascendental que lega Marcel Duchamp con la irrupción del denominado *ready made*, asumiendo el objeto artístico una nueva condición y de otra, no menos importante, la derivación que supone *Pájaro en el espacio* (1928) de Constantin Brancusi, en lo relativo a la mercantilización del arte.



Auguste Rodin [fig.3]. La puerta del infierno. Bronce. Alt. 635 cm ; Anch. 400 cm ; P. 85 cm. 1880- en torno a 1890. Fundición realizada por la fábrica de fundiciones Alexis Rudier en 1928, para el Museo Rodin. Museo Rodin, París. **Auguste Rodin [fig.4].** Monumento a Balzac. Bronce. Alt. 270 cm; Anch. 120,5 cm; P. 128 cm. 1898. Fundición realizada por la Fábrica de fundiciones Alexis Rudier en 1935, para el Museo Rodin. Museo Rodin, París.

que, sin dejar de lado el paso del tiempo como irremediable condicionante para el desarrollo de su obra, consigue desde la mirada hacia lo ya pasado construir ese eslabón sobre el que construir nuevas atenciones, abrirse camino desde un posicionamiento que busca otros asideros. Partiendo de esta premisa, proyectar sus *mecánicas creativas* supone abrir otros campos de conocimiento no solamente sobre su forma de proceder, de ejecutar, de crear, sino también de hacia dónde camina su propia obra. Por lo tanto, esta exposición se articula desde diversas líneas de interpretación, a la postre, lecturas que nos anuncian una manera de entender, apreciar y aceptar el hecho artístico. **[fig. 5 y 6]**

La imagen matérica [mecánicas creativas en la obra de Patricio Toro] se conforma como un proyecto que ha de ser entendido desde su construcción en relación con varios niveles de conocimiento. Primeramente estaríamos ante una narración de tipo biográfico, que nos deviene del acercamiento que se produce a la figura del autor, de Patricio Toro, desdoblándose la atención hacia su producción como resultado de su trabajo continuado en el tiempo; ésta

se manifiesta a modo de *biopic* que toma su experiencia vital y su incursión en el terreno creativo como ejes dinamizadores de una profusa e intensa perspectiva que nos llega transmitida en cada una de sus obras, en cada uno de sus trazos escenificando las posibilidades y los hechos, lo soñado y lo real, en definitiva, aquellas circunstancias que rodean la vida de un artista en sus diferentes etapas. En una segunda tentativa, nos encontramos con la narración que las obras plantean desde su incursión en el espacio de la sala. Aquí entra en juego toda una serie de disposiciones, que ahondan en la proyección de una obra que ha de ser entendida como parte de un proceso mayor que sentaría su base en el alejamiento de una determinada unisonancia (*Einklang*) visual y explícita, cercana a un planteamiento lineal en lo referente al proyecto museográfico. La *disonancia*, por tanto, queda escenificada en el movimiento de los soportes, en la inclusión de elementos que, desde su extrañeza inicial, posibilitan la recepción de las piezas por parte del espectador, en un juego que retoma en la comunicación entre las obras, un discurso en el que toma partido



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.5 y 6]. Distribución de las obras en sala, con inclusión de diferentes soportes. Detalle. Museo de la Ciudad de Antequera.

implícitamente el visitante. En un tercer nivel, situamos aquella narración que nos habla de la propia escultura, entendiéndola como receptáculo en el que se proveen una serie de cuestiones arraigadas en su historia, matizando todo lo que tiene que ver con la perspectiva de la utilización de soportes, estructuras, procesos de ejecución, etc., y proponiendo igualmente un acercamiento hasta las postrimerías de su significado, de su ubicación en la época contemporánea. Suponiéndonos inmersos en este plano conceptual, en una primera aproximación atisbamos, en el conjunto de la obra propuesta, varios grupos de trabajos, relacionados entre sí, pero que ahondan en las posibilidades de sus soportes como engranajes de un entramado mayor cimentado en la mirada creativa. [fig. 7]

Así, escultura, obra gráfica y una estructura metálica soportan las diferentes apreciaciones que pueden trazarse de la producción de un autor inmerso de lleno en una generación de creadores compleja y con desigual evolución, que han ostentado una importancia crucial en el devenir artístico de Antequera pero siempre con una intencionada planificación hacia el exterior,

hacia el afuera del hecho contextual que no es más que una extensa y complicada orografía, en muchas ocasiones difícil de asumir.⁶ Patricio Toro se puede considerar un escultor por encima de otros conceptos. Su obra maneja todos los estereotipos de una escultura inmersa en un contexto mediatizado por diferentes sustratos de enorme complejidad, ya que nos encontramos ante una obra que se alarga en el tiempo, unas piezas que son relatadas desde su propio presente pero que permanecen en un espacio de tránsito que, en ocasiones, justifica su existencia. Como él mismo ha considerado en algún momento, la escultura tiene su proceso al igual que su momento,

⁶ La generación de finales de los sesenta e inicios de los setenta del siglo pasado, nos ha dejado nombres que, con dispares trayectorias, todas mediatizadas por la propia realidad del individuo y su contexto socio-cultural, nos proporcionan una interesante mirada de heterogéneas repercusiones. Así, podemos citar a Juan Carlos Pastrana Molina (1968); José Medina Galeote (1970) o Manuel García Hidalgo (1971), entre otros, suponen un somero acercamiento hasta un periodo dominado por la evolución de la pintura y su incursión en otros terrenos no menos prodivos al uso de la fotografía, la instalación o el vídeo como recursos creativos. Esta generación, así como aquellas que surgen posteriormente, ostentan una retrospectiva ligazón con otros nombres que, en sus coordenadas temporales, iniciaron singladuras que aún hoy deben ser consideradas como claros antecedentes; es el caso de Cristóbal Toral (1940), Jesús Martínez Labrador (1950) o Alfonso Albacete (1950), por ejemplo.



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.7]. Distribución de las obras en soportes. Sección. Museo de la Ciudad de Antequera.

siendo realista en el sentido de espera que puede producirse entre las obras generadas. Aun así, el autor progresa de manera sosegada pero firme desde su irrupción en el complejo entramado del arte en 1994, tras su paso por la Facultad de BB.AA. de Granada. La ciudad se convierte entonces en el mejor de los escenarios posibles en el cual inserta una serie de encargos que le otorgan una especial predisposición a posicionarse como uno de los mejores representantes de la escultura pública en el marco urbano próximo. Aquí, en cierta medida, se retoma una vieja discusión entre el componente simbólico de la escultura y su capacidad como ente funcional dentro de un espacio determinado. Resulta evidente que la escultura, cuando es relatada desde la óptica de su implantación en entornos urbanos, continúa abierta a diferentes interpretaciones que tienen en el paisaje y la arquitectura esos dos ejes que tradicionalmente han condicionado su estatus de monumento acoplado a diferentes significados. Rosalind Krauss amplía este razonamiento llegando hasta la realidad de la presencia de lo que denominará como el *no-paisaje* y la *no-arquitectura*, como espacios

sintomáticos de una nueva calificación de la escultura, que se situaría entre ellos, dotándose de un nuevo significado. Al respecto José Luis Brea concreta que "*Las dos grandes modalidades de la escultura que veríamos partir de esta distinción serían, por un lado, la escultura al aire libre, de parque, y por otro la escultura arquitectónica, de interior o exterior. Ornamento para jardines o decoración para arquitecturas burguesas, la tensión de la escultura hacia estos dos límites encontrará su punto intermedio justamente en la plaza pública, en el contexto urbano: en ese lugar que, por ser «urbanismo», tierra y artificio, es a la vez paisaje y arquitectura -y que, justamente entonces, no es del todo ni una ni otra*". Realmente, lo que está ocurriendo es la concreción de una vieja discusión entre lo simbólico y lo funcional: entre qué ha de ser la escultura en una ciudad con respecto a su recepción y lo que realmente consigue proyectar tomando el espacio propio del ciudadano como receptor de un mensaje. En este sentido, "*La escultura desde siempre se involucró en un proyecto de diferenciación del*

⁷ Léase al respecto BREA, José Luis. Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los 80 y 90.

espacio en que actúa, variando entre momentos más cerrados, donde se resolvía internamente, y momentos más abiertos, donde el diálogo con el entorno es constituyente del trabajo⁸, por lo que su visualización, entendida desde el reconocimiento de sus formas, posibilita una mejor apreciación por parte del espectador-ciudadano, a la postre, receptor de un discurso concretado en un proyecto determinado por el espacio de ubicación.

Las propuestas que realizadas por Patricio Toro en la ciudad, comienzan en 1997 con la realización de la escultura del poeta Pedro Espinosa (1578-1650) como eje vertebrador de una plaza en la que se ubica la Real Colegiata de Santa María la Mayor del siglo XV. Un año después se le encarga el retrato del primer presidente de la Junta de Andalucía, Plácido Fernández Viagas (1998), obra que él mismo reconoce se gesta pensando en su posibilidad de ser *tocada*, haciéndola próxima, cercana al ciudadano, una de las pretensiones de la escultura pública: propiciar la interacción entre el espacio urbano, la obra y el espectador.

⁸ Nanci SANTOS NOVAIS: *Poética surbanas en la escultura contemporánea. Actitudes de preservación y rescate de la identidad y la memoria de la ciudad*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2010. Pág. 129.

En ambas, se palpa la huella de los ademanes, la solemnidad del gesto y la potencia del sentido monumental de la escultura, fortaleciendo sus caracteres compositivos donde el realismo se topa de bruces con la mirada del transeúnte. Ambas obras se enmarcan, igualmente, en un periodo de trabajo colaborativo con quien hasta entonces ya había conformado una nueva visión de la escultura en Antequera, Jesús Martínez Labrador⁹. [fig. 8] Si consideramos, en atención a sus mismas apreciaciones, ese tránsito desde la ejecución de una obra a otra como "espera necesaria" entre proyectos, será en 2007 cuando de nuevo sea un espacio público el que acoja una propuesta, quizás más interesante y en la que se aprecia una evolución en las formas. Hablamos del monumento a la leyenda de los enamorados en la que esa ingrátida presencia de las figuras que se plasman justo en el momento de caer hacia el vacío, hacia el final

⁹ Estudio aparte merece la obra de este autor, producción que trasciende los terrenos propios de la escultura para situarse en otros lugares afines, donde el dibujo y la composición se perpetúan en herramientas proclives en una producción que ha de ser considerada referencia en el estudio de la creación artística de las últimas décadas del siglo XX.



[fig.8]. Patricio Toro trabajando en la realización del monumento a Pedro Espinosa. 1997.

de su historia, en un abrazo eterno que escenifica no solamente la unión de los cuerpos, sino también la perseverancia del amor en el tiempo, se sitúa en esa confluencia de lo que ya fue y existirá para siempre. Podrían, incluso, describirse similitudes muy definitivas con la obra de otra escultura que constató el azote de la vida y del amor como fue Camille Claudel. Discípula de Rodin, realiza en 1893 *El gran vals*, donde esa caída, se plasma en la ligereza de los cuerpos que, abandonan su condición matérica para sostenerse en la mirada de quien aprehende sus límites, en un intento de apropiarse de la gratitud de los gestos en el roce de los cuerpos, donde la fuerza contenida del abrazo sostiene la misma escultura. **[fig. 9 y 10]**

Entre la consecución de estas obras en las que lo público se alza como valedor de unas propuestas que hoy se posicionan como ejes de la ciudad, estableciendo líneas de conexión que matizan la trama urbana, Patricio Toro trabaja también en la intimidad del estudio, analizando, perpetrando otros modelos escultóricos donde la anatomía y sus posibilidades toman consideración desde la

realización de un conjunto de piezas en las que el metal se sigue configurando como el material noble sobre el que despunta la técnica y la temática. Serán estas piezas, sostenidas en la soledad de los momentos, en ese desorden de los días que se acumulan con insistencia, las que irán construyendo de forma paulatina un corpus intenso en el que la figura humana constituirá lo esencial en unos trabajos que buscan la mutabilidad de las formas como la permanencia de un espacio de acción en la que sobrevive la mirada del espectador porque es parte de la propia obra, incidiendo de nuevo en ese carácter propiciador de experiencia que se acumula con preponderancia en gran parte de su obra. Resulta muy interesante esa idea de tocar aquello que ha sido creado en un intento de evidenciar esos nexos entre obra y espectador que no siempre quedan claros. Son tan evidentes las huellas presentes en sus piezas, que modelan, que esculpen, que delimitan todos y cada uno de los rasgos que quedan impregnados en el material, que en algún momento las manos quedan reconocidas en sus movimientos sordos. Para este proyecto, se toma en consideración



Camille Claudel [fig.9]. El Vals [Le Valse]. Bronce. Alt. 114 cm; Anch. 106,8 cm; P. 51,8 cm. 1889-1905. Fundación Rudier. Museo Rodin, París.
 José Manuel Patricio Toro [fig.10]. Amantes. Bronce. Alt. 33 cm; Anch. 20 cm; P. 15 cm. 1997.

la aportación devenida de la experiencia del autor en relación con su trabajo desarrollado en un periodo concreto, para luego ir centrando también la atención sobre otras posibilidades, de igual forma, inherentes a su misma obra, que van ganando importancia y trascendencia desde el momento de su gestación. Así, podemos hablar de tres bloques de piezas que nos remiten al sentido creativo de quien articula un discurso desde diferentes espacios y lugares de acción, todos, en definitiva, proclives a la reunión en una sola observancia la extensa y heterogénea propensión hacia la consecución de un lenguaje artístico. Desde esta perspectiva, situamos el núcleo principal de la muestra conformado por una serie de pequeñas esculturas donde el metal es la línea medular, para luego incorporar obras a modo de ideas preparatorias ejecutadas en barro y terracota. A este conjunto, de interesantes y esclarecedoras reminiscencias, se le une una serie gráfica realizada ex profeso para este proyecto en la que encontramos doce dibujos simulando instantáneas que reflejan el poder evocador de la imaginación al tiempo que la base o sustrato conciliador entre imagen y materia, entre idea

y obra de arte. Finalmente, una estructura de alambre sobrevuela, desde la ligereza de sus formas, el espacio de la sala confundándose entre la luz y la oscuridad, en sus sombras, en una aparición intermitente que juega entre la materialidad de sus líneas y la intuición de su origen. Además, en todo este bosque de objetos, figuras, formas y vacíos, el aparato expositivo se convierte en dispositivo que vincula espacio y obras en un entramado que dirige su atención hacia otras consideraciones no menos esenciales en la exposición como son: estructuración de un discurso adaptado a las características de un espacio determinado y su posicionamiento en relación con un diseño conciso cuyo engranaje estriba en las posibilidades de las obras y su inserción en un entramado de relaciones conceptuales. [fig. 11]

Tomando en consideración todos estos puntos, que se intuyen como estratos sobre los que se levanta el discurso de la misma exposición, se puede dibujar una doble dirección en relación con el recorrido que tiene al espectador como principal protagonista; una que lanza la mirada del visitante desde aquello que queda reconocido inmediatamente en su retina y que poco a poco



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.11]. Detalle: Día y Noche con Figura Alada al fondo.

se diluye en la presencia de una abstracción evidenciada en la paulatina ausencia de las formas y otra que realiza el camino inverso; es decir, parte de la negatividad de las líneas y los contornos, para avanzar lentamente hacia el reconocimiento de lo visualizado como parte de una cotidianeidad asumida. Todo con la excepcionalidad de aquella estructura de alambre que parece observar este proceso, propio de un Jano travieso y juguetón, desde la levedad de su quietud. Hay que pensar en la capacidad de la acción propuesta como un espacio de experiencias; esto es, la presencia de diferentes estructuras, su distribución en la sala, la elección de las diferentes alturas en los soportes, la inclusión de una determinada luz que participa en la creación de sombras, como si de otras obras se tratara, está promoviendo la acción por parte del visitante, haciendo que abandone su carácter diletante para introducirlo en una nueva capacidad de aprehensión de todo lo propuesto. **[fig. 12 y 13]**

Un primer bloque queda circunscrito a una serie de obras en bronce realizadas entre 2003 y 2005, que son también el núcleo real de la exposición. Estas 27 esculturas, de pequeño

formato, nos están planteando una lectura que parte del estudio anatómico para luego ir centrando la atención en otras particularidades que toman en la figura femenina (*Espera, Baño, Europa*), la mitología (*Sátiro, Atlante, Saturno*) o la trasfiguración de los cuerpos (*Desafío, Guerra, Metamorfosis*), otros relatos no menos apacibles que evolucionan bajo atractivas y sugerentes formas cargadas de una potencia inusual. Una primera aproximación nos pone sobre aviso de la presencia de varios niveles de significado que pueden intuirse desde su visualización en un juego de resonancias presentes tanto en lo colectivo como en lo individual. De este modo, hablamos primeramente del material, de la particularidad del bronce como definición de la obra, estableciéndose, así, una relación directa entre materia y forma. Hemos resaltado anteriormente el hecho de que la presencia de determinados materiales en la ejecución de la obra escultórica, nos advierten de la utilización de estos como característica de la misma escultura. El bronce cobra aquí su protagonismo, incrementando, incluso, una tradicional manera de trabajar que nos llega



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.12]. Sátiro. Bronce. Alt. 13 cm; Anch. 09 cm; P. 09 cm. Vista frontal, Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.13]. Sátiro. Bronce. Alt. 13 cm; Anch. 09 cm; P. 09 cm. y Pacificador. Bronce. Alt. 43 cm; Anch. 16 cm; P. 13 cm. al fondo.

como transmisión que se particulariza en una obra y un autor. Esta circunstancia pone de relieve que *"junto a la elección del material, la actividad artística le exige también al escultor el empleo de la técnica adecuada: la talla, el modelado y el vaciado en metal, métodos también tradicionales en el proceso escultórico"*¹⁰. [fig. 14 y 15]

Por otra parte, esta serie nos alumbró sobre la trascendencia de la imagen imaginada y su traslación hacia la realidad física del individuo. Esta circunstancia viene explicando la vigencia del bronce como material compositivo, alejándose de la pretensión de desestimación por parte de aquellos escultores que, en los inicios del siglo XX, decidieron su abandono en pos de una escultura *más moderna*. Patricio Toro lo mantiene, sin haber insinuado nunca su cambio o predisposición por otro material. Esta actitud denota una intuición decidida hacia el metal como sustrato que ha de marcar la forma final, la idea definida, la creación de la imagen desde diferentes situaciones y opciones. **La profundización en su obra y producción, en**

10 GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa. "La práctica artística del escultor contemporáneo y los materiales". Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte (1997). Pág. 288.

las formas que ejecuta, podemos adentrarnos en un nivel conceptual, en el que la figura del artista se perpetúa como aquella del *hacedor*, del *demiurgo* que trabaja en el plano material, real, cercano y definido, esas ideas, imágenes e inasibles referencias que son originales en su imaginación para luego trasladarlas a otros planos más cercanos y reconocibles. Aquí es posible equiparar esa conceptualización con la *ensoñación*, dentro de una *racionalidad objetiva* que Gaston Bachelard pondrá de manifiesto en relación con la *imaginación creadora*. En este sentido, *"Bachelard atribuye a la imagen una dignidad ontológica, es decir, una creatividad onírica referida a una poética del mundo. Vivir el mundo es ya imaginarlo, participar de la imaginación (incluso ancestral) creadora del mundo"*¹¹. A partir de aquí, surge la idea del psiquismo como fuente de imágenes que pueden ser luego trasladadas, agarradas desde el misterio de lo real para convertirse en objetos, en definitiva en asideros que rondan

11 SOLARES, Blanca. Notas sobre la imagen en Gaston Bachelard, en *Gaston Bachelard y la vida de las imágenes*. Blanca Solares, editor. Adriana Yáñez, Rossana Cassigoli, María Noel Lapoujade, Jean-Jacques Wunenburger, coautores. Cuernavaca: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2009. Pág. 113.



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.14]. África. Bronce. Alt. 33 cm; Anch. 19 cm; P. 11 cm. Detalle. Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.15]. Diana cazadora. Bronce. Alt. 27 cm; Anch. 15 cm; P. 21 cm. Detalle.

los terrenos del observador. Siguiendo en este terreno, *"El psiquismo humano, desde su perspectiva, se caracteriza por la preexistencia de imágenes que, fuertemente cargadas de afectividad, organizan de entrada la relación del hombre con el mundo exterior. Lejos de ser residuos pasivos o distorsiones de la percepción, las imágenes son representaciones dotadas de poder de significación y energía de transformación de lo real"*¹², que finalmente cristalizan bajo formas que han sido primero apariencias para luego transformarse en material que se dota de significado. Por último, luego de la relación entre estas dos parcelas de entendimiento y asimilación de este grupo de obras, surge la presentación de las mismas desde la óptica que puede trazar la relación temática de éstas, donde lo mitológico, el cuerpo y sus dimensiones o la sensualidad de las formas, que adquieren trascendencia, dirigiendo la atención hacia la importancia de lo observado mediante su reconocimiento como parte de un discurso mucho más complejo toda vez que inherente a la propia obra de arte. **[fig. 16]**

12 Ibid.



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.16]. Occidente. Bronce. Alt. 30 cm; Anch. 21 cm; P. 16 cm. Detalle.

Un pequeño conjunto de terracotas y barro cocidos establece otro punto referencial en la asimilación de su producción. En este punto cobra sentido esa apreciación sobre la práctica artística esgrimida desde la persuasión que manifiesta el material moldeado, el primer acercamiento hacia la forma. De hecho, esas formas cobran sentido desde su indefinición, desde la aproximación que supone el rasgado del material blando que finalmente tomará conciencia con el paso del instante, del momento que supone su trabajo. Estos trabajos deben ser entendidos hasta cierto punto bocetos (de ahí la ausencia inicial de título), primeras intuiciones que, aunque no llegan a constituirse en reflejo del metal como ocurre con otras propuestas, se convierten igualmente en entidades autónomas. Esto es, adquieren relevancia en su misma inconsistencia mientras parece adquirir una formalización del proceso creativo que queda a medio camino entre lo que supone su realidad y aquella otra realidad que no llega a ser. En este juego de ambivalentes connotaciones, aparece la idea de construcción del otro, la reproducción de los cuerpos que ansiando la mimesis, pierden representación

para convertirse en reflejo. Este giro, al modo en que Jacques Lacan explicaba la presencia del objeto como proyección del ser-otro, muestra una serie de obras que podrían estar dialogando desde una posición que evidencia esa *desgarradura del imaginario* como soporte conceptual a partir del cual se re-construye la forma escultórica¹³. Por lo tanto, ese ser-no ser que apreciamos en este reducido, pero decisivo grupo escultórico, aporta luz sobre ese proceder del artista, dejando entrever ese instante surge el *objeto-cosa* que sin embargo, en su pretensión de mutar, permanece en la indefinición de sus límites. [fig. 17]

Siguiendo esta condición de la obra como objeto que ha sido conferido y transportado al ámbito de lo real, es interesante detenerse un momento en un aspecto singular que queda reflejado en muchas de estas obras. La representación del cuerpo, su análisis mediante la entrada de otras connotaciones relacionadas con la escala y la proporción, adquiere una dimensión diferenciada cuando nos centramos en determinados aspectos. Uno de ellos es la presencia de las manos,

13 Interesante resulta aquí la lectura de OLIVEROS C., Amanda. "El objeto en el arte contemporáneo: ¿Qué lección para el psicoanálisis?". Desde el jardín de Freud, 3 (2003).



representadas en unas ocasiones como final de la extremidad y asidero de utensilios y en otras articuladas como manifestación del carácter de la obra o incluso alargamiento de la sentimentalidad expresada. Pasamos así desde la exacta definición presente en el *Caminante* o *Pescador* donde los rasgos definen igualmente a la propia figura, acentuando sus facciones, incrementando su disposición mediante el movimiento, hasta la pérdida de referencia en otras como *Saturno*, *Pacificador* o *Instinto*, donde una indefinición más cercana a la abstracción potencia la desaparición de la forma en favor de la presencia del volumen.

[fig. 18] Por su parte, *Aislamiento*, donde el personaje se nos presenta maniatado, con las manos desprovistas de movilidad, nos alerta de la misma incapacidad del individuo para comunicarse, ya que incluso la cabeza aparece cubierta. Esta circunstancia se relaciona con el recogimiento y la incomunicación que sufre el artista cuando está sumergido de lleno en un proceso creativo, situándose en otro espacio de afectos y desafectos que finalmente impregnan a la obra de arte. Siguiendo esta reflexión, las terracotas y barros nos siguen muestran esta



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.17]. S/T. Terracota. Alt. 29 cm; Anch. 26 cm; P. 16 cm. Detalle. Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.18]. Caminante. Bronce. Alt. 35 cm; Anch. 12 cm; P. 12 cm. Detalle.

inclinación hacia la proyección de unas manos que pueden fundirse con el cuerpo, alargar sus dedos mientras se mezclan con la materia o incluso desaparecer de nuevo en un giro demostrativo de que no siempre han de ser una parte esencial de la representación. [fig. 19, 20 y 21]

La presencia de obra gráfica se justifica por una doble contextualización que participa de una visión de conjunto en lo referente al proceso creativo. Si bien estos dibujos han de ser entendidos, primeramente, como elementos propiciadores de imágenes, estratos individualizados que nos alertan sobre las preferencias o direcciones que el autor transita en un momento actual¹⁴, al tiempo profundizan en la génesis de la obra de arte, por cuanto ejemplifican aquellos procesos que anteceden, preconizan la forma matérica. Estamos ante una colección de trabajos que proponen un relato previo a la construcción de una escultura. Estas imágenes dirimen sus fronteras desde la existencia de una deliberada inclinación hacia la manifestación antropomórfica pero que,

14 Esta cuestión obtiene su importancia desde la óptica de realización de los dibujos, ejecutados de manera reciente y que, en cierta manera, actualizan su visión de la escultura, de sus adláteres creativos que son estadios por los que pasa la idea antes de convertirse en materia viva.

incluso, podrían situarse en las postrimerías de cierta abstracción lírica. En ellas, de nuevo, las extremidades (piernas, brazos, pies y manos) se presentan posibilitando el movimiento de las figuras, creando esa frontera entre lo estático de su condición y la posibilidad de desplazamiento. En algunas ocasiones, el cuerpo no existe pero sí los brazos con sus manos que ansian caminar; de ahí que los, en principio, objetos como sillas o bancos se confundan con la presencia de extraños seres que necesitan de sus manos o pies para otorgarse a sí mismos vida y, por tanto, movimiento. Este queda postreramente refrendado en la plasticidad de sus miembros, en la presencia de alas o en la actitud de caminante de muchos de estos seres. Tomemos en consideración ahora la situación de antecedentes de estos dibujos; se aprecia aquí esa estética consustancial a las formas iniciales de una estructura que luego servirá de soporte para ir configurando, lentamente, el molde sobre el que se establecerá finalmente, el objeto escultórico. De este modo, nos sobreviene esa impresión de que todo tiene un porqué, un principio y una aproximación que



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.20]. Pacificador. Bronce. Alt. 43 cm; Anch. 18 cm; P. 13 cm. Detalle. Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.21]. Ins-tinto. Bronce. Alt. 36 cm; Anch. 15 cm; P. 24 cm. Detalle.

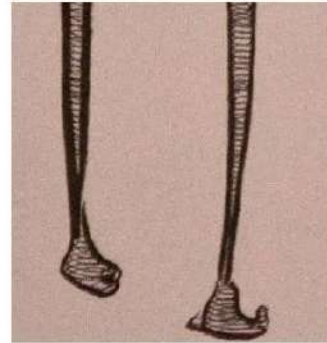
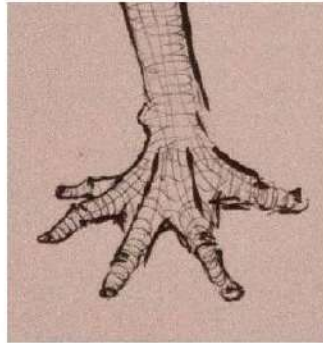
se presentan como precedentes procesuales sin los cuales la creación queda sin resolver. Ahora bien, dónde se sitúa el artista en este campo (deliberadamente expandido) mientras configura una manera de proceder mediante "pequeños retazos" que acaban adquiriendo fisicidad. Stefan Zweig¹⁵, arroja algunas ideas sobre esta localización cuando se refiere, durante la impartición de una conferencia titulada *El misterio de la creación artística* (Buenos Aires, 1938), al *ektasis* como ese término que "no significa otra cosa que "estar fuera de sí mismo""; más adelante aclarará que "ahora bien: si el artista está "fuera de sí mismo" mientras produce, ¿dónde se encuentra? La contestación es muy simple. Está en su obra. Mientras crea, no está en su mundo, en nuestro mundo, sino en el mundo de su obra, y por esto mismo es capaz de observarse así mismo"¹⁶. Ese estar afuera de sí mismo, permite también el contemplar el espacio creativo desde una perspectiva única, que posibilita la unión puntual de todo lo que se pretende con aquello que será. La transición

puede, perfectamente, constituirse en rescoldo real, apreciación física o inmersión visual desde la óptica de quien se convierte en parte de dicho proceso al participar con su presencia, con la mirada, en definitiva, con la inextinguible subversión ante el hecho creativo. [fig. 22, 23 y 24]

Por otra parte, esta pequeña colección de obra gráfica (*Estudios para estructura de alambre*, 2014), evidencia un muestreo, por cuanto no se ha constituido en forma práctica para concebir un trabajo anterior. Estos dibujos son (así queda reflejado) antesalas de posibles obras escultóricas, primeras incursiones que toman conciencia desde el trazo negro en el papel blanco de la memoria. Surgen de un modo reciente, paralelo al discernimiento de la exposición y, del mismo modo, actualizando la impronta de un autor que denota un esfuerzo, previo, un trabajo necesario al tiempo que decisivo, en la conformación de una obra de arte. Son miradas que se entienden como separaciones visibles entre lo que comienza a ser en un plano y lo que llega a convertirse en otro; con toda la carga emotiva que se impregna en el mismo instante de su gestación.

15 Escritor, biógrafo y activista social (Viena, 1881-Petrópolis, 1942).

16 ZWEIG, Stefan. *El misterio de la creación artística*. Ediciones Sequitur, Madrid, 2012. Pág.



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.22]. Aislamiento. Bronce. Alt. 20 cm; Anch. 13 cm; P. 15 cm. Detalle. Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.23]. S/T (Estudios para estructura de alambre). 29,7 cm X 21 cm. Detalle. Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.24]. S/T (Estudios para estructura de alambre), 29,7 cm X 21 cm. Detalle.

De este modo, toman cuerpo las palabras de Ana María Rabe cuando cita a Eduardo Chillida quien asevera que "en una línea el mundo se une, con una línea el mundo se divide, dibujar es hermoso y tremendo"¹⁷, dotando a la acción de una proximidad/ lejanía que supera el énfasis desmesurado de todo lo que rodea al individuo como creador que reduce su impronta a la posibilidad de un trazo que plasma un determinado estado, instante o sentimiento donde cada línea es una coordenada vigente desde la fuerza de la mano: "recorriendo la ruta del lápiz nace el "arriba" y el "abajo", el "delante" y "detrás", lo "cercano" y lo "lejano", como flechas que sustentan la orientación y el movimiento"¹⁸. Cada una de las figuras, esos primeros embistes en blanco y negro que suponen un comienzo, son entendidas a la vez un "antes" y también un "después", por cuanto, cada uno de los dibujos supone una acción individual pero parte de una colectividad que luego quedaría plasmada. El recorrido está

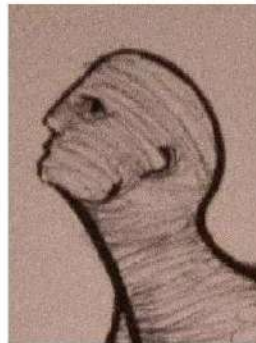
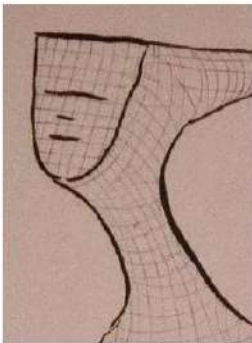
17 UGARTE Luxio. *Chillida: dudas y preguntas*, Donostia, Erein 1994. Pág. 104. Citado en RABE, Ana María. "El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida". *Arte, individuo y sociedad*, 15 (2010). Pág. 180.

18 RABE, Ana María. "El arte y la tierra en Martin Heidegger y Eduardo Chillida". *Arte, individuo y sociedad*, 15 (2010). Pág. 180.

fijado así como una concatenación de acciones que tienen en el dibujo, en el trazo inicial la construcción de un camino lleno de sugerentes interpretaciones, diálogos, narraciones con el material y la forma; en definitiva, una vida ligada al hecho creativo. [fig. 25 y 26]

Siguiendo esta senda, nos encontraríamos al final de un recorrido orientado a la Interpretación de la Idea creativa desarrollada en sus diferentes fases: imaginación (*imagen origen*), definición (*materia primigenia*) y construcción (*forma última*). Desde la *imagen origen* hasta la *forma última* existe un camino que recorre el creador en absoluta soledad, siempre apoyada por su permanencia en un espacio íntimo que participa a modo de coadyuvante en la construcción de la obra de arte. Es, justamente, una especie de "estancia" que sirve de habitáculo en el que cobra sentido todo el proceso creativo¹⁹. En este contexto situamos la presencia de una *Figura alada* (2014) [fig. 27] que propone el final de la muestra como activación de nuevas interpretaciones o situaciones. Es este trabajo un acceso hasta la cristalización de esa

19 FUENTES TORRES, Miguel Ángel. *Por debajo del sueño*. Inédito.



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.25]. S/T (Estudios para estructura de alambre). 29,7 cm X 21 cm. Detalle. Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.26]. S/T (Estudios para estructura de alambre). 29,7 cm X 21 cm. Detalle. Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.27]. Figura alada. Alt. 59,5 cm; Anch. 114,5 cm; P. 54 cm.

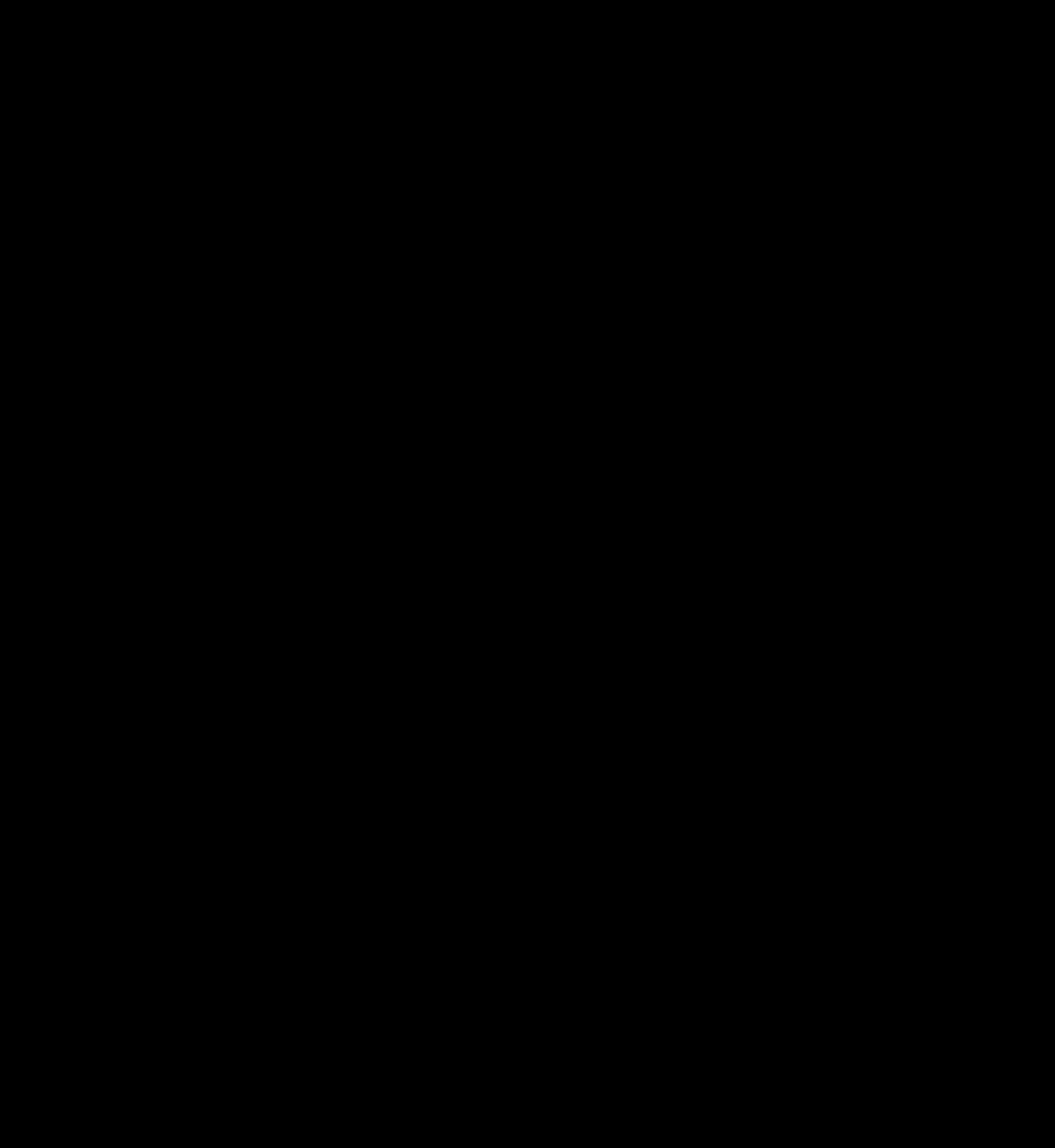
intermediación que supone esta estructura de alambre entre el dibujo previo y la escultura final. Además, su planteamiento en sala busca, justamente, su ligazón con ese espacio origen que supone la idea desde la cual se postula la forma resultante. Lejos de lo que Sidney Geist proclamaba en los inicios de la década de los sesenta del siglo pasado en relación con la aparición de una "moderna idea de escultura" al incidir en el hecho de que cualquier objeto puede ser entendido como escultura, aquí lo que nos advierte de una "mejora" de las "condiciones significativas" es la realidad de que el objeto en sí es ya una obra, sin dejar de pertenecer al proceso creativo. Por lo tanto el objeto no tiende a llamarse escultura como una "falsa definición" derivada de una determinada conceptualización temporal, sino que es una escultura per se. De este modo, la atención debe fijarse en la proyección de sus sombras, que nos remiten, incluso, al mito platónico, [fig. 28 y 29] como ese lugar desde el que se nutre la misma realidad, siendo, ahora esta estructura, anticipación de lo que está por venir y ejemplo de lo que fue el "antes" de la mayoría de las piezas presentes en esta muestra.

La imagen matérica [mecánicas creativas

*en la obra de Patricio Toro], supone un acercamiento hasta la idea escultórica desde dos perspectivas insoslayables; una que nos aproxima hasta la producción de un creador, definido como escultor, modelador del material y el soporte, *conseguidor* de formas, que recorre en el tiempo toda una heterogénea dinámica creativa que hoy sigue insistiendo en una determinada manera de entender y apreciar el hecho artístico desde la óptica de quien reitera a los años transcurridos toda su verdad. Por otra parte, advertimos un énfasis crítico en la proyección de toda una serie de procesos que tienen en la materialización de la imagen la génesis de éstos. Las obras son, en definitiva, los ejemplos de un trabajo sosegado que se inicia con el trazo en el papel, para luego ir dirimiendo sus extensiones en intrincadas estructuras que finalmente se convertirán en formas reconocibles susceptibles de establecerse ahora en el imaginario del espectador. Estas dos posibilidades, también, nos remiten al sentido del arte como medio expresivo, aglutinador de ideas, materias, singularidades, experiencias, etc., que constituyen el mejor reclamo para quien, desde una posición preeminente, labora de manera incesante con la insistencia de hacernos ver aquello que parece olvidado en algún lugar de los recuerdos.*



Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.28]. Figura alada. Alt. 59,5 cm; Anch. 114,5 cm; P. 54 cm. Sombra. Juan Manuel Ortiz Tortosa [fig.29]. Figura alada. Alt. 59,5 cm; Anch. 114,5 cm; P. 54 cm. Sombra.



CATÁLOGO





Cazador de estrellas
Bronce, 38 x 40 x 22 cm

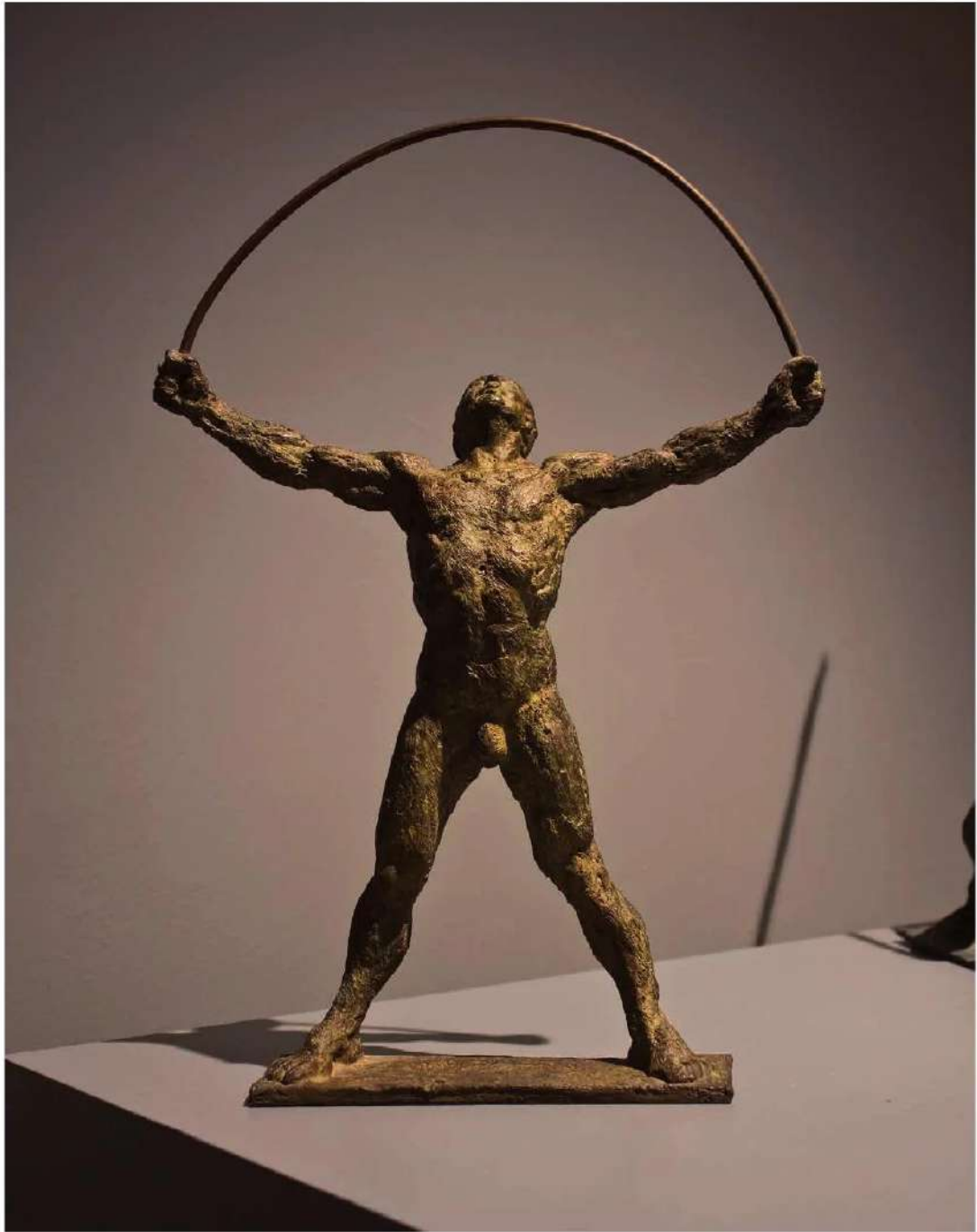


Caminante
Bronze. 35 x 12 x 20 cm



Indalo

Bronce, 32 x 30 x 9 cm



Pescador

Bronce, 28 x 20 x 50 cm

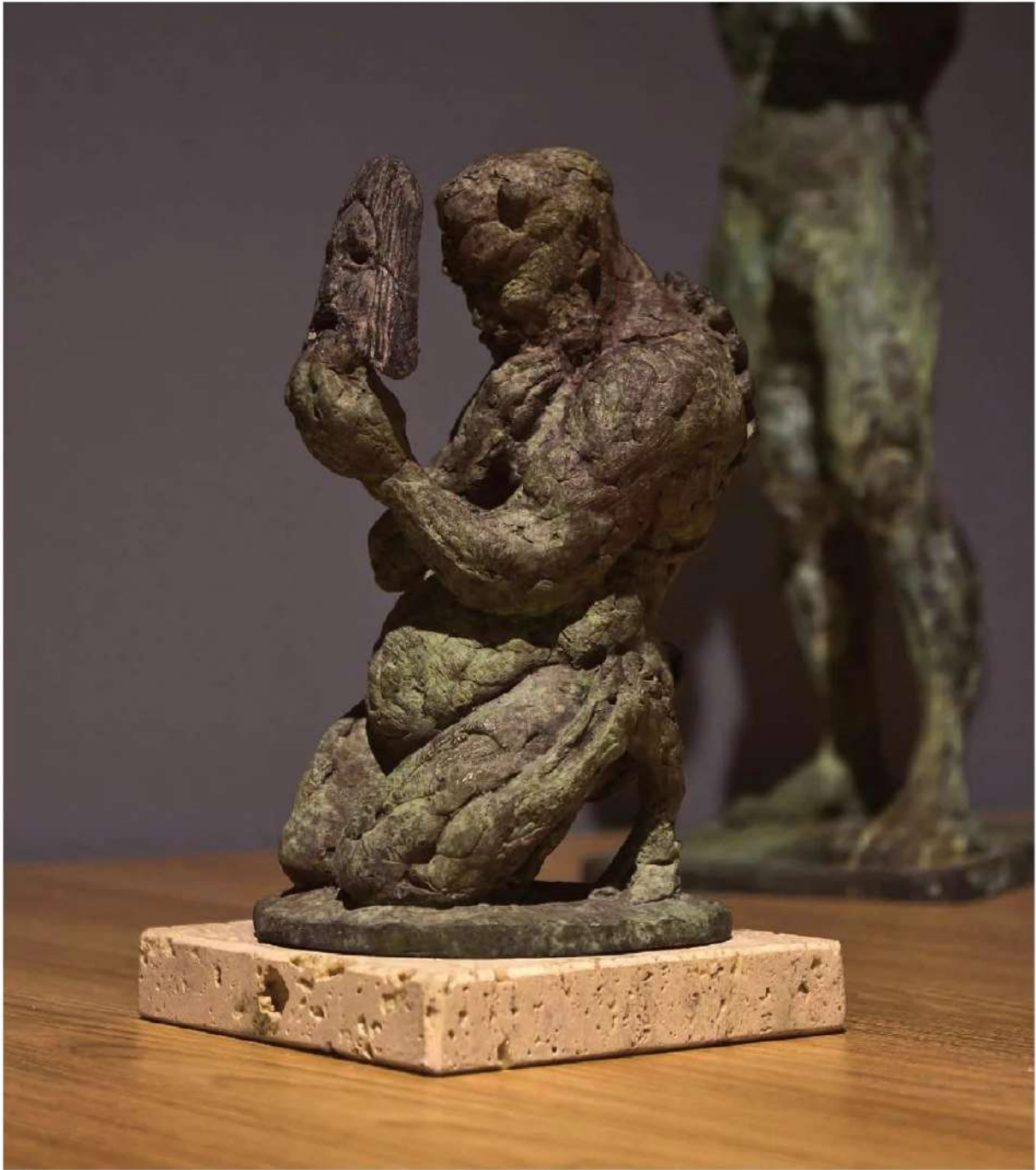


Pacificador
Bronze. 43 x 18 x 13 cm



Sátiro

Bronce, 13 x 9 x 9 cm



Equilibrio

Bronze, 28 x 42 x 9 cm



Guerra

Bronze, 45 x 26 x 9 cm

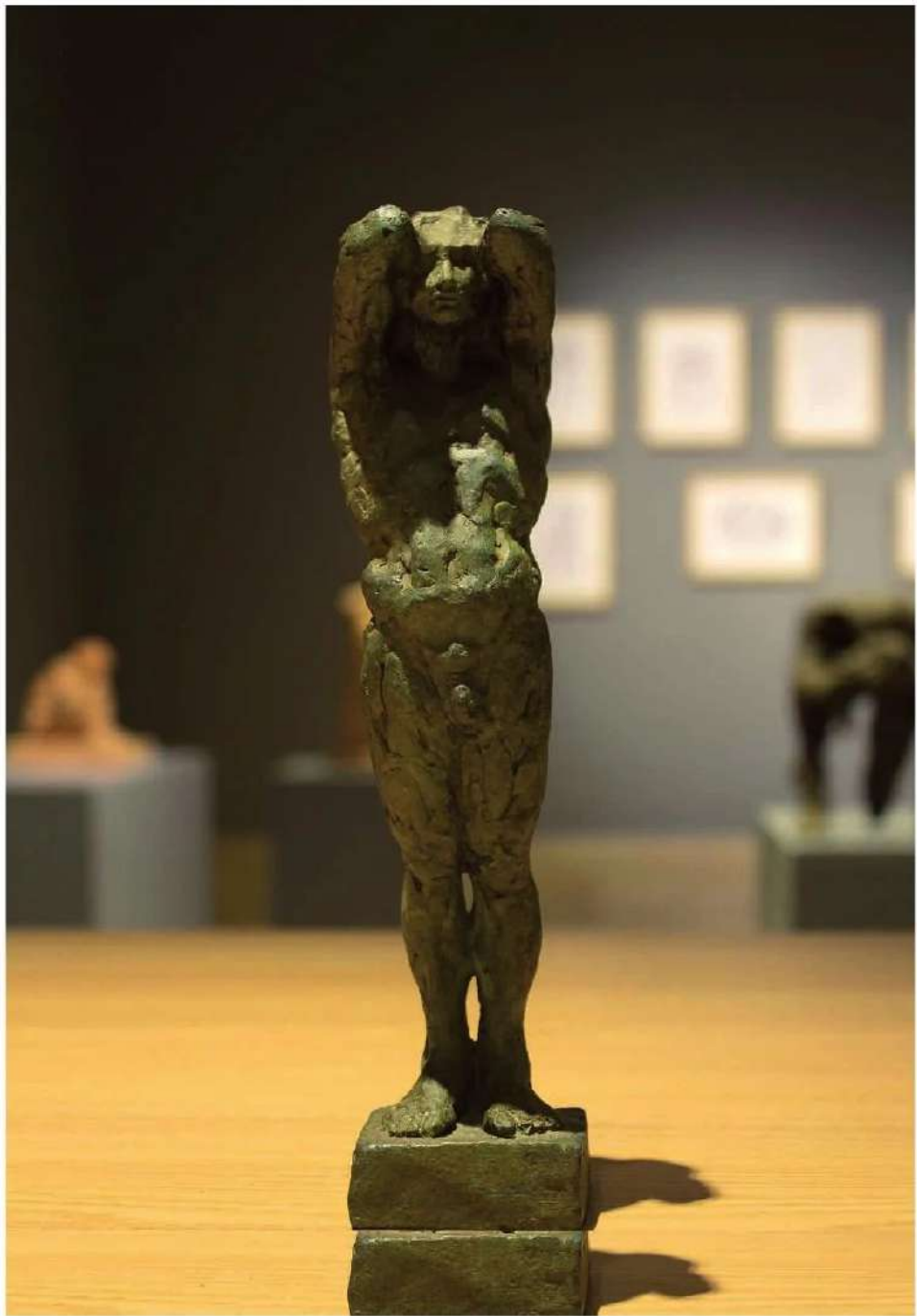


Desafío

Bronce. 35 x 10 x 13 cm



Atlante
Bronze, 24 x 5 x 5 cm



Metamorfosis

Bronce, 40 x 16 x 10 cm



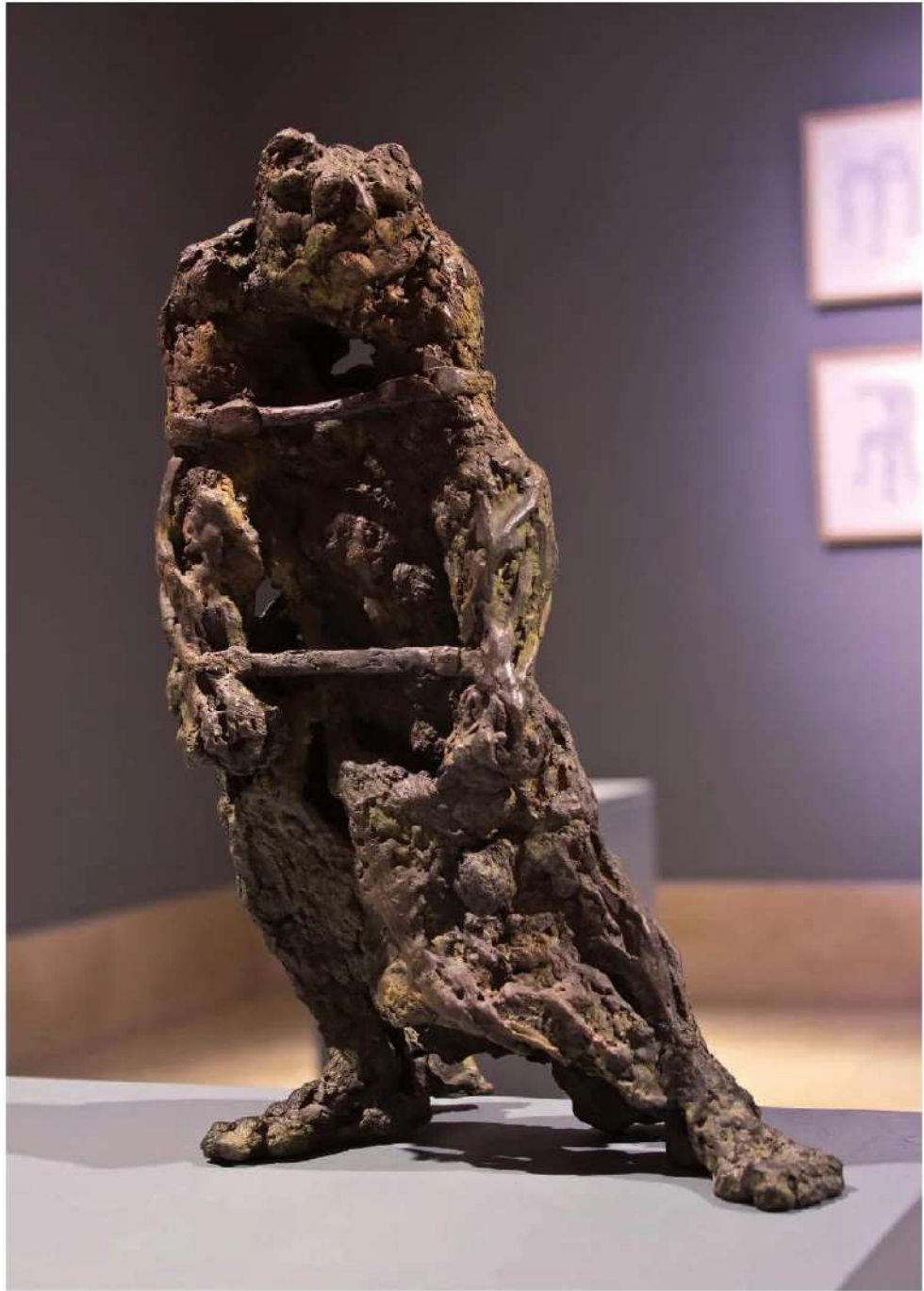
Saturno

Bronce pieza única. 29 x 21 x 16 cm



Instinto

Bronce pieza única. 36 x 15 x 24 cm



Europa

Bronze, 30 x 7 x 13 cm



Espera

Bronce pieza única. 19 x 20 x 1,5 cm



Gea

Bronce pieza única. 46 x 17 x 10 cm



Psique

Bronce pieza única. 18 x 32 x 1.5 cm



África

Bronce. 33 x 19 x 11 cm



Diana cazadora
Bronce. 27 x 15 x 21 cm



Baño

Bronce, 16 x 8 x 13 cm



Norte y Sur

Bronce pieza única. 22 x 34,5 x 28 cm



Occidente
Bronze, 30 x 21 x 16 cm



Curiosidad
Bronce, 19 x 20 x 15 cm



Desesperación
Bronce. 36 x 18 x 20 cm



Reflexión

Bronce. 12 x 15 x 10 cm



Aislamiento

Bronce. 20 x 13 x 16 cm



Día y noche

Bronce pieza única. 50 x 42 x 17 cm



Figura alada

Alambre galvanizado. 59,5 x 114,5 x 54 cm



S/T

Terracota. 29 x 26 x 30 cm



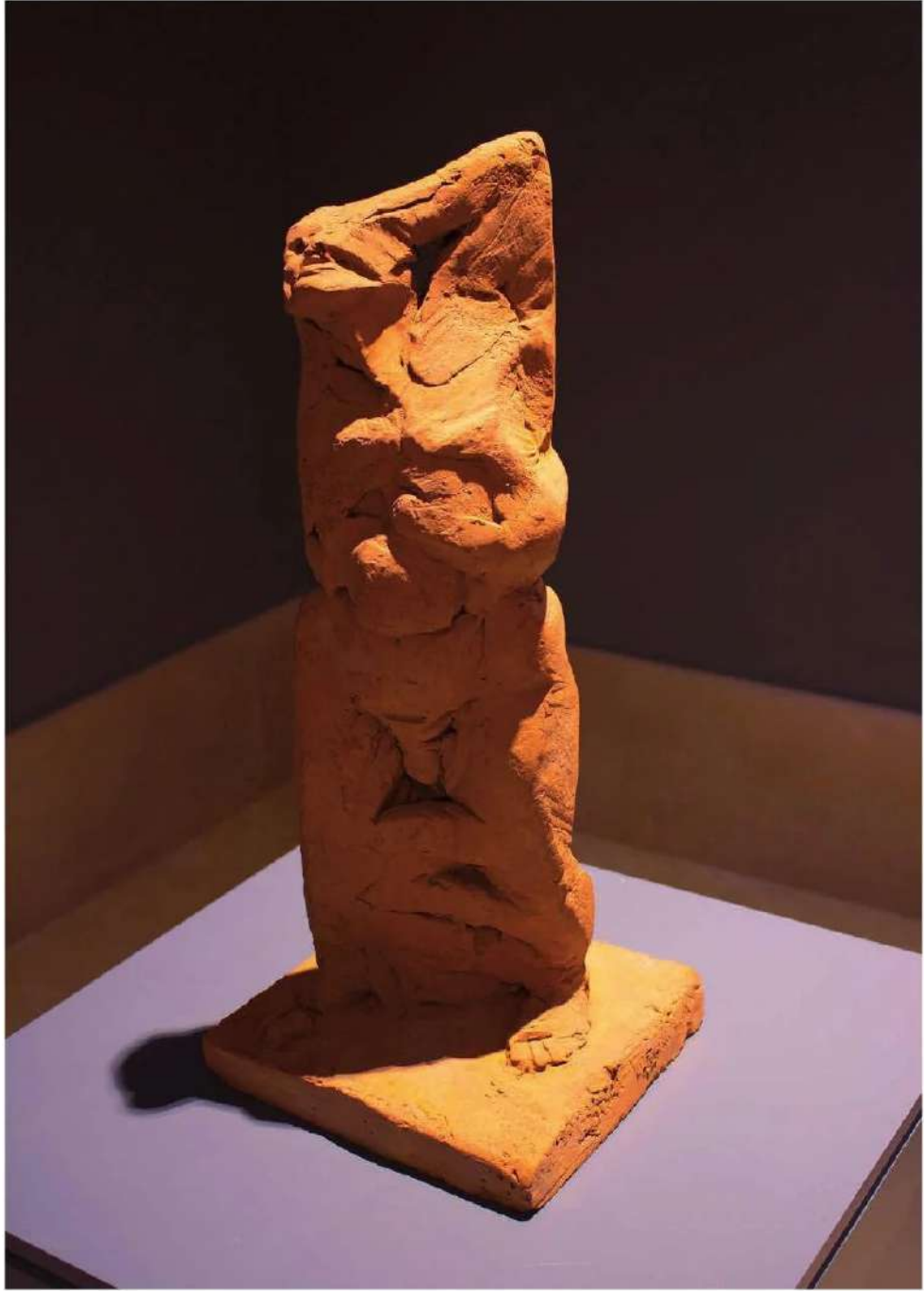
S/T

Terracota. 26,5 x 28,5 x 26 cm



S/T

Barro crudo. 23 x 21,5 x 53 cm



S/T

Barro crudo. 20 x 20 x 26 cm

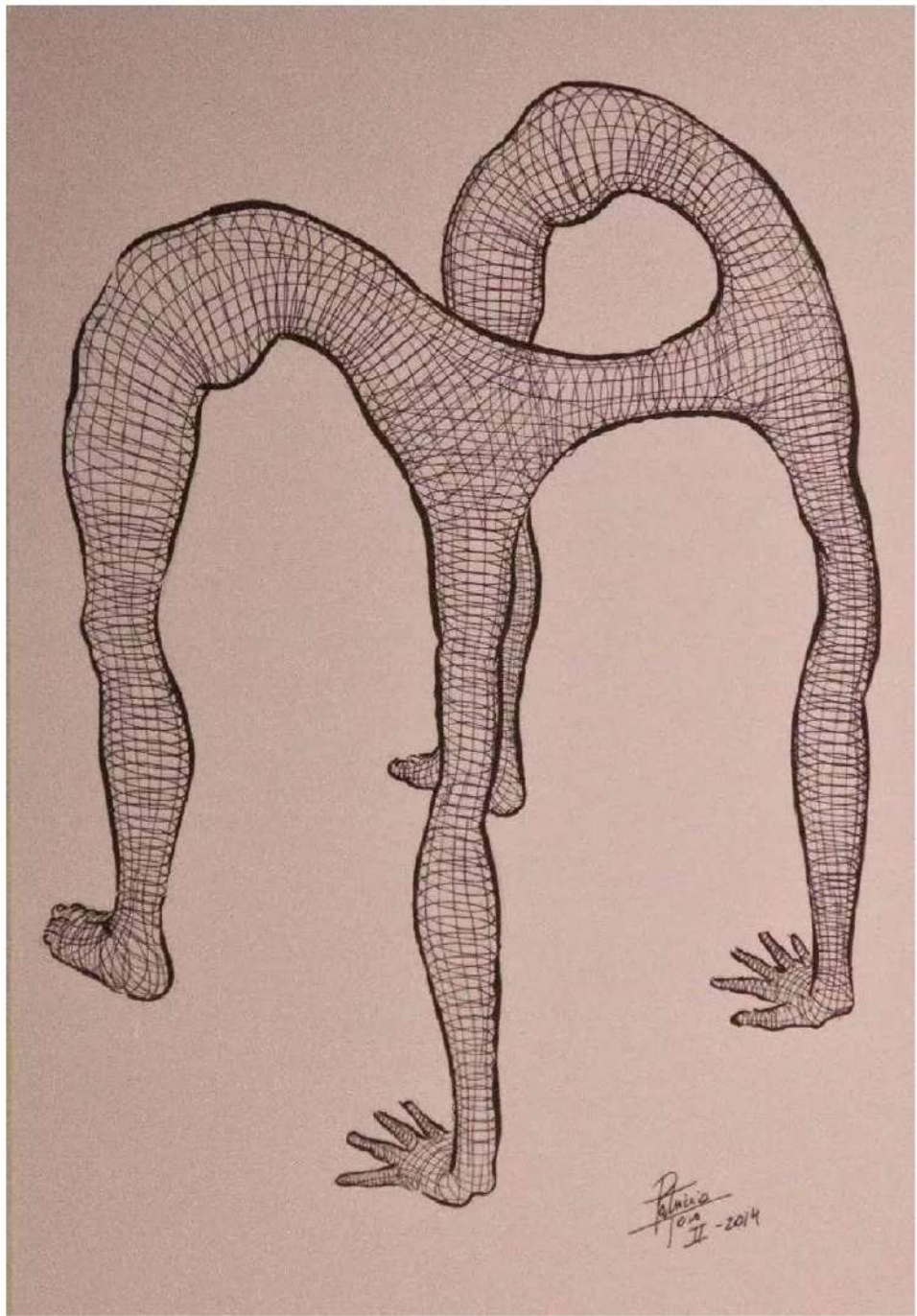


S/T

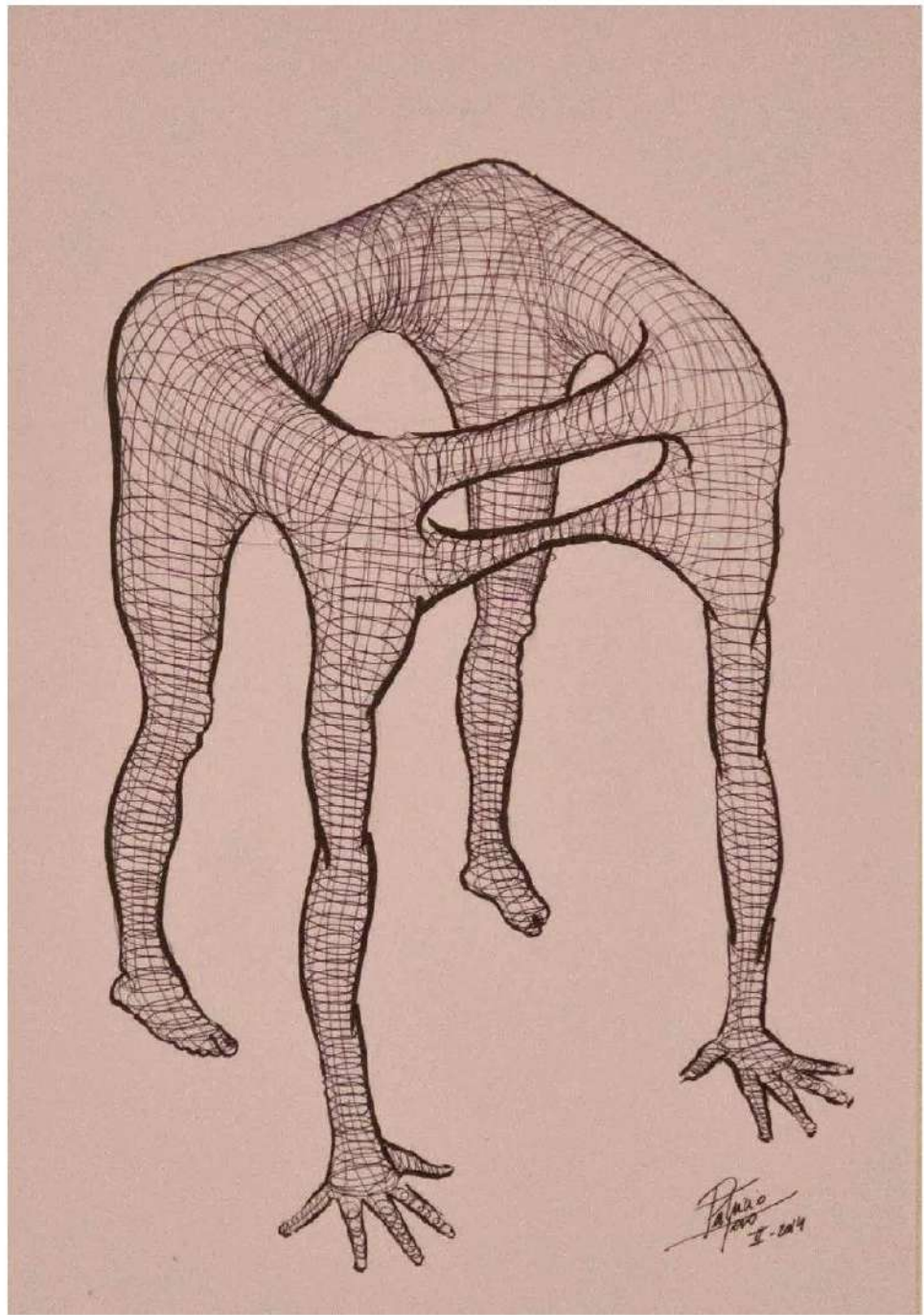
Barro crudo. 24 x 24 x 44 cm



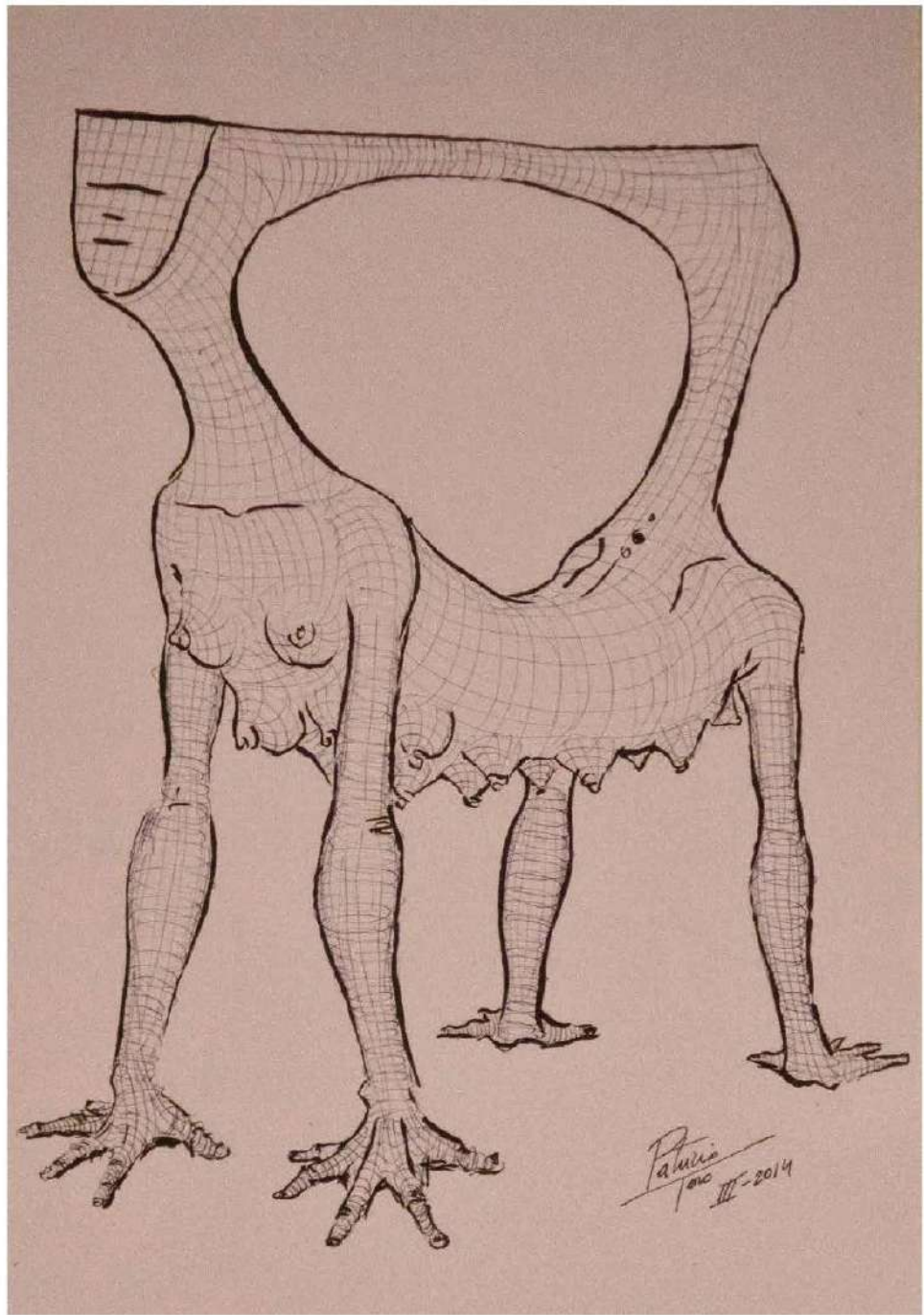
S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm



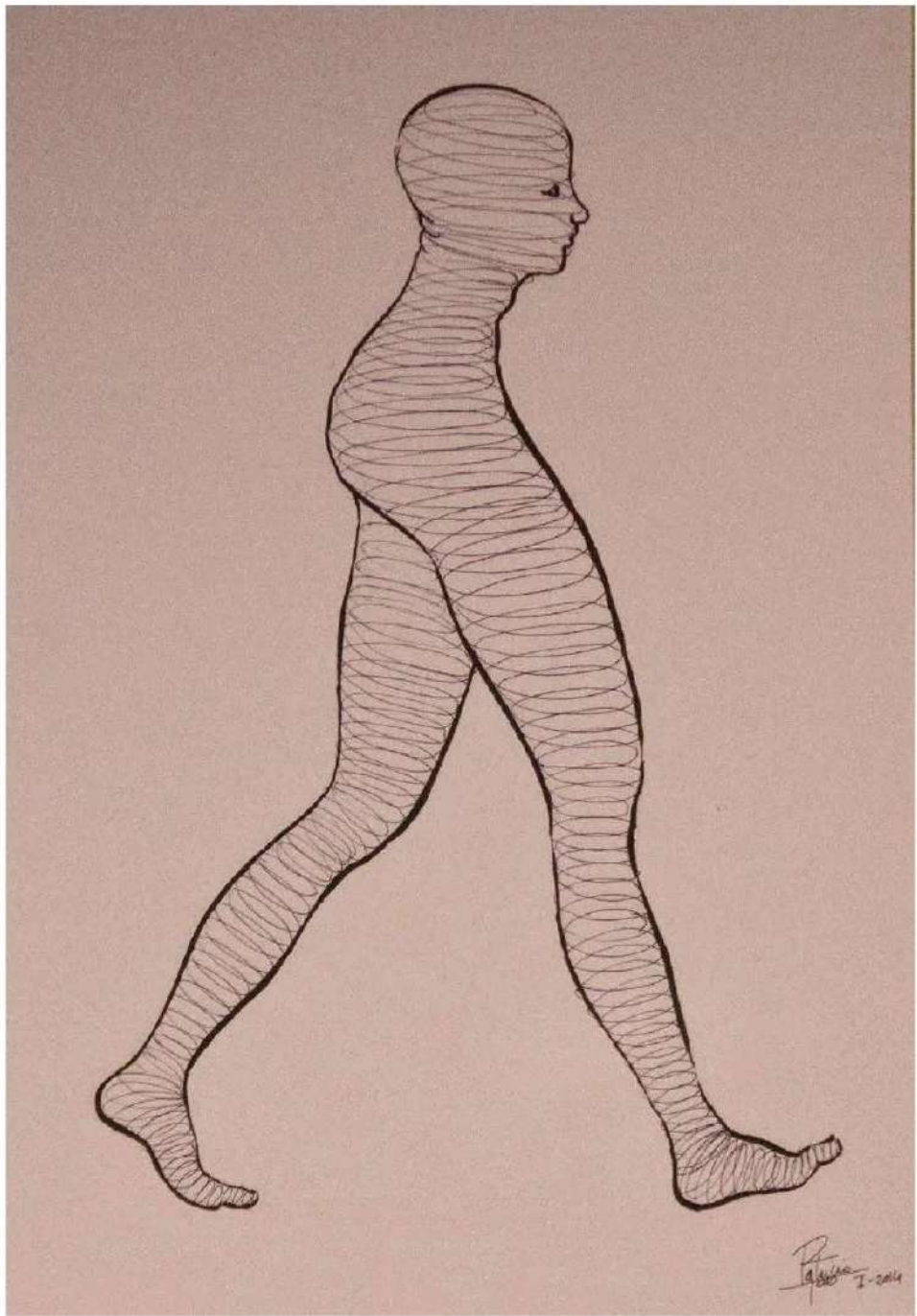
S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm



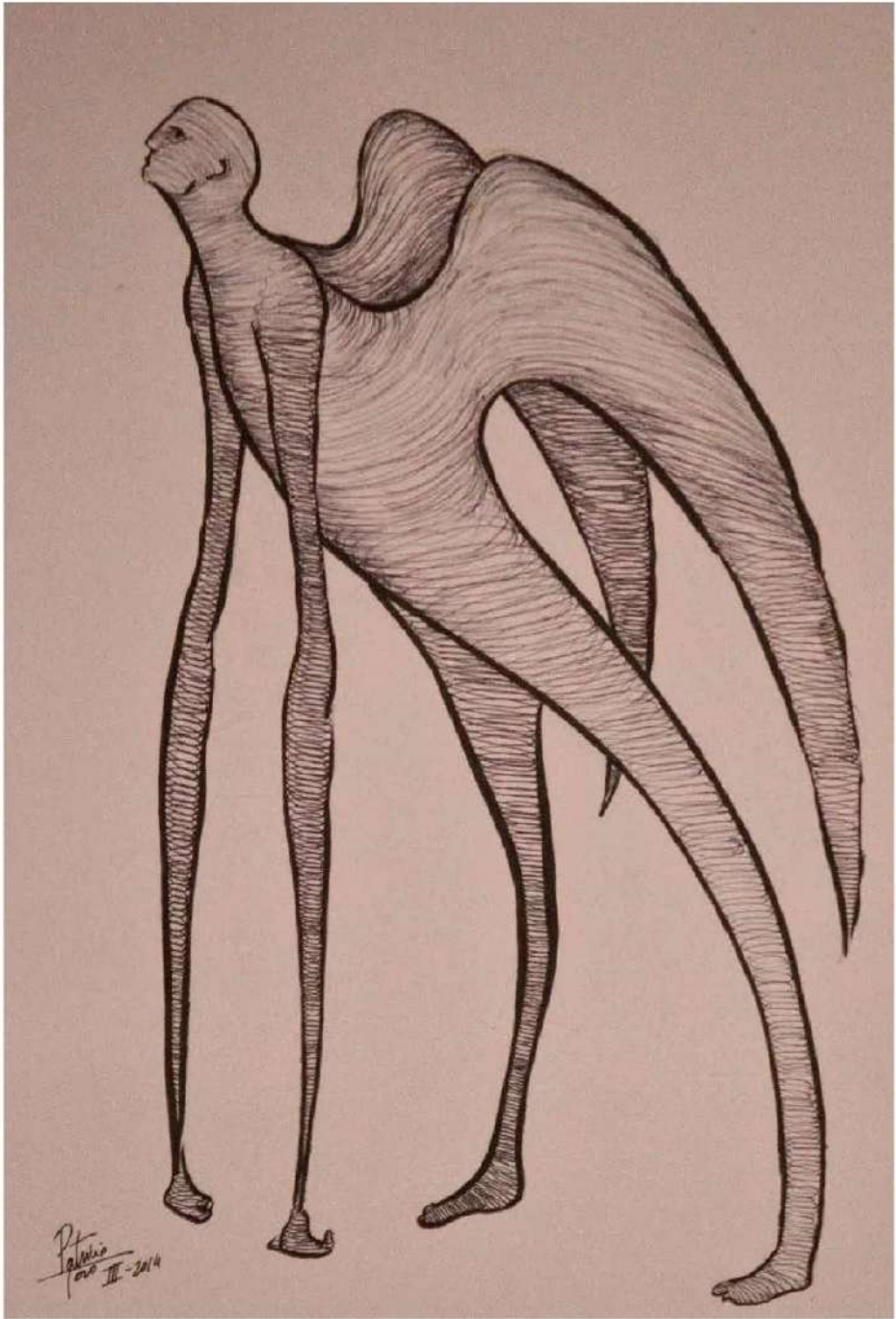
S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm



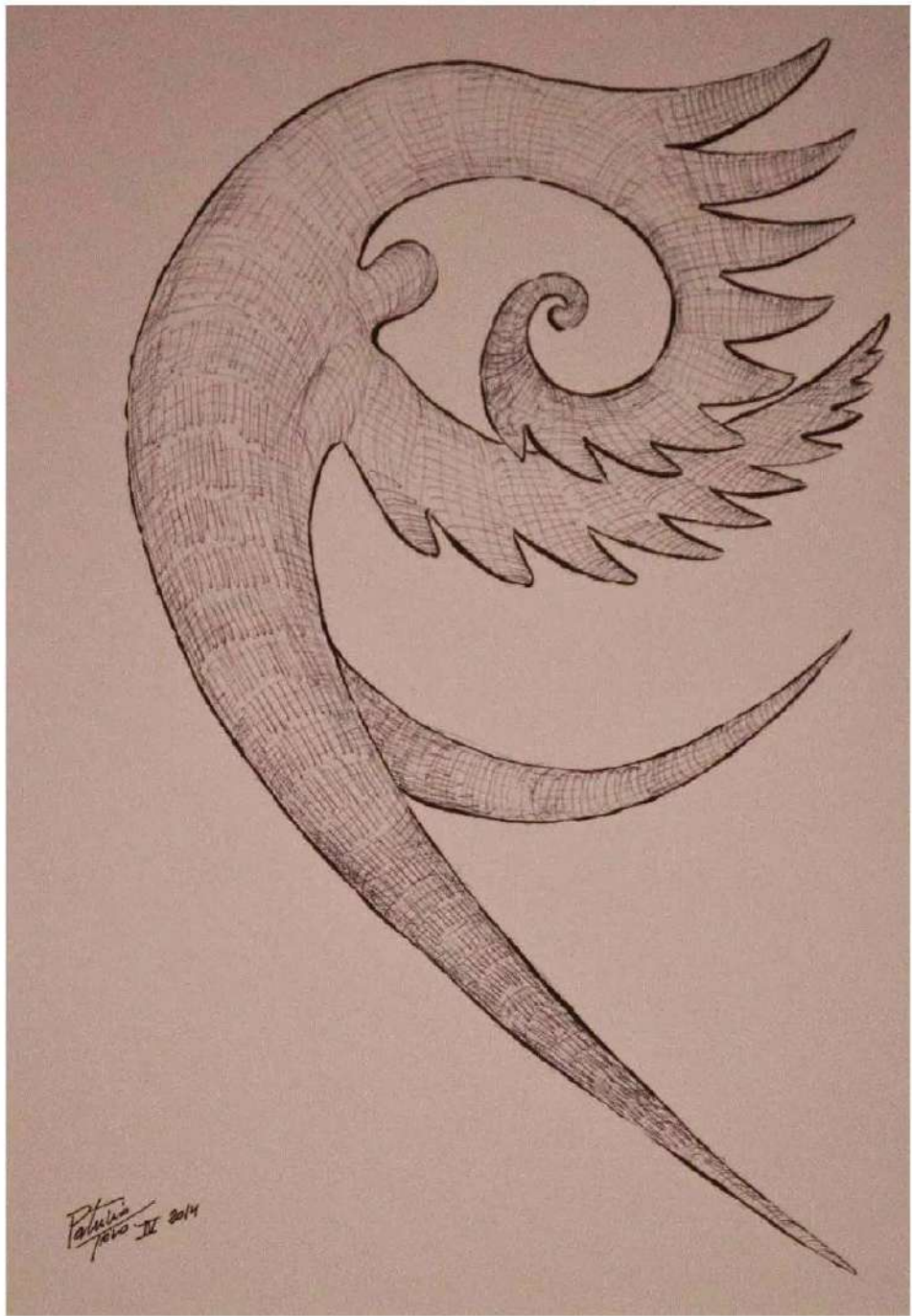
S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm



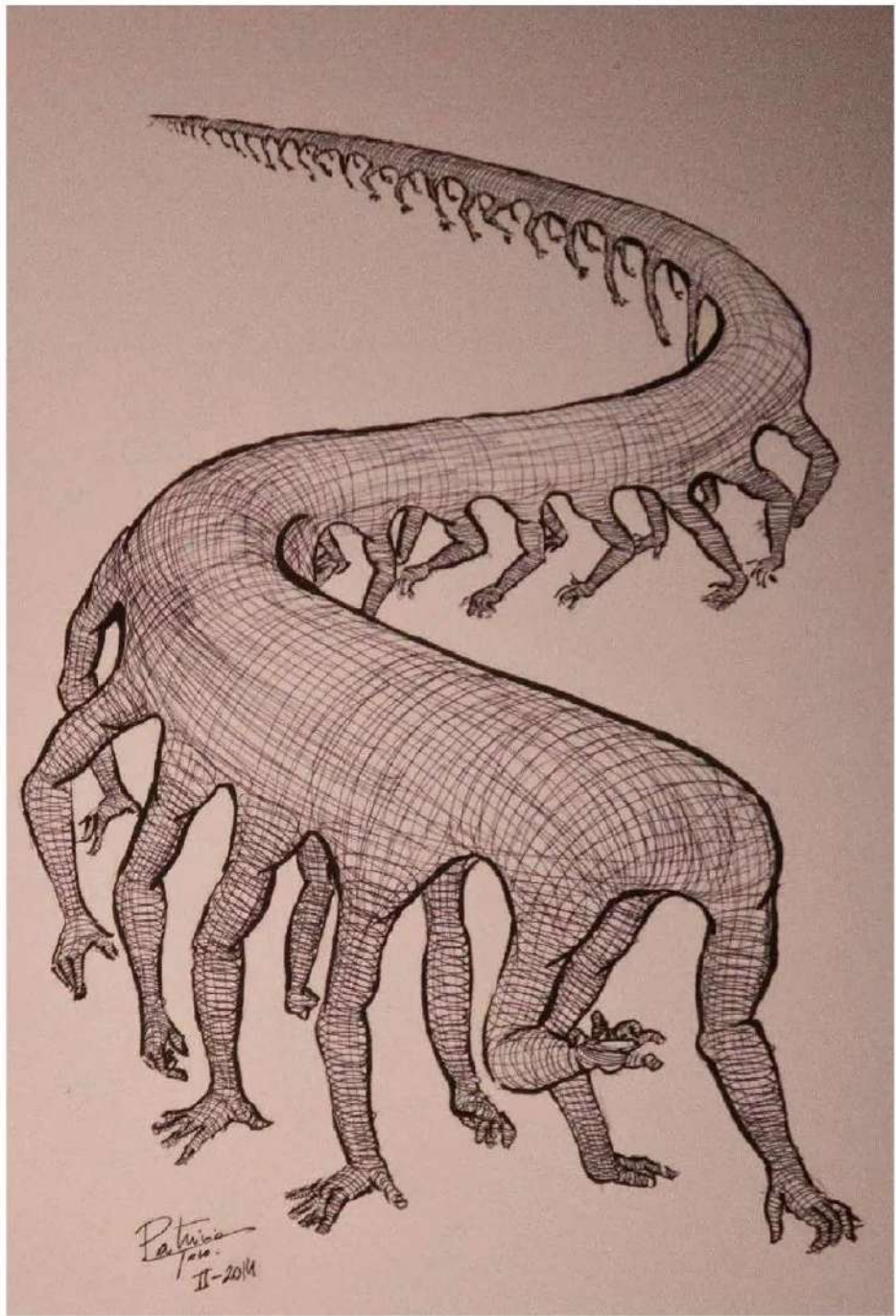
S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm



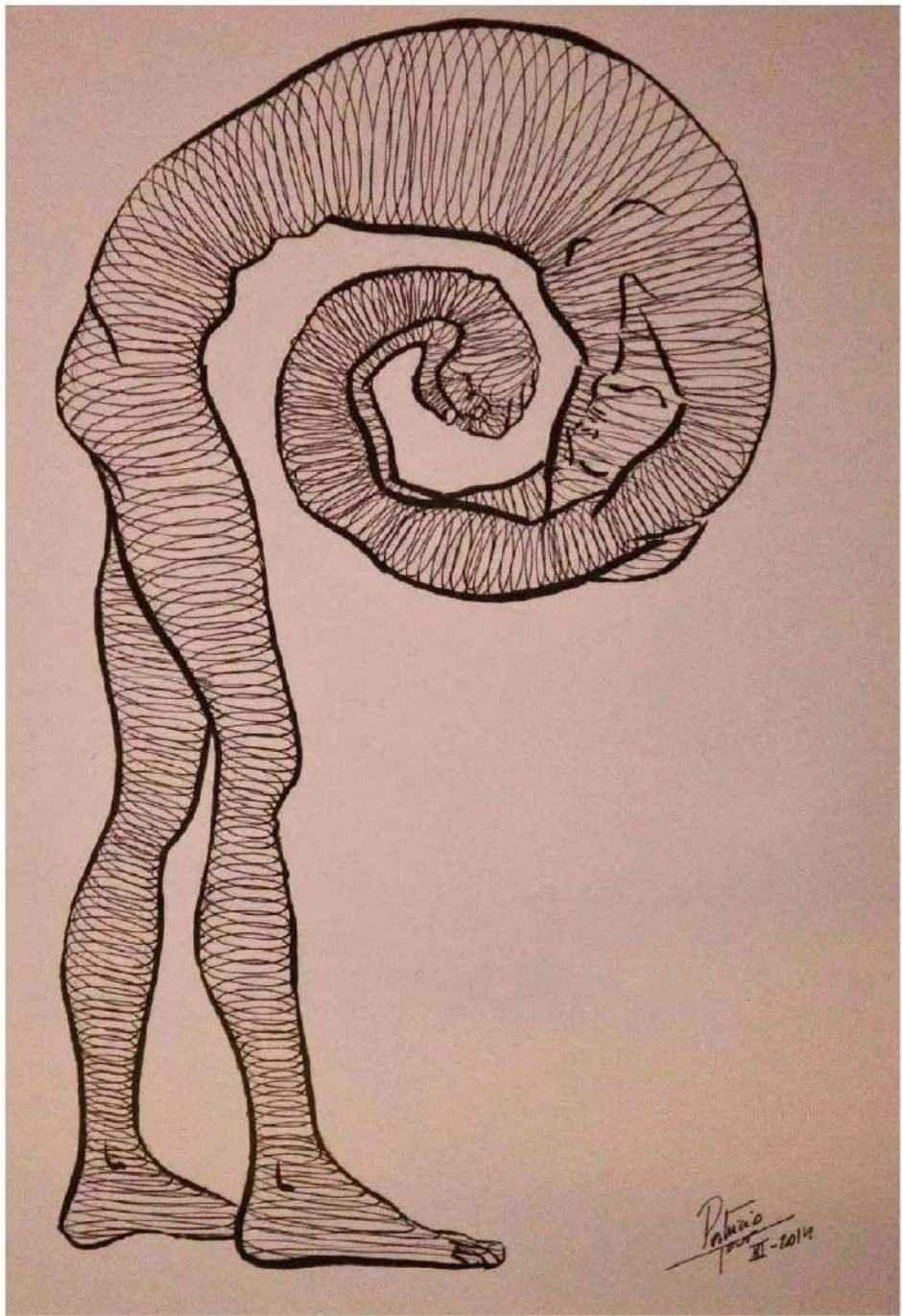
S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm



S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm

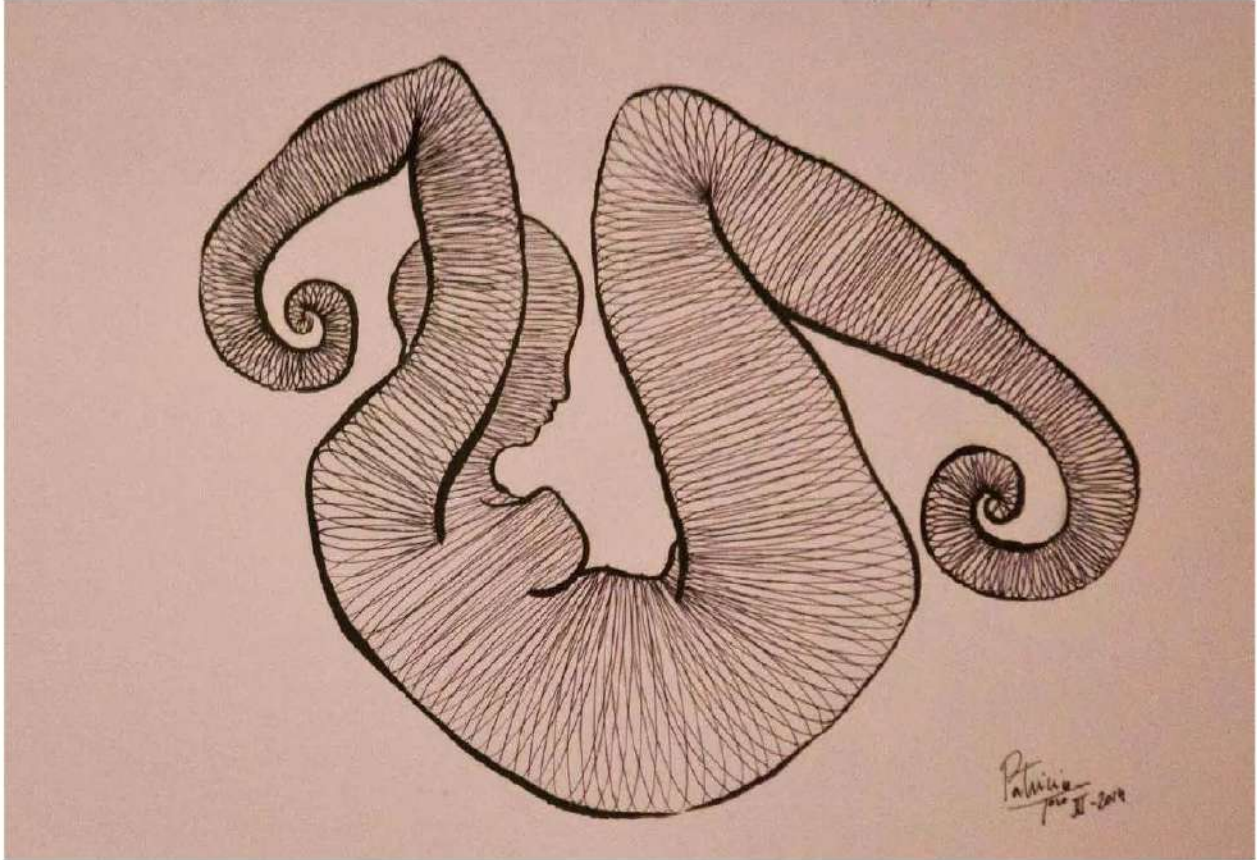


S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm

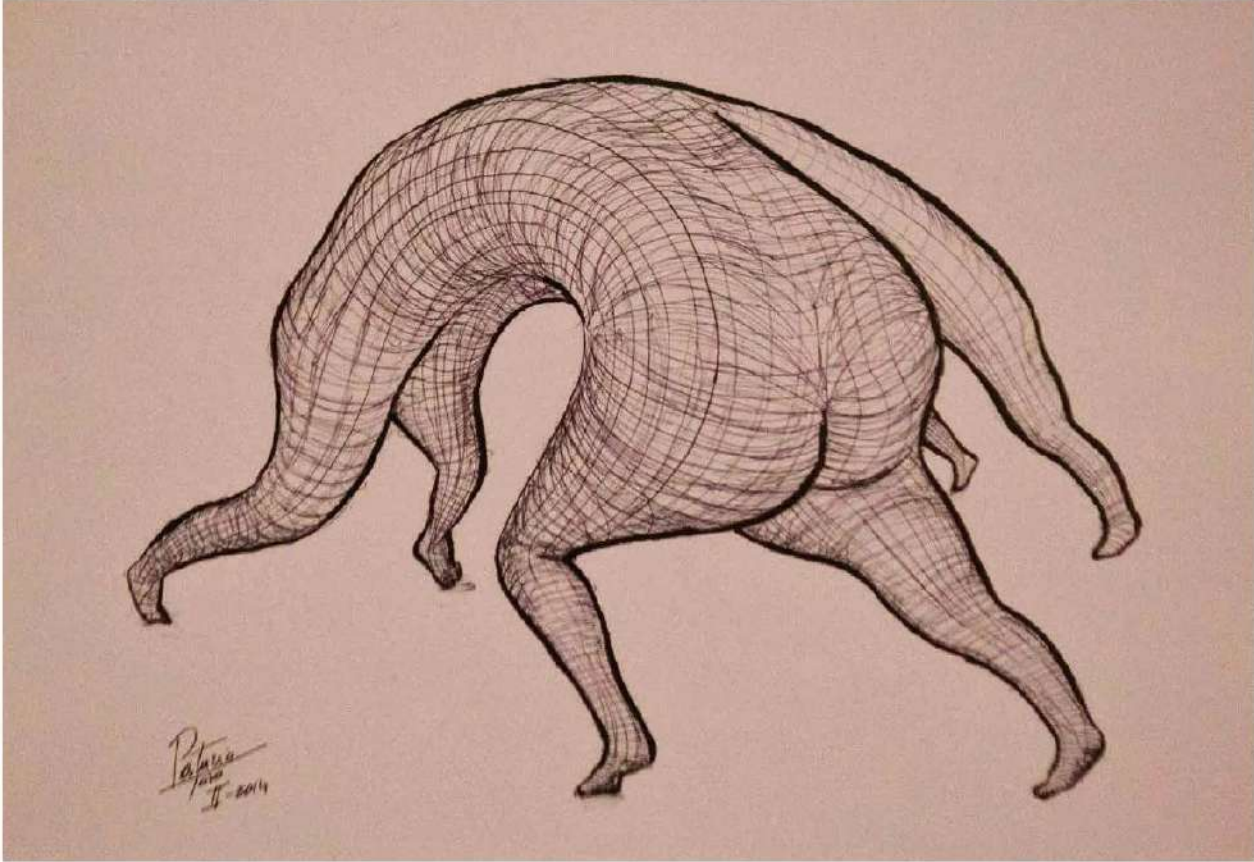


Pablo
II - 2014

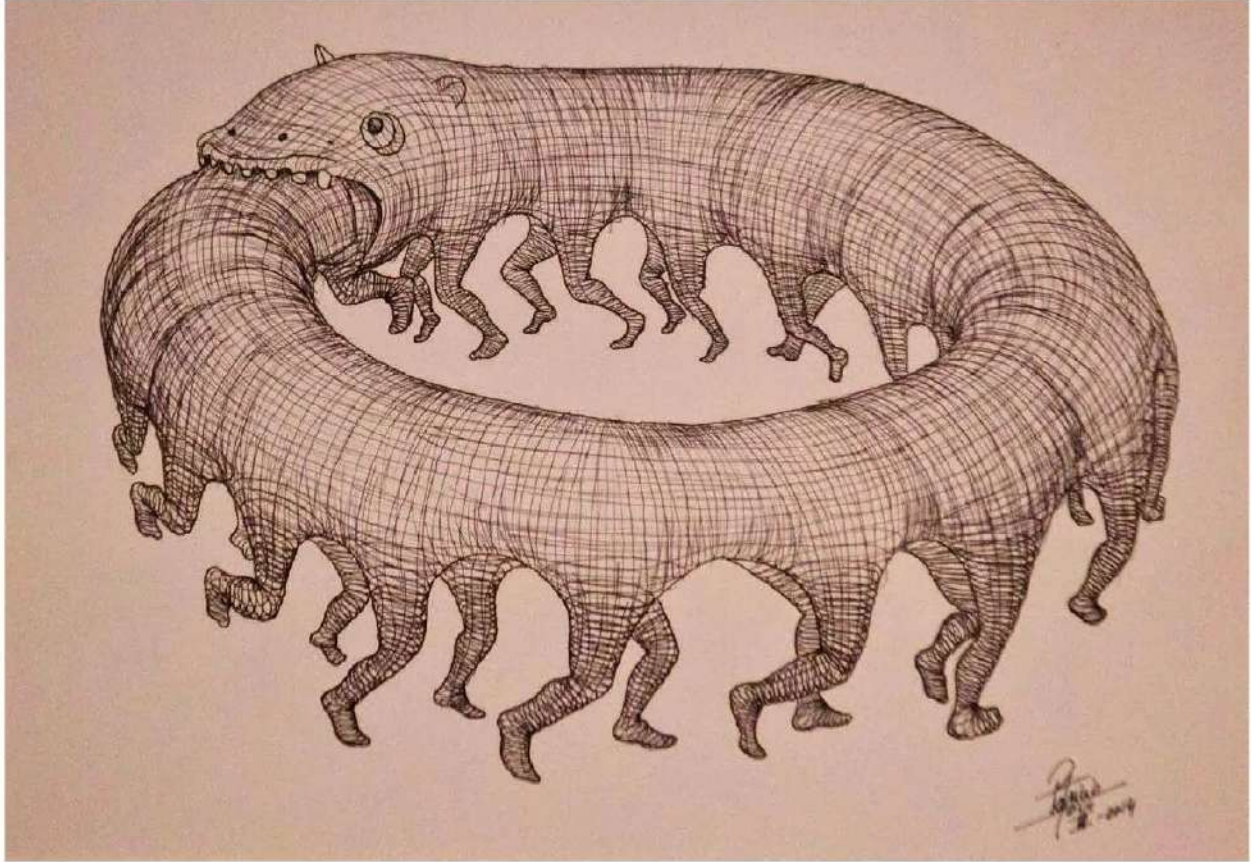
S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm



S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm



S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm



S/T. (*Estudios para estructura de alambre*)
Tinta sobre papel. 29,7 x 21 cm

