

O Escultor ÁNGEL FERRANT un Sísifo contemporáneo

XOSÉ LUÍS MOSQUERA CAMBA*

Sumario

O tempo está poñendo no seu verdadeiro lugar a Angel Ferrant, un dos máis grandes escultores españois do s. XX, vinculado por razóns diversas á comarca betanceira.

Abstract

Angel Ferrant, one of the greatest Spanish sculptors of the XXth century, and connected in several ways with the Betanzos area, at long last being given the recognition due to him.

A historia sempre ten deudas. Nesta ocasión, a de redescubrir toda a grandeza e miseria dun artista ó que dun tempo a esta parte se pretende recuperar do inxusto esquecemento, unha recuperación que é, aínda que lenta e tardía, obrigada para podermos entender moitos dos aspectos da nosa arte máis recente.

A súa grandeza parte fundamentalmente da coherencia persoal, rasgo sempre por enriba de calquera outro interés coxuntural; a súa miseria, de ver como os seus postulados ían sempre a contracorrente dos avatares históricos que lle tocou vivir, ver como as súas concepcións estéticas -perfectamente contextualizables no panorama artístico internacional- eran quixotes contra muíños de vento. Tal vez por todo eso, sabedor da súa propia traxedia, resignado a ela, un significativo lema recollido de André Gide presidía o seu taller e convertíase nunha filosofía de vivir: «Todo está dicho ya; pero como nadie escucha, es preciso empezar continuamente».

¿Non estaremos dese xeito ante unha versión moderna do mito de Sísifo? Este traballo así parece demostralo.



Fig. 1.- Ángel Ferrant coa súa dona, a betanceira María Lissarrague Leis.

*Xosé Luís Mosquera Camba, é Licenciado en Xeografía e Historia pola Universidade de Santiago de Compostela na especialidade de Historia da Arte Moderna e Contemporánea.

AS ORIXES

O día primeiro do mes de Nadal do ano 1890 nacía en Madrid, nunha familia de artistas, Ángel Ferrant¹. O seu pai era o pintor Alejandro Ferrant, autor de cadros de temas históricos e relixiosos, polos que recibiu diversos recoñecementos ó longo da súa carreira, chegando a desempeñar o cargo de director do entón denominado Museo de Arte Moderno. O pai de Alejandro Ferrant fora músico, e os irmáns del foron tamén pintores.

A súa nai, dona Blanca Vázquez, era orixinaria da Coruña, motivo polo que os veráns a familia se trasladaba á casa de Monelos, entón nas aforas da cidade. Ese vínculo con Galicia sería definitivo para que a súa relación con esta terra xa non se perderá nunca, como se verá máis adiante.

Non era nada extraño que dende a súa primeira infancia se sentira entón atraído por todas aquelas actividades que, do xeito máis natural, vía realizar ó seu derredor, despertando nel unha forte inclinación pola expresión nas diferentes linguaxes artísticas (pintaba, xogaba con barro, tocaba o violín, etc.). E así, nun proceso perfectamente previsible, rematou por ingresar na «Escuela de San Fernando», onde aprendería sistematicamente as técnicas do seu oficio, pero na que polo arcaico método de ensino produciu nel unha amarga decepción; moi probablemente o fruto desa experiencia habería de ser a súa constante preocupación polo mundo do ensino.

Dende esta perspectiva pode parecernos totalmente lóxico que nas primeiras andaduras como da súa obra se movera dentro duns parámetros basicamente academicistas. Un exemplo pode ser «La cuesta de la vida», peza que presentou no 1910 á Exposición Nacional e que actualmente está no vestíbulo da «Real Academia Gallega», existindo unha copia da mesma no monte de Santa Margarita.

Así e todo, moi pronto apareceron certas inxedanzas que o irían alonxando daquela singradura. Un feito definitivo sería a viaxe realizada no ano 1913 a París, xa que lle supón o primeiro contacto coas estéticas vangardistas, coma o cubismo e, dunha maneira impactante, o futurismo.



Fig. 2.- Ángel Ferrant no 1946.



Fig. 3.- "La escolar". 1925.

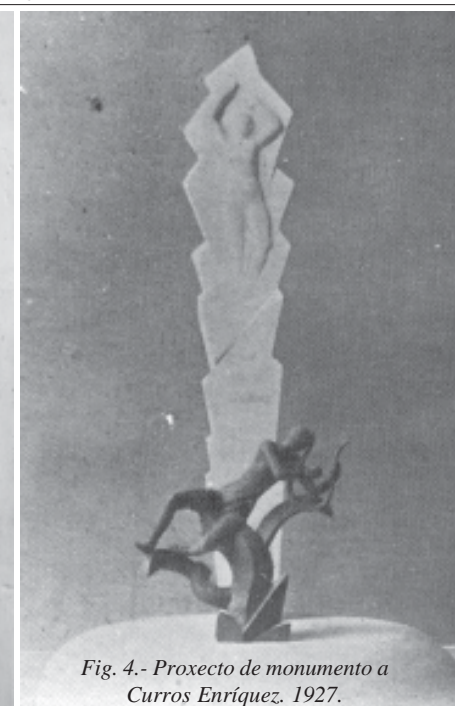


Fig. 4.- Proxecto de monumento a Curros Enríquez. 1927.

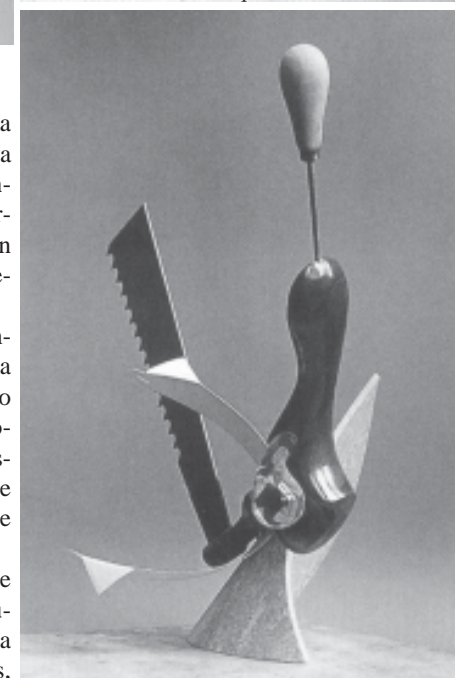


Fig. 5.- Hidroaviación. 1932.

Mais o proceso de asimilación da vangarda foi lento, moi reflexivo -implicaba o cuestionamento de tódalas súas referencias, moitas delas recollidas da figura paterna-, polo que a súa obra aínda percorrería un camiño oscilante antes de abandonar tan recias ataduras.

Xa dende 1914 aparece vinculado ó mundo do ensino, primeiro como axudante nunha escola de artes e oficios de Madrid e, pouco despois, como titular dunha cátedra de modelado gañada no 1918, o que o traería á «Escuela de Artes y Oficios» da Coruña, onde residiría durante dous anos.² Esa actividade docente non sería xa abandonada nunca.

Nese tempo destinado na cidade herculina iría entrando en contacto cun grupo de xente que remataría por fundar unha revista na que verter moitas inxedanzas, unha revista mítica xa na nosa cultura: Alfar,

1 É fonte de referencia imprescindible Ana Vázquez de Parga, «Sobre Ángel Ferrant, vida y obra», en Catálogo *Ángel Ferrant*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp.13-84. Apuntar, tamén, como foi precisamente esta gran exposición do 83 a que despertou o interese e o recoñecemento pola obra deste artista. A partir dese momento foron aparecendo pouco a pouco algúns textos a el adicados en diversas publicacións (véxase a bibliografía), e xa neste ano 1999 se organizou unha nova exposición monográfica no «Reina Sofía» e no MAM de Barcelona.

2 Neses anos fructificaría a súa relación de amizade, mantida dende a infancia, con María Lissarrague Leis, natural de Betanzos, o que os levaría a contraeren nupcias no 1920. Medraba así o vínculo galego.

3 *Alfar*, ed. facsímil, tomo II, páx.119.

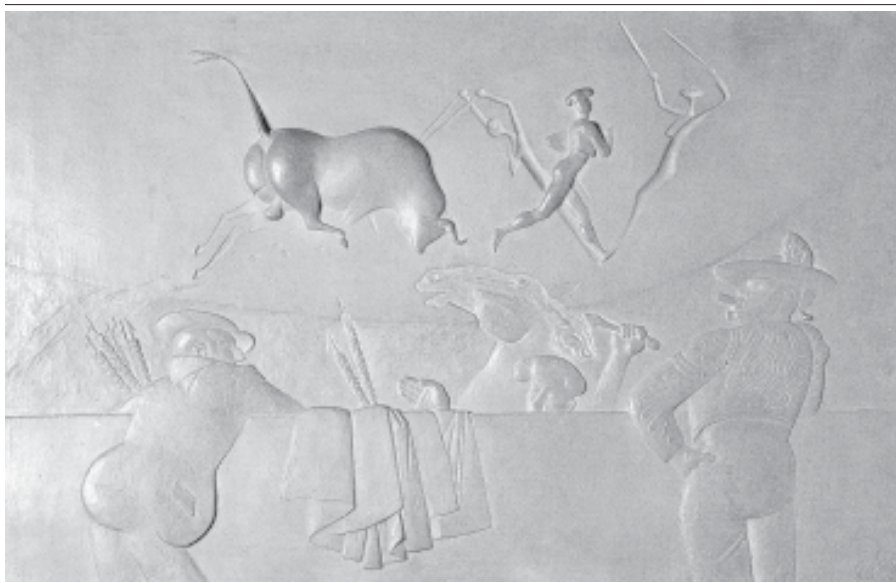


Fig. 6.- Banderillas. 1939.

na que apareceron moi pronto os primeiros textos relevantes de Ferrant, titulados «La escultura y su área». Tal vez profeticamente afirmaba xa naquelas páxinas con entusiasmo: «Caminemos mirando hacia delante. Volvamos de vez en cuando la vista atrás, pero solamente para deleitarnos con la distancia que nos va separando. La marcha de espaldas tiene dos peligros. el embelesamiento estacionario producido por los atractivos pretéritos o el despeñadero. Huyamos de la inercia y del suicidio.»³

Cando estes escritos aparecían xa Ferrant estaba en Barcelona, para onde obtivera un traslado tras quedar unha vacante na escola de artes e oficios. Abrírase así unha etapa crucial na súa vida, tanto a nivel persoal como artístico, establecendo relacións de amizade claves e sedimentando concepcións novas producidas no caldo de cultivo excelente que dita cidade posuía naquel intre.⁴ O máis chamativo pode ser, se cadra, comprobar como parece haber unha falla de sincronía entre os seus postulados teóricos e a súa actividade práctica naqueles primeiros momentos. Abonda para entender esto observar obras como «La escolar», do 1925, galardonada co Premio Nacional de Escultura no ano seguinte, e de marcadas tendencias mediterraneístas.⁵

Ó mesmo tempo comenzo Ferrant a experimentar os seus primeiros significativos fracasos -irían forxando nel unha resignación vitalicia-, tal que o provocado no concurso de 1927 para erguer un monumento a Curros Enríquez na Coruña, xa que, a pesar de merecer o seu proxecto unha mención honorífica, quedaría vacante e sería concedido un

4 Ver M.T.Blanch, «Ángel Ferrant. Una imagen insólita», *Lápiz*, 9, 1983, pp.47-54.

5 Javier Arnaldo vincula as obras destes anos -ata 1927 inclusive- con «los retratos de niños de Joaquim Sunyer, con las niñas y payesas de Josep Obiols, las del escultor Casanovas o con lo que la obra de Clará tiene de calma estilización poética de lo familiar.» En J. Arnaldo, «La escultura de Ángel Ferrant», *La balsa de la Medusa*, 21, 1992, pág.49.



Fig. 7.- "Pescador de Sada". 1945.



Fig. 8.- "Mujer del Regueiro" 1945.

ano máis tarde a Asorey.⁶ E tamén nese mesmo ano, con motivo da remodelación da Plaza de Cataluña, en Barcelona, lle foron rexeitados os estudos que presentara.

Sen embargo, os últimos anos desa década e os catro primeiros da seguinte -no 1934 trasládase a Madrid- entra en comunión plena co bullicio artístico barcelonés. Ve como penetran os ecos dadaístas coa aparición da revista «391» editada por Picabia, de paso pola cidade; asiste ó nacemento de GATCPAC(1928), de ADLAN(1932); comparte o momento máis activo de Dalmau como impulsor da vangarda e, case predecible por inevitable, remataría caendo nas atractivas redes do surrealismo imperante.

FERRANT SURREALISTA I

Vimos xa dende un principio como trala súa primeira viaxe a París xurdía en Ferrant un debate manifesto entre dúas opcións estéticas: a máis puramente academicista e a das rupturistas vangardas. Por fin parece que se decanta dun xeito claro, sen ambigüidades.

No ano 1932 atopámolo participando directamente, como animador, nun espectáculo especial organizado nos locais do GATCPAC. Calder presentaba un circo de bonecos

6 Véxase ó respecto María Luisa Sobrino Manzanares, *De Asorey ós 90. A escultura moderna en Galicia*, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1997.



Fig. 9.- "Mujer de Fiobre" ou "Aldeana de Fiobre". 1945.

Fig. 10.- "Pájaro del mar". 1945.

Fig. 11.- "Bañista" ou "Instante marítimo". 1945.

articulados. Ó parecer o evento celebrábase con acompañamento musical, de tipo jazzístico, no que Ferrant tocaba os timbais.⁷ Este acontecemento foi entendido xeralmente como o punto de orixe da que sería máis tarde unha das súas etapas artísticas máis coñecidas: os móbiles.

No 1933 expoñería unha serie de pezas realizadas nos anos anteriores, bautizadas co nome de por sí definitorio de «Objetos». Eran obras elaboradas con todo tipo imaxinable de utensilios nos que o autor quere ver potencialidades poéticas: chupetas, botellas, follas de serra, desaparafusadores, etc. O labor do artista é descubrir asociacións formais novas, sorprendentes (no sentido máis surreal do termo), enlazando así con poéticas tan coñecidas coma a dos ready-mades de Duchamp ou directamente co Lautreamont de «Les chants de Maldoror», tan venerado polos surrealistas franceses, onde se ensalzaba a beleza do «encuentro casual na mesa de disección dunha máquina de coser e un paraguas».⁸ Mais, baixo o meu máis que discutible punto de vista, poden atribuírse máis

7 Vázquez de Parga, op. cit., páx.33.

8 É abundantísima a bibliografía que se pode empregar para ilustrar este aspecto do surrealismo -un dos máis significativos-. Sirva de exemplo André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1975, páx.303, onde aclara que este tipo de creación «consiste en la explotación del encuentro fortuítico, en un plano adecuado, de dos realidades distantes (lo cual no es más que paráfrasis y generalización de la célebre frase de Lautréamont. «bello como el fortuítico encuentro, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas»), o, para servirmos de una frase más breve, el cultivo de los efectos de un extrañamiento sistemático... Entre las más hermosas consecuencias que de él han deducido debemos mencionar la creación de aquello que dichos artistas han llamado objetos surrealistas.» Pode ser tamén de interés, polo enfoque peculiar, Victor Nieto Alcaide, «Surrealismo y máquina», en Bonet Correa, A. (coord.), *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983, pp.57-69.



Fig. 12.-"Diálogo". 1947.

afinidades nesa dirección cos «Merz» de Kurt Schwitters.⁹ Non debemos esquecer que o mesmo Ferrant escribira en «Alfar» que «todo objeto tiene un valor de forma, y únicamente ésta puede dar origen a su consecuencia escultural.»¹⁰

O certo é que, a partir desta exposición, o artista foi considerado un dos xenuinos representantes do surrealismo español. Era a consecuencia máis natural para quen, como definiu Marrero, estaba «saturado de lo insoportable, de la sublimidad degenerada...».¹¹

Claro que, nesta etapa da escultura ferrantina, atopamos aínda algo máis; unha evidencia que latexaba dende había tempo e que era precisamente a que nos levaba a sinalar certa falla de sincronía da teoría coa praxe: o escultor debátese entre o abandono da figuración e o mantemento de certas referencias á mesma. As súas obras non son xa de carácter imitativo, están alonxadas dos preceptos apuntados en «La escolar». Agora é a intuición, a suxerencia, o que permite «atopar» un hidroavión na súa «composición» con folla de serra e gran desaparafusador, ou unha xitana nunha botella con peinete e pantalla de lámpara, e así tódalas pezas. Hai ademais unha esencia lúdica, de complicidade co espectador, aínda que temos que coincidir con Gullón cando sinala que «eran rótulos

9 Hai unha diferenza esencial entre a concepción do ready-made duchampiana e a proposta merz. Mentres a primeira non leva intencionalidade de deleite estético -todo o contrario-, a segunda si.

10 Op. cit., páx.143.

11 Vicente Marrero Suárez, *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*, Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1954, páx.65.

aptos para irritar al filisteo».¹² Esta necesidade manifestada de comunicarse doutro xeito co público (cáseque confidencialmente) irá marcando unha das vías de investigación mantidas ata a súa morte.

Tralo seu definitivo asentamento en Madrid aínda participaría no que Jaime Brihuega chamou «último rescoldo surrealista de la España anterior a la Guerra Civil».¹³ Refírome á exposición organizada no 1936 por ADLAN na galería Catalonia -propiedade de Dalmau-, baixo o título de «Exposición Logicofobista». Nela, xunto a Ferrant, atopamos a Cristofol, Maruja Mallo, Remedios Varó, e outros.

Tamén nese mesmo ano foron invitados o escultor e un seu discípulo, Marinello, á «Exposition Surréaliste d'Objets» en París, compartindo espazo na Galerie Charles Retton con Duchamp, Picasso, Giacometti, Arp, Miró, Magritte, Breton, Ernst, Tanguy e Calder. ¿Que máis podía desexar?¹⁴



Fig. 13. "Nenúfares". 1948

AGUERRA CIVIL

«...no supuso un colapso radical de las actividades artísticas y culturales, pero sí su traumática transformación. Durante los tres años de la contienda la actividad artística y cultural se desarrolló con intensidad desigual pero casi siempre sorprendente, en especial en el ámbito republicano.»¹⁵

Ferrant tomou partido e, ó igual que outros moitos artistas, pertenceu á dinámica Alianza de Intelectuales Antifascistas. A súa actividade levouno a desempeñar o cargo de Presidente de la Sección del Tesoro Artístico, dependente da Junta Central del Tesoro Artístico. Exerceu dita función entre Nadal de 1936 e 1938, en que dimite. Tamén sabemos da súa participación nunha comisión creada para seleccionar a presenza no Pabellón de España na Exposición Internacional de París de 1937 (na que o Guernica de Picasso se convertía en símbolo da liberdade acribillada).

Non coñecemos moitos máis datos sobre a actividade de Ferrant nestes anos, pero si sabemos que, unha vez rematada a contenda, no mesmo mes de abril de 1939, tivo que «explicarse» ante as autoridades franquistas e firmar un plego de «exculpación».¹⁶

Dese xeito comenzaba o que se denominou dun xeito xenérico «exilio interior». Do mesmo -un reducido grupo de artistas en similares condicións- partirían os nexos entre a vangarda de preguerra e o despertar artístico dos anos cincuenta. Entre tanto, un empezar de novo, un volver a buscar o camiño.

12 Ricardo Gullón, *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Seminarios y Ediciones S.A., 1972, pág.143.

13 J. Brihuega, «Fuentes literarias del surrealismo español», en *El surrealismo*, op. cit., pp.205-225.

14 Posteriormente, sen sabermos moi ben por que -tampouco como-, as pezas deste período serían destruídas. Danos noticia dese feito, sen explicar máis, Marrero, op. cit.

15 Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, (2 vol.), en vol. I, pág.595.

16 Vázquez de Parga, op. cit., pág.40.

O primeiro que crea despois de tan difíciles momentos son dúas series de relevos en xeso. A primeira levaba por título «Los toros» (1939), e chegaría a expoñerse na Galería Argos, en Barcelona, no 1942. Estaba integrada por nove pezas pasadas máis tarde a terracota. A segunda serie foi denominada «Comedia humana» (1940), e formábanla sete grandes cabezas caricaturescas.

Nelas faise evidente a reaparición da linguaxe figurativa -non estaba o forno para outros bolos-. Mais, pese a esta aparente -ou evidente- marcha atrás, atopamos nestas series elementos de búsqueda que mostran claramente profundas referencias ferrantinas. Hai unha aproximación ó que poderíamos definir de arte pictórico, facendo aflorar do único xeito posible a súa impresión futurista ou os vellos contactos calderianos.¹⁷

O certo é que, a aquel escultor surrealista que tanto necesitaba da complicidade do espectador, estase sumando -non substituíndo- estoutro, decantado cada vez máis pola atracción do movemento; unha profunda necesidade de aprehender o tempo, de detelo. Só que, máis intenso aínda que dito dinamismo, intuíase o empuxe da presión interior dun home que desexaba novas salidas, resquicios polos que colarse.

¿Que tería acontecido coa traxectoria artística de Ángel Ferrant de non terse interrompido -desviado- pola traumática contenda fratricida? Realmente é esta unha desas preguntas innecesarias por sabermos de antemán que non hai resposta posible, mais non podemos deixar de facérnola cada vez que damos de fronte contra ese desgraciado capítulo da nosa historia.



Fig. 14.- "Fiesta campesina". 1948

FERRANT SURREALISTA II

No ano 1946 participaría no «III Salón de los Once» cun conxunto de esculturas totalmente diferentes das que antes mencionamos. Eran de pequeno formato e bautizáraas no seu conxunto como «Objetos hallados», dándolle ademais a cadansúa un nome propio.

Outra vez recupera Ferrant a súa estética de preguerra, o seu persoal xeito de enfrentarse ó acto da creación: a potencial poética do obxecto.

Sen embargo non se trata dunha repetición episódica dunha arcadia perdida, senón dun novo paso adiante. Os utensilios que empregara na súa serie «Objetos», todos eles

17 «La plástica de Ferrant se ha propuesto conseguir una representación del movimiento en sus más extrtemos medios expresivos». Marrero, op. cit., pág.71.

artificiais, elaborados industrialmente, serán agora desprazados para deixar paso a outros de diferente procedencia: materiais naturais, fragmentos de vida apañados na area da praia do Regueiro, na parroquia de Fiobre -concello de Bergondo-.¹⁸ E dese xeito Ferrant reinventábase, refacía o mundo, transformábase.¹⁹ Nacían así o mesmo un «Pescador de Sada», que unha «Mujer del Regueiro»; unha «Aldeana de Fiobre», un «Pájaro de mar», unha «Isla», unha «Alimaña trepadora» ou moitas formas máis nas que o «vínculo» galego do artista se proxectaba -e segue a proxectarse-²⁰ na súa plenitude.

Nesta escultura atlántica atopamos unha terceira clave dende a que abordar o conxunto da obra de Ferrant: a natureza como símbolo de vida, aínda nas súas máis inanimadas manifestacións (pedras, cunchas, carabullos, etc.)²¹. Así, a súa búsqueda do espectador -primeira clave-, o seu interese polo movemento -segunda clave-, e esta conquista dos elementos ancestrais como expresión de vida definirán as súas opcións artísticas futuras. ¿Que máis daba xa que a obra fora abstracta ou figurativa -non sempre decidía o artista, como xa vimos- se os trazos da súa creación tiñan de tódolos xeitos sentido?

Nos anos seguintes, 1946-47, optou polas formas naturais simuladas na realización das «Esculturas ciclópeas», maquetas de barro cocido que tiñan como obxectivo transformarse en grandes pezas para seren ubicadas na Serra de Guadarrama (cousa que nunca aconteceu). Nestas maquetas podemos recoñecer un achegamento ó organicismo de Moore, pero tamén nos poden remitir á escultura do propio Alberto, ou a Hans Arp. Quero apun-



Fig. 15.- *Estático cambiante*. 1953.

18 Os Ferrant nunca deixaran de vir pasar os seus veráns a esta terra, só que, trala voda, Ángel Ferrant mudou de destino elixindo unha casa propiedade da familia de María Lissarrague na referida localidade de Fiobre. Aínda hoxe se mantén co seu aspecto primordial intacto, grazas ó respecto e sensibilidade dos actuais propietarios.

19 Sobre as pezas que atopaba diría Ferrant: «...me entretecía contemplándolas, valiéndome de cristales de aumento o de mis manos para darles vueltas y verlas por todos lados. Quemándome la piel con aquel aire bravo iba llenando un saco con pedruscos, animaluchos o fragmentos que, al final de la sesión, veía como esculturas a la sombra ya del arbolado o de algún peñasco de la ribera...». Vázquez de Parga, op. cit., pág.59.

20 Esta etapa dentro da obra ferrantina foi a que provocou a súa inclusión na xa citada exposición «De Asorey ós 90», decisión que eu animei na súa comisaria, Marisa Sobrino Manzanares, e que suscitou unha previsible polémica. O que algúns consideraron un mero exercicio de snobismo -e tamén unha provocación- non foi outra cousa que unha xusta reivindicación histórica. Tal decisión foi, polo tanto, unha mostra de valentía profesional pola que hai que felicitar á profesora Sobrino.

21 En Breton, *La llave de los campos*, Madrid, Edit. Ayuso, 1976, pág.31, podemos ler o seguinte texto: «...emergían electiva e incesantemente del río de arena cada vez más apisonada que constituye la visión del hombre adulto y tenderían a devolverle la transparencia de la de los niños. (...)Objetos naturales de gran singularidad, esencialmente aquellos cuya estructura responde a una necesidad de las más oscuras... Al igual que la poesía debe ser hecha por todos, estos objetos deben servir a todos.»

tar de tódolos xeitos unha suxerencia persoal, e é a vinculación que se pode establecer cos sartegos etruscos a través cando menos dalgunha das pezas (por exemplo «Diálogo» ou «Grupo 47»). A disposición das figuras (digamos mellor formas), o tipo de material ou, mesmo, unha especie de intuída reconciliación coa vida, parecen demostralo; con independencia de que esto aconteza consciente ou inconscientemente.

Faise tamén preciso constatar que esta calificación de surrealista non foi compartida polo artista, aínda que as súas realizacións e as relacións que viñemos establecendo neste discurso permiten que mantemos dito criterio.²²

A ESCULTURA MÓBIL

Foi no mesmo «Salón de los Once» de 1946 onde presentou o seu «Estudio estereotómico de coyunturas estatuarias», é dicir, unha figura articulada en madeira de buxo e de reducido tamaño. Tratábase dunha ensamblaxe de trinta pequenas pezas unidas (cosidas) con cordón bramante, o que lle permitía adoptar diferentes posicións. De feito, a mostra da peza ía complementada con fotografías²³ nas que se reflexaba ese carácter, esa propiedade articulable.

Profundizaba Ferrant na súa tendencia experimental, no seu afán de descubrir, de comprobar. O salto estaba máis que anunciado, era inminente: aparecían no 1948 os «Móviles», construcións de formas elementais, puramente xeométricas, concebidas para seren case todas suspendidas do teito. Reaparecía así Calder na historia ferrantina, cando menos nunha primeira lectura, xa que aínda que nunca negou dita influencia, tamén é certo que Ferrant coñecía as experiencias cinéticas levadas a cabo na Bauhaus e, antes aínda, en Rusia,²⁴ ou que, como ten suxerido, «había visto banderas, semáforos, molinos de viento».²⁵

En canto ós materiais, reaparece o artista máis vangardista, máis aberto; bota man tanto do corcho, coma do arame, do ferro, de cordas de guitarra ou doutros polo estilo. Tampouco dubida -máis ben potencia- o aproveitamento das particularidades coloristas ou sonoras dos mesmos.



Fig. 16.- *Serie "Venecia", 4*. 1959.

22 Ferrant responde nunha entrevista radiofónica realizada no 1947 do seguinte xeito: «La verdad es que no se me ocurrió nunca clasificarme. (...) Reconozco que es muy práctico el sistema de ficheros que hoy se emplea para ordenarlo todo, pero, no es cosa mía el usarlo. Si me clasificara, yo seguiría volando a mi modo, como díptero o como lepidóptero, pero sin pizca de curiosidad por saber lo que soy.» En Inmaculada Julián, *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986, pág.294.

23 Marrero, op. cit., pág.74.

24 I. Julián, op. cit., pág.298.

25 *Ibidem*.

Pero o máis importante é que a escultura se move, se manifesta activamente: está viva.²⁶ Ferrant é xa un auténtico «creador», un demiurgo dono dun amplo universo: «Planetas en fase amorosa», «Constelación», «Acuarium», «Nenúfares», «Fiesta campesina», etc.²⁷

A continuación viría a época dos «Tableros murales» e dos «Estáticos cambiantes», todos formados por pezas tamén móbiles, mais concebidos con diferentes intencións, xa que se trataba de modificar a disposición dos elementos sobre bases de madeira ou de uralita obtendo así múltiples variacións dunha mesma obra. Algúns quixeron ver nestas creacións «pinturas articuladas»²⁸. De todas elas destaca polas súas dimensións e particulares características o «Estático cambiante» de 1953, encargada de antemán para o MEAC, e realizada con chapa e varillas de ferro coloreadas. Estas series, xunto coa «Escultura cambiante» do 1953-54, representan unha total novidade no panorama artístico español; o espectador non debería contemplalas pasivamente, senón participar delas, das súas posibilidades. Non é de extrañar, polo tanto, que Ricardo Gullón afirmara delas que eran unha «auténtica protesta contra la hinchada vulgaridad de las «estatuas» y decortaciones al uso»²⁹.

De todo isto despréndese unha conclusión evidente: a obra de Ferrant non pode ser valorada só polo que é -que non sería pouco-, senón tamén, dentro do seu contexto, polo que non é; é así como adquire a súa verdadeira dimensión. Con esa premisa poderemos entender mellor a influencia exercida sobre as novas xeneracións de artistas aparecidos a partir dos primeiros cincuenta.

A «ESCUELA DE ALTAMIRA»

Coincindo co momento neurálxico da súa fase como creador de móbiles, aparece de novo con forza e con entusiasmo o Ferrant da curiosidade. Vémolo vencellado nun proceso, cáseque utópico, de información e difusión da arte contemporánea, «intentando romper la costra de indiferencia que rodea en España al arte nuevo».³⁰ Nacía dese xeito a «Escuela de Altamira» no 1949, a punto de abandonar unha década sumamente difícil en tódolos eidos. Era o fruto da mobilización dunha serie de artistas e intelectuais que, conscientes do vacío ó que estaba abocado o panorama artístico hispano dese momento intentaron variar ese rumbo.

Realmente parece ser que o principal promotor desta experiencia foi Mathias Goeritz, un xoven pintor chegado a España no 1944 e que, no 47, entabla amizade con Ferrant, quen o introduce nos seus círculos artísticos. A ese impulso responderían -ademais do propio Ferrant, claro está- Eudald Serra, Ricardo Gullón, Luis F. Vivanco, Santos Torroella, S. Gasch, E. Westerdahl, e outros moitos que alongarían esta lista. Todos eles compartiron un principio fundamental e definitorio: «el abandono de lo logrado y el avance, algo a

26 Unha proba de que as súas pezas son entendidas así témola na dedicatoria ó propio Calder na obra titulada «Barcos»: «Dedico esta fiesta en el aire a mi admirado a migo Alexander Calder que me estará escuchando: soy Ferrant.» Reproducido en J.M. Bonet, «El arte abstracto español», en C. Blok, *Historia del arte abstracto*, Madrid, Cátedra, 1982, pág.255.

27 «...con los escultores cinéticos tenemos un ejemplo claro del sentido de la nueva intención artística. No pretenden ya representar sino ser la máquina misma; y no sólo la máquina sino también la naturaleza e incluso la vida...». Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Eds. península, 1979, pág.74.

28 Marrero, op. cit., pág.84.

29 Op. cit., pág.150.

30 Ibídem, pág.176.

ciegas, en dirección a la tierra incógnita.»³¹ Podemos comparar este lema co texto que Ferrant publicara en «Alfar» (citado ó principio deste traballo) e abondará para darnos conta do entusiasmo do artista.

O proxecto tomou vida a través de reunións que se celebraron en Santillana del Mar, moi cerca das covas de Altamira. A consecuencia desas xuntanzas crearíanse «secciones de actividad y la que mejor funcionó fue la de publicaciones. Se editaron las conferencias pronunciadas, el primer número de la revista «Bisonte», dirigida por Ángel Ferrant y las monografías sobre Alberto Sartoris, Ángel Ferrant y Llorens Artigas, escritas por Luis Felipe Vivanco, R. Gullón y S. Gasch, respectivamente.»³²

Con estes simples datos podemos facernos unha idea do que supuxo a creación desta escola altamirana no proceso de recuperación das propostas artísticas cercenadas ó estalar a Guerra Civil; esa recuperación é o que Bonet denominou «espíritu de continuidad. Continuidad, tal vez, respecto a la prehistoria; pero continuidad, sobre todo, respecto a Gaceta del arte y de ADLAN.»³³ Un argumento máis para reflexionar sobre o papel de todas estas personalidades, artistas ou non, entre os que se destaca por méritos propios Ferrant.

Esta sería, xunto coa influencia exercida polos compoñentes da denominada vangarda parisiense, a imprescindible referencia dos novos vieiros da arte española.

A PARADOXA DA QUIETUDE

«Prometeo modelaba figuras humanas de arcilla, pero no podía darles vida. Cuando consiguió, con la ayuda de Minerva, robar el fuego divino del cielo, pudo dar alma a sus criaturas. Pero Prometeo fue castigado por su soberbia, encadenado al Cáucaso y condenado a que un buitre le arrancase a pedazos el hígado perpetuamente. (...) Del mismo modo, Hefesto, creador de figuras humanas dotadas de movimiento, fue castigado con la cojera.»³⁴

Resulta curioso o xeito co que a vida ás veces nos sorprende, nos somete ó máis cruel dos xogos. Semella mesmo un sarcasmo. O home que de xoven quedara sacudido ante o atractivo metálico do dinamismo futurista era agora paralizado por culpa dun accidente de coche (o automóbil, máis fermoso que a Victoria de Samotracia, que dixera Marinetti). O home que dividira o pasado da escultura en catro momentos: Paleolítico, Neolítico, Para-

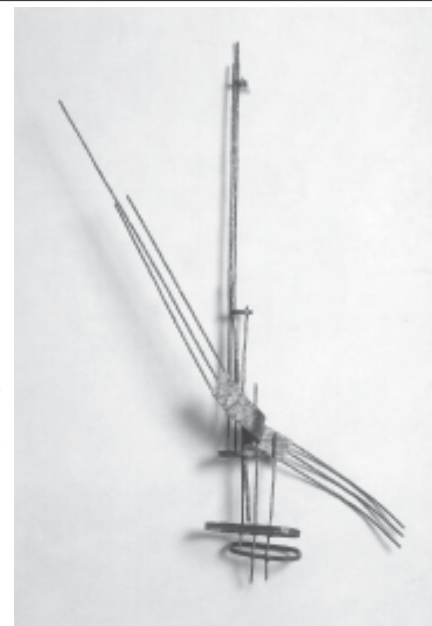


Fig. 17.- "Conjunciones 3" ou "2ª Serie 3". 1960.

31 Ibídem, pág.194.

32 En Valeriano Bozal, op. cit., pág.253.

33 Op. cit., pág.259.

34 En E. Kris e O. Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991, pág.80.

lítico e Vivo, parecía atoparse el mesmo agora no terceiro deses tempos.

O verán de 1954 supoñía a quietude forzosa, unha situación moito máis paradóxica ó tratarse de Ferrant.

Esa parálise manteríao quedo durante dous anos, e sería xa decisivo no seu deterioro final. Nese tempo de total improductividade escultórica Ferrant dedicárase a escribir e a dibuxar. Logo, lentamente, íría fabricándose os propios instrumentos que lle permitiran enfrontarse outra vez -sempre Gide- á súa primordial vocación: a escultura.

Durante os oito primeiros meses da súa convalecencia íría comprobando a admiración que lle profesaban non xa os vellos amigos, senón novos admiradores, entre os que se podía contar a Eduardo Chillida.³⁵

«ESCULTURA INFINITA»

Nos últimos anos da súa vida síntese o escultor seducido polo ferro, un material xa por el coñecido, pero co que nunca mantivera unha relación da intensidade que agora comenza. Encontra neste material a resposta adecuada para poder, dende a limitación física, dar cabida a tódalas búsquedas anteriores: diálogo fluído co espectador, movemento, vida...

A vida. ¿Como defínilla cando un se atopa cara a cara coa morte, cando esta non é unha idea abstracta, senón unha presenza nítida, sentida?

O movemento. ¿Non ía ser entendido doutro xeito despois de verse sumido nunha parálise forzosa e nunca de todo superada?

O diálogo co espectador. Moito máis aínda, un pleno depósito de confianza nel. Se o ciclo da vida se vai pechando, se o movemento se está limitando, ¿que queda? Só o espectador como futuro, como anhelado infinito.

Sería dende esta perspectiva como enfocou Ferrant as súas últimas producións, as comprendidas entre os anos 1956 e 1961. Todas elas forman parte realmente dunha única obra -toda a súa obra é unha soa-, perpetuamente metamorfoseando ou disposta a facelo; unha obra que é xa trance de eterno esculpir e non resultado, conclusión; impulso ó fin e ó cabo, bautizado así, por eso, «Escultura infinita».

A proposta ferrantina non podía ser máis radical: a obra xa non nace para ser obxecto de fruición -tan só-, senón para seguirse facendo nas mans do espectador, que dese xeito deixaba de selo para converterse tamén en artista.³⁶

Ferrant iniciaba toda unha premeditada suxerencia a base de finas variñas, de chapas tamén delgadas, dispostas tal que unidades intercambiables para partir delas cara a outras formas, a novas variacións. A expresión deste ideal plasmouna en tres series de pezas: na serie «Texas», do ano 1958, composta de cinco pezas numeradas («Texas 1», «Texas 2», etc.), realizadas con dúas, tres ou catro unidades perfectamente alterables na disposición, pero tamén dando lugar a cruzamentos entre elas; na serie «Venecia», empregando o mesmo recurso para nomear cada peza, desenrolada para presentar á Bienal de Venecia de 1960,

35 Vázquez de Parga, op. cit., pp. 77-78.

36 Paréceme interesante lembrar aquí como pouco despois, no 1962, vía a luz un texto esencial dende o que penetrar as claves das novas tendencias artísticas. Refírome a Umberto Eco, *Opera Aperta*, onde afirmaba que «la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambigüo y para ello es frecuente que los artistas contemporáneos se acojan a ideales de informalismo, desorden, aleatoriedad, indeterminación de resultados», e onde se plantexaba tamén o problema de «definir los límites dentro de los cuales una obra puede plasmar la máxima ambigüedad y depender de la intervención activa del consumidor sin dejar por ello de ser «obra». Entendiendo por «obra» un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas.» Para esta cita, U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Edit. Planeta, 1987, páx.30.

á que fora invitado, e que remataría por ser a máis coñecida, sobre todo tras ter recibido no certamen o premio David E. Bright; e por último, na serie «Conjunciones» ou «Serie 2», na que se pode observar unha pequena variación coas anteriores, xa que as pezas son denominadas doutro xeito («Homenaje a Miró», «Homenaje a Miró II», «Homenaje a Miró III» ou «Homenaje a Zabaleta»). Nesta última serie traballou ata xusto dous meses antes da súa morte, en abril de 1961.

Mais non remataba aí a súa obra, convertida xa para sempre en parte «de un proceso inacabable»³⁷, en verdadeira escultura infinita. E esa escultura non só foi recollida polos artistas-espectadores ou polos espectadores-artistas, senón tamén polas palabras dos poetas, de moitos dos nosos máis grandes poetas,³⁸ admitindo así o que non podía ser nunca máis negado: a materia prima de Ferrant non era no fondo senón poesía.

ACLARACIÓN FINAL

A bon seguro que sobraría esta parte do traballo se non fora porque se mantén aínda viva unha inmerecida -se cadra tamén romántica- visión da historia deste artista: Ferrant tolo, desequilibrado.³⁹

Certo é que buscou obsesivamente a vida no fondo da súa arte, que a perseguiu en cadansúa actuación. Facíao dende a certeza da súa humana mortalidade, como xenuina reacción ante ela. Así lle escribía en 1958 a un dos seus vellos amigos dos anos barceloneses: «(Imbert) cualquier escultura mía de las que tienes puedes cambiarla por cualquiera de las que hago ahora. Hazlo cuando se te antoje y te lo agradeceré. Y luego, cuando te canses, que desaparezcan como desaparecemos nosotros.»⁴⁰

Deixaba ben claro que a súa poética implicaba tamén a desaparición como posibilidade, como «inevitabilidade» -non habería entón grandeza na vida, perdería o seu absoluto valor-. ¿Por que non ían poder «morrer» as súas propias creacións?

Xa anos antes se manifestara nese mesmo sentido, con total convicción, con rotunda claridade: «que yo destruya o que se destruyan mis esculturas después de haberse exhibido ceñidas, por mí o los demás, a las intenciones con que fueron hechas, no solamente no me disgusta, sino que hasta me complace.»⁴¹

Non existía entón locura algunha, máis ben plena consciencia, coherencia total, auténtica cordura. E así o mantiveron sempre os que mellor o coñeceron, familiares e amigos.⁴² Tamén así o podería manter todo aquel que realmente se quixera ter aproximado

37 Así Santos Torroella en palabras recollidas en J. Arnaldo, op. cit., páx. 67.

38 Hai moitos poemas adicados a Ferrant. Escritores da talla de Aleixandre, G. Diego ou A. Crespo son unha mostra dese feito. Boa parte dos mesmos aparecen recollidos nun monográfico adicado ó artista na revista *Papeles de Son Armadáns*, ano VI, Tomo XX, nº LIX bis, pp. 73-98. Pero queremos traer aquí versos galegos de Celso Emilio, versos do poema «O corazón do vento»: «Anxel Ferrant, que sabes dos bruidos / feitos de pronto espadas, / ou tornillos insomnes / (...) / dime si sabes, dime / que o dondo corazón do vento / está cansado.»

39 No xornal «La Voz de Galicia» de data 10 de setembro de 1980 aparecía un artigo referente a Ferrant que remataba coas seguintes palabras textuais: «...en sus últimos años se volvió loco, anduvo por los museos rompiendo sus obras.»

40 Recollido dos extractos da súa correspondencia publicados no catálogo de 1983, op. cit., páx. 127.

41 *Ibidem*, pax. 136.

42 Hai que dicir que as palabras aparecidas no citado artigo periodístico foron refutadas polo seu cuñado José Luis Lissarrague, actualmente domiciliado en Madrid, e a quen debemos de agradecerlle a donación de documentos sobre a figura de Ángel Ferrant ó Arquivo Municipal. Tamén pode considerarse así a afirmación rotunda de Gaya Nuño, *Arte del siglo XX*, Plus Ultra, 1977 (Ars Hispaniae, vol. XXII), páx. 315: «su escrupulo de creador consciente y su honradez hicieron que la última voluntad determinase la destrucción de toda cuanta obra quedase en su taller.»

a el, tanto a través da súa obra como das súas palabras⁴³; non sería entón necesario estar desmentindo, xustificando, explicando. Por tal motivo, coma un Sísifo neste século que lle tocou vivir, «como nadie escucha, es preciso empezar continuamente».

BIBLIOGRAFÍA

- ARNALDO, JAVIER, «La escultura de Ángel Ferrant», *La balsa de la Medusa*, 21, 1992.
- BLANCH, M.T., «Ángel Ferrant. Una imagen insólita», *Lápiz*, 9, 1983.
- BLOK, COR, *Historia del arte abstracto*, Madrid, Cátedra, 1982.
- BOZAL, VALERIANO, *Arte del siglo XX en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- BRETON, A., *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- _____, *La llave de los campos*, Madrid, Edit. Ayuso, 1976.
- BRIHUEGA, J., «Fuentes literarias del surrealismo español», en BONET CORREA, A., *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- ECO, UMBERTO, *Obra abierta*, Barcelona, Edit. Planeta, 1987.
- FERRANT, ÁNGEL, *La esencia humana de las formas*, Santander, Escuela de Altamira, 1952.
- _____, *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, Madrid, Visor, 1997.
- GAYA NUÑO, *Arte del siglo XX*, Ars Hispaniae, vol. XXII, Plus Ultra, 1977.
- GUYÓN, RICARDO, *De Goya al arte abstracto*, Madrid, Seminarios y Ediciones S.A., 1972.
- JULIÁN, INMACULADA, *El arte cinético en España*, Madrid, Cátedra, 1986.
- KRIS, E. e O. KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991.
- MARRERO SUÁREZ, VICENTE, *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*, Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1954.
- NIETO ALCAIDE, VICTOR, «Surrealismo y máquina», en BONET CORREA, A., (coord.), *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- ROMERO ESCASSI, JOSÉ, *Ángel Ferrant*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, MEC, 1973.
- SOBRINO MANZANARES, M. L., *De Asorey ós 90. A escultura moderna en Galicia*, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1997.
- VÁZQUEZ DE PARGA, ANA, «Sobre Ángel Ferrant: vida y obra», en VV.AA., *Ángel Ferrant*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- VENTÓS, RUBERT DE, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Ediciones Península, 1979. 36
- Paréceme interesante lembrar aquí como pouco despois, no 1962, vía a luz un texto esencial dende o que penetrar as claves das novas tendencias artísticas. Refírome a Umberto Eco, *Opera Aperta*, onde afirmaba que «la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambigüo y para ello es frecuente que los artistas contemporáneos se acojan a ideales de informalismo, desorden, aleatoriedad, indeterminación de resultados», e onde se plantexaba tamén o problema de «definir los límites dentro de los cuales una obra puede plasmar la máxima ambigüedad y depender de la intervención activa del consumidor sin dejar por ello de ser «obra». Entendiendo por «obra» un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas.» Para esta cita, U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Edit. Planeta, 1987, páx.30.

43 En Romero Escassi, *Ángel Ferrant*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, páx. 68, reproducese un texto inédito preparado para ser emitido nun espacio televisivo no ano 1957. Ferrant expresábase deste xeito: «Todo bicho viviente disfruta estirando o encogiendo sus piernas al sol o a la sombra, pero es que además hay quien necesita disfrutar también de una especial tensión que requiere los ojos muy abiertos. Ciertos sujetos todo lo sacrifican por darse ese gusto. Buscan su verdad y se les considera extravagantes. (...) Si se distinguen es porque distinguen pero, mientras tanto, el hombre del montón se ríe de ellos porque lo grave es que en sus cuestiones todo el mundo se entromete y opina.»