

Aproximación

a una nueva naturaleza para el Arte desde la obra escultórica de Sergio Ferrúa (*Uruguay, 1959*): reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar.

“De donde se ve que hay un mundo de criaturas, de vivientes, de animales, de entelequias, de almas, basta en la menor parte de la materia. Cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es también un jardín o un estanque similar”¹.

Monadología. G.W. Leibniz

Ricard Silvestre

Universitat de València

RESUMEN

El trabajo, que consiste en una investigación sobre la poética del escultor uruguayo Sergio Ferrúa (San José, Uruguay, 1959), considera las claves estéticas que desde finales de los años ochenta del siglo XX hasta la actualidad han ido configurando su horizonte creativo a partir de la comprensión, despliegue, e implicación de la idea de Naturaleza, que culmina en las propuestas de un quehacer artístico ambiental y ecológico desarrollado en el entorno natural valenciano.

ABSTRACT

This study, which seeks to provide insights into the poetics of the Uruguayan sculptor Sergio Ferrúa (San José, Uruguay, 1959), reflects on the aesthetic elements which have shaped his creative vision since the late 1980s through to the present day, through the understanding, display and implication of the idea of nature, culminating in the proposals of an environmental and ecological artistic work created in natural Valencian surroundings.

¹ Leibniz, G.W. *Monadología*. Ed. Alhambra. Madrid, 1986. Pág. 37.

Es muy posible que la adversidad a través de la cual ha tenido que navegar toda propuesta artística comprometida con el desarrollo de una poética estéticamente coherente, tenga algo que ver con la ruptura de los grandes relatos que la postmodernidad logra asentar como principal y característico elemento identificador del horizonte teórico al que aún miramos. Las dificultades planteadas por aquello adverso, están vinculadas, fundamentalmente, a las aspiraciones que abogarían por la configuración de un hilo conductor donante de sentido, estructurador del quehacer creativo del artista mediante el que éste último habría articulado el conjunto de su obra.

Hablamos de algo similar a una estrategia más o menos pautada, interna –una intrahistoria- a partir de unos objetivos que regularían la búsqueda personal del artista, ya se dirijan éstos conforme a la revisión de ciertas posibilidades expresivas en donde los técnicos puedan generar cambios compositivos, o simplemente se formulen otras vías conceptuales que reactiven, transformen o complementen las investigaciones llevadas a cabo.

De algún modo, todo ello se ha ido diluyendo en los planteamientos artísticos actuales, más dados a la experimentación que a buscar motivos para anudar los cabos de una poética estable cuyo aparecer, desde la creatividad, precise las líneas de actuación de una trayectoria artística. Y dado que en nuestro tiempo tienen vigencia, paradójicamente, la fugacidad y el abandono, la mirada del hombre contempla la realidad como si ésta fuera tan lejana que hasta la mera observación se convierte en algo eventual, transitorio, ficticio, y desmaterializado, es decir, prescinde de toda relación física con dicha realidad, pues lo visual no es aquí otra cosa más que la constatación de la lejanía.

Hay, sin embargo, que apreciar los logros de aquellos creadores que desde una praxis continuada en pugna con la atmosfera anterior, desfiguran lo postmoderno convencido trazando un recorrido de descubrimientos que no sucumbe a la dispersión ni a un parecer esporádico, puesto que va estableciendo un eje argumental en donde el palpito de la naturaleza late con un ritmo cadencioso y equilibrado, al que nunca se podría calificar de dominador, y a partir del cual el ejercicio de la escultura se torna un viaje sin sobresaltos ni estridencias, continuado y reflexivo, humanista, social y expresivo, por lo general simbólico y siempre auditado por la experiencia vivida en un pausado modo de retornar allí donde el arte puede actualizar lo perdido.

Sergio Ferrúa es uno de estos creadores para los que *reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar* deben ir de la mano a la hora de perfilar o tratar de aproximarnos a las claves de una obra materializada a lo largo de casi un cuarto de siglo de itinerancias y aprendizajes.

Ocurre con el artista uruguayo que confluye una doble pervivencia, establecida ya tanto desde su originario entorno vital, como en los inicios de su primera etapa formativa. Una pervivencia que irá tomando diferentes dimensiones a medida que su trabajo plástico recorra lugares y proyectos abiertamente asignados a soluciones de carácter integrador, a las que en ningún momento escapará una confrontación sensible respecto del contexto canalizador de sus propuestas artísticas. Nos referimos, por un lado, a la proximidad de una naturaleza desbordante, calculadamente intervenida por el hombre, desprovista de su función reguladora y planificadamente violada en sus recursos como mecanismo para, cuanto menos, mantener los niveles de opulencia de las sociedades humanas. Ferrúa observa así a la naturaleza actual en el contexto valenciano –que

adolece de propuestas artísticas similares-, pero vuelve sus piezas hacia el trasfondo difuminado de un tiempo en el que el hombre no era un mero explotador, y hacía confluír su progreso con la peculiar protección del entorno natural.

Posible matices “rousseauianos” al margen, el otro lado de aquella doble pervivencia tiene mucho que ver con la elección de la cerámica como disciplina artística, que reconquista permanentemente su presencia escultórica en el quehacer de Ferrúa. Sus estudios de cerámica no se apartan de una deliberada complicidad con lo escultórico, como tampoco lo hace su experiencia en la talla en piedra, ambas posibilidades inscritas en el camino hacia las tres dimensiones que hasta sus intervenciones más recientes ha comportado la integración o combinación de las mismas.

La piedra y el barro son, pues, los materiales que encaminan, alrededor de los años ochenta, el compromiso con un modo de pensar la escultura estrechamente enraizado en el territorio y en la tradición antropológica que éste atesora. Corren parejos, visto así, la vivencia de un paisaje connatural a la identidad personal del escultor, junto a unos comienzos para los que la técnica ampara el adiestramiento en la profundización de lo “térreo”, hasta alcanzar las cotas que cuecen el ideario contemporáneo de su escultura más allá de las iniciales convenciones académicas, abriendo el paso por ejemplo, al concepto de instalación o a una marcada inclinación por intervenir directa y sutilmente en una naturaleza liberada del destino cosificado que, por lo común, le señalaron algunos artistas del land art, en definitiva, convertirla en soporte de actuaciones más próximas a la agresión que al lirismo, apuntadas en ocasiones sobre la habilidad para vulnerar los espacios y muy distantes a la hora de considerar sus enigmas o conocer con paciente cautela y dedicación extrema. Cualquier matiz proclive a ser desvelado como centro vital de alguna de sus piezas.

Pero hasta que tales extremos abracen con humildad las copas de los arboles, se deslicen en-

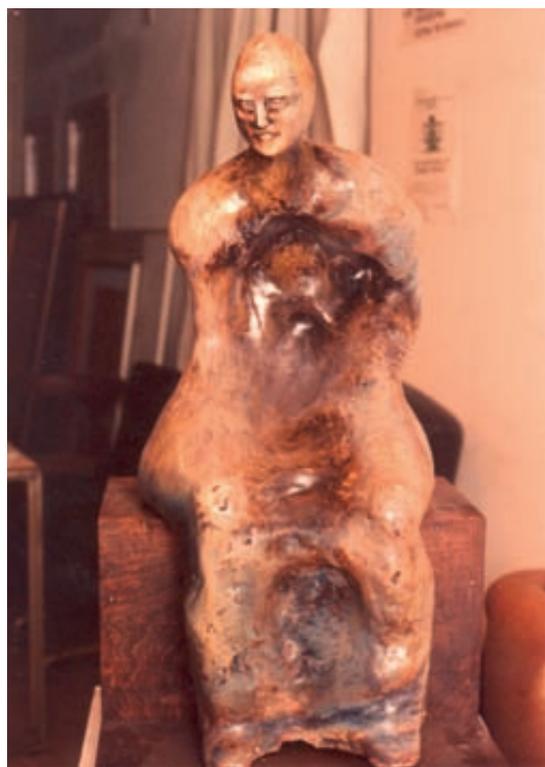


Fig. 1.- Federico. 1982. Buenos Aires. 50 x 55 x 45 cm. Cerámica esmaltada con óxidos.

tre los remansos de los ríos o escondan su fuerza creativa en una montaña de arena, el artista vuelve sobre sí su mirada empezando por respaldar la convicción de convertirse en portavoz de su decir interior. El despliegue de estas inquietudes quedará certeramente adscrito al autoreconocimiento como ser humano. Preguntarse por qué es ese ser que yo soy y *reconocerse* como tal, constituirá el primer paso para hilvanar la poética del artista de San José.

De hecho, la figura humana se convertirá en objeto temático de su obra escultórica². Coincidiendo en el tiempo con los cambios de regímenes políticos en muchos países sudamericanos, una cuestión que puso sobre el tapete público tanto la situación convulsa y difícil de amplios sectores de la población, como las consecuencias emocionales que subrayaban las tragedias personales y

² Véase, sobre este aspecto: Becho. “Ferrúa: entre intuición y meditación”. Los Principios. San José. Uruguay. 14/10/1993.

colectivas insertas en los corazones de sus habitantes, los personajes creados por Ferrúa parecen ser la huella profunda de un contexto también “natural”. Una contenida rebeldía queda retorciéndose en la mayoría de las piezas que en la primera mitad de los ochenta intentan apoyarse sobre sí mismas, empujándose sus masas como si la presión ejercida por el informe volumen de los troncos pudiera hacer surgir una nueva extremidad. Tal vez los hombres y mujeres de Henry Moore, sin vacíos, unidos a la expresividad de los escuálidos individuos de Giacometti, resultarían ilustrativa combinación de la malformaciones y anomalías que moldean a estas gentes sin esperanza, deformados ante los reveses de la vida –vida social y política–, seres sabedores de su sufrimiento, descoyuntados, encerrados en un tiempo de fracasos palpables en las texturas de su cuerpo mórbido y erosionado por los óxidos que patinan la cocción y por las horas de soledad e indiferencia³. Morfologías que reaccionan desde la conciencia de las heridas abiertas por las dictaduras militares que, con la superación del Estado de derecho, la ruptura de las esperanzas y el silencio impuesto al pensamiento libre, las ocasionaron violentamente.

Son figuras que enfatizan aquellas circunstancias, táctiles en su epidermis, pero configuradas visualmente presentando el hastío afinado en la existencia humana, y son obras, además, que recibirán reconocimiento institucional con la concesión del premio a extranjeros en la sección del VII Salón Nacional de Arte Cerámico de Buenos Aires otorgado por el Ministerio de Educación y Justicia argentino a la obra “Serie

Bocetos” (1985), en dónde la escala humana de las esculturas reforzará el cúmulo de sentimientos encarnados. Muestras expositivas anteriores al citado galardón serán las que irán reafirmando su lenguaje cerámico. Así, en el caso de las realizadas en galerías de arte de Montevideo, en el Museo Blanes de la misma ciudad junto a su participación en la exposición del 60 aniversario de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos en el Centro Cultural Las Malvinas (Buenos Aires) –ciudad en la que residiría desde 1980 a 1986–, van sirviendo al escultor para depurar no únicamente la diversidad de sus articulaciones formales o el recubrimiento de las mismas, sino que se verá impulsado a extender, sin sustituir, la acotación de sus referentes conceptuales.

La “ampliación” del mundo creativo del ceramista heredará, por una parte, la experiencia de aquella autoconciencia paciente de los desmanes acaecidos en el contexto sociopolítico, y, por otra, la comprensión de los hechos como evidencias de carácter cultural que no quedan congeladas en una época fija o momento negativo, pues la línea horizontal de la temporalidad poseerá asimismo un antes y un después. De tal manera sedimentan los pasos semánticos de las propuestas de Ferrúa, que el abandono de la figura humana no consiste en una desaparición radical, más bien se funde en la materia que el proporcionaba su existencia, haciendo posible la redefinición de sus inquietudes creativas con una nueva actitud ante el entorno, promovida y reinstalada en un objeto, el ladrillo, convertido en cuerpo receptor de la memoria de lo humano, de su historia.

³ En este momento, las obras de Ferrúa tendrán también un lógico paralelismo expresivo con el hacer de L. Tavela, que por aquella época fue su maestro de taller, respecto de la cerámica, en Buenos Aires-Ramón Castejón lo fue en la talla en piedra- y con quien expuso conjuntamente en 1985 en la ciudad de Montevideo. Tavela comenta: “*La técnica no ocupa el primer lugar en mi obra, me interesa mucho, pero prefiero la expresividad de la forma*”. Véase: Jordan, C., Schwartz, A. “Arte/Diseño - Cerámica/Técnica”, en Universidad Nacional de la Plata (La Plata). *ENLAD 2001. Encuentro Nacional/2001 de Investigación en Arte y Diseño. Anales*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, Secretaría de Ciencia y Técnica, Facultad de Bellas Artes, 2001 [12-13 de diciembre; sección “Áreas del Diseño”] Leo Tavela (Gálvez, -Santa Fé-, Argentina, 1920) inicia sus estudios de pintura y escultura en su provincia natal, dedicándose luego a la cerámica. Ejerce la docencia, dirigiendo el taller que lleva su nombre. Ha dictado cursos en numerosas instituciones educativas. Fue fundador del Centro Argentino de Arte Cerámico (1958). Realizó muestras individuales y colectivas y participó de salones y concursos en el país y en el extranjero. Obtuvo la máxima distinción de la especialidad: el Gran Premio de Honor en el I Salón Nacional de Arte Cerámico (1976) y también el Premio Konex de Platino en 1982. Continúa en actividad. Véase. De Espada, Roberto. “*Dos propuestas expresivas*”. Diario El Día, Diciembre, 1985. Montevideo.



Fig. 2.- *Planta solitaria*. Para el bosque. 2008. Valencia. 8 m. diámetro circunferencia x 1,10 de altura. Frutos de Algarrobo, madera de pino y Citus Albidus.

En cierto sentido, es la idea de una antropología cultural que tendrá que ser visitada entresacándola del pasado y documentándola en el presente, consultando lo primitivo intuyendo en todo ello la vía para alcanzar algún ideal no conseguido o larvado en el alma de sus primeras piezas tan humanizadas. Así, el nuevo y experimental viaje que inicia el escultor comienza por *rememorar* el entorno. La naturaleza vuelve a estar aquí presente, pero no como continente en el que lo social es una dimensión más. Se trataría de plasmar una naturaleza primigenia que resuena en su feminidad y en la búsqueda

de lo sustancial mediante la apropiación de lo que se nos ha ido legando. *Rememorar*, segundo estrato en el periplo artístico, yendo a lo sagrado, al espíritu que atesora el trasfondo de los pueblos, depurando la expresividad de su obra precedente con la racionalidad modulada entre los símbolos que testifican, con la pasión que seguramente expresaría D. Vidart, lo nativo, lo orgánico y lo indígena⁴. Presionando sobre el barro o emergiendo como las figuras femeninas que éste expele, el tránsito de los ochenta a los noventa del siglo pasado aposentarán el corolario de fuerzas que fueron cosechándose en las

⁴ Daniel Vidart (1920) es un eminente investigador uruguayo interesado por la antropología cultural, la geografía, la arqueología, la etnografía y la sociología. En el contexto latinoamericano, se ubica teóricamente frente al europeocentrismo. Entre sus libros, cabe destacar: *Sociología rural*. Salvat. Barcelona, 1960. Sobre este autor véase: Real de Azúa, C. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Tomo II. Departamento de publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, 1964. Pg. 525 - 528. En Mayo de 1996 Vidart, señalando algunos aspectos en la obra del escultor, dirá: “Sin desprenderse totalmente de la materia matriz, más bien brotando de ella, las figulinas, al ingresar en la atmosfera cobran vida y sentido. Entonces, por invisibles veredas, se encaminan, inevitablemente, hacia las posadas de los símbolos?”. Véase: Vidart, D. *Metáforas de los orígenes*. En el tríptico para la exposición de S. Ferrúa en el Colegio de Arquitectos de Chile.

cerámicas iniciales, mudándose en un paulatina renovación que engarzará lirismo e intuición, y enlazará lo alegórico a una fluctuante veracidad, en ocasiones marcándose lo antropomórfico, pero en otras operando lo bidimensional en una “escultura incisa”, pues más que desbastar el barro se presiona sobre él para obtener volumen venciendo su blanda resistencia, algo así como hacer que el objeto sea, para el espectador, prisionero de su perfil, o, si se quiere, el negativo de un *ready-made*. Consideramos pues el modelado de la estructura del ladrillo –elemento/factor clave en la poética de Ferrúa y vehículo, en su condición de soporte como objeto para una práctica significativa ligada a una expresión de marcado carácter intimista- la técnica para una prolongación emotiva del artista.

Se presenta, en estas obras, un horneado que consigue la monocromía de las piezas, dando pie a la percepción de un cuerpo sólido, exento, que contiene una información tomada prestada del entorno. Los ladrillos protegen y difunden un amplio repertorio iconográfico sellado en bajorelieves. Ahí puede observarse también la ostensible voluntad de ordenar las formas según el puzle compositivo que éstas le permitan encajar en el prisma rectangular el marco tridimensional de su trabajo y foco de expansión de lo etnológico en equilibrio con un primordial saber ritual alimentado abundantemente por la naturaleza.

Una vez más, aquel ritual, alcanza la estrategia del recordar plástico al que sin complejos acaba remitiéndonos. Ferrúa está, en ese momento, valorando cosmologías diversas, antiguas narraciones y fecundidades remotas. No debemos soslayar que aquel componente telúrico de la materia empleada, se experimenta como amplia explanada en donde pueden acampar desde las curvas voluptuosas de Venus neolíticas a la armónica geometría resultante al combinar el negativo de un tornillo y una tuerca rasgando a la vez el barro con incisiones que reparten el espacio –las paredes del ladrillo-, para allanarle el terreno a futuras expediciones.

Aquel sustrato, es evidente, está lleno de nutrientes, y las huellas colectivas ofrecidas por su imaginario pueden ejemplificarse a lo largo de



Fig. 3.- “La casa del perfumista”. 2005. València. Arcilla mezclada con hojas de pino y piedras.

más de una década, poniéndose de manifiesto que cuando el siglo pasado tocaba a su fin, el quehacer artístico del escultor había atravesado los límites de la figuración hundiendo las yemas de sus dedos en la corporeidad de hombres y mujeres reducidos a un “realismo” tamizado por la misma tendencia abstracta e informal que se podría desprender de la forma exterior de una taba o, con suerte, el dibujo de una herradura gastada pero sin herrumbre que pueda absorber la tierra. Conviene recordar, propiciando una vez más el crucial protagonismo de la naturaleza que, con todo lo anterior, el escultor maragato aplica ya a sus propias recetas creativas en un sucederse de nuevas expectativas, aumentadas, reforzadas y, también podríamos decir que distribuidas incluso geográficamente donde amplía su formación. Pues, sin duda, el espacio europeo es un contexto de aprendizaje para Ferrúa, que

le proporcionará, cuanto menos, un respaldo conceptual de mayor riesgo, complejidad y compromiso experimental.

Buena parte de la producción realizada en esos años va madurando a caballo de las ciudades de Venecia, Génova, Roma, París y Madrid, contagiándose de una belleza heterogénea que impresiona al artista como poso de cultura, una toma de contacto con la diversidad de formas arquitectónicas de Roma, el trasunto literario de Venecia junto a la definitoria exaltación del color en sus edificaciones, una visita a Treviso, o un paseo por París. Se trata de nuevos escenarios que irán planteando, no tanto una ocasión de cambio que desactive lo precedente, cuanto una mayor aproximación al lugar pensado como un encuentro con sus características visuales, históricas, es decir, con lo que ha sido su devenir cultural acaecido con naturalidad.

A Ferrúa le interesará aproximarse –integrarse tridimensionalmente- a un espacio que habla, que le dice de un tiempo remoto o presente, reconstruido finalmente por las obras del escultor. Por ello, el entorno –considerado como espacio-, se inclina, poco antes de la década de los noventa, a comprenderse como paisaje. Y el ladrillo, como ya hemos dicho anteriormente, está en ese camino del mismo modo en que lo están toda una serie de piezas para las que la noción de paisaje ya no actúa fundamentalmente desde la obra hacia afuera, sino que el exterior se integra, forma parte, del *modus operandi* de Sergio Ferrúa.

Por eso, en cualquier caso, hemos de tener presente que el paisaje se *reconstruye* en la poética del escultor como eje argumental de la misma. Una reconstrucción vital y lírica, cómplice del

espacio “invadido” al que imaginativamente se responde en 1987 con un dibujo realizado en la Cordillera de los Andes (Chile), donde uno de los arboles representados se distingue del resto al observar la curiosa disposición, ordenada distribución, de pequeñas rocas que rodean en círculo la base del tronco y de las que parten, en algunos casos, las cuerdas que se anudan al mismo, formando, en última instancia la figura de un cono.

Respuestas de aquel calado –al margen de soluciones gráficas-, no faltan tampoco a su vuelta del viaje europeo. Instalado en el taller de su pueblo natal -Villa Rodríguez-, donde el estramonio y la yedra invaden las paredes exteriores, da testimonio de las pequeñas deudas que sus propuestas artísticas van adquiriendo con el lugar y sus condiciones. Pequeñas catedrales y templos precolombinos se reconstruyen en el estudio. Son, tal vez, habitáculos de protección como el que el hornero construye con barro y materiales vegetales⁵, que de nuevo hacen recalcar al artista en su formación de ceramista, ahora volcada en una reconstrucción de la “arquitectura natural” que, como proyecto unitario, se confirmará abiertamente tres lustros después en el jardín Botánico de la Universitat de València.

Hasta que aquello llegue, en buena medida la importancia de la geología está en concordancia con el continuum reconstructivo de “Historia de la salvación” (1994-95), un mosaico realizado en la capilla del cerro Campanero de la ciudad de Minas (Uruguay), organizado con cantos rodados del lugar y con tierra de color. Color entresacado también de las viviendas que orientan el quehacer del escultor en la intervención

5 El hornero común, ave nacional de Argentina, es natural de América del Sur. Su distribución comprende Brasil, Bolivia, Paraguay, y Uruguay hasta el centro de Argentina. Habita en lugares donde la vegetación no es sumamente densa; puede ser arboleda, vegetación secundaria, las savanas, zonas urbanas. Se le documenta desde el nivel del mar hasta los 3.800 metros de elevación, aunque normalmente se mantiene bajo los 2500 metros. De longitud mide de 18 a 20 cm. y pesa 49 gr. El nido lo construye sobre las ramas de los árboles, postes del tendido eléctrico o cualquier estructura a unos metros del suelo, aunque pueden hacerlo en la tierra. Lo hace de barro con pajas en forma de horno. Construye uno nuevo cada año, pero es posible que modifique otro ya existente. Los dos miembros de la pareja trabajan juntos hasta que la obra es terminada. Hay veces que construyen dos o más nidos simultáneos, llegando a verse condominios de 11 unidades. En el interior hacen una pared que separa la cámara de incubación de la entrada. Una vez terminado -en unos 18 días, si el clima no es desfavorable- agregan paja u otro material suave a la cámara de incubación. El nido pesa unos 4.1 kg.



Fig. 4.- "Indicios de América II". 1998 Montevideo, Uruguay. 50x140x55 cm. Madera de curupay y piedra alabastro.

acomodada al lado de la experiencia espiritual de la Comunidad de los Hermanos de la Sagrada Familia, que allí se acoge, y piedra ubicada

como en lo que se calificará de “frisos” –visualmente hablando-, haciendo referencia esta vez a las obras que un año más tarde expondrá en la sala P. Figari del ministerio de Relaciones externas de Uruguay.

Geologías también presentes en la rotundidad de la vertical fraguada por el hormigón de “Indicios de América I”, o en la estabilidad que sugiere la madera de “Indicios de América II”, ambas piezas elaboradas en 1998 a partir de una reflexión alrededor del paisaje cultural latinoamericano⁶. La primera remitiéndonos a la búsqueda de la identidad de los pueblos del cono sur en un intento de conciliar los orígenes indígenas con las emigraciones europeas, siendo ésta última temática el leit motiv de la segunda cuando las vigas de madera encontradas en el puerto, y la piedra que les acompaña se transforman en metáfora de todos aquellos que un día bajaron del barco dando un vuelco a su vida⁷. Madera en donde se evita toda imposición formal que no se deje llevar a través de las direcciones que impulsa la veta, y piedra que se adapta a los volúmenes dulcificado por Ferrúa en similar tratamiento al que en 1997 aplicará a los alabastros extraídos de las canteras de Mariscalá, creaciones para las que la naturaleza volverá a ser el punto de partida,

⁶ Hay, en estas piezas, una búsqueda de “lo primero” desde la materia originaria, así como una recuperación del pasado común. En cierto modo se trata de una especie de homenajes que, en alguna medida, recordarían el enfoque de la obra de Néstor Basterretxea, ya sea la asociada directamente con Euskadi o la que se imbricaba en la historia de sus “Américas primeras”. En este sentido, el profesor J.A. Blasco Carrascosa escribe: La recreación mitológica de Basterretxea no es anecdótica ni descriptiva. Al contrario, se centra en las obsesiones, los temores, las supersticiones, los leggendes, las creencias, las esperanzas, de la seva cultura étnica”. Véase: Blasco Carrascosa, J.A. *Néstor Basterretxea, escultor*. Del catálogo *Néstor Basterretxea*. Palau Gravina. Centre Eusebi Sempere. Alacant, 1993. Pg. 4.

⁷ Tal vez es conveniente recordar aquí el origen italiano de Ferrúa, para destacar, además de la constatación de una experiencia íntima del paisaje de Nasino (Albenga, Italia) -el pueblo de sus abuelos paternos en la Liguria-, la interiorización de la problemática del emigrante, desplegada, en cierto sentido y momento, en los planteamientos creativos del artista. No podemos dejar de citar al artista uruguayo-catalán Joaquim Torres-García (1874 - 1949), o al uruguayo-italiano Gonzalo Fonseca (1922 - 1997), ambos ejemplificando esta cuestión fundamental. Con todo, habría que reparar en ciertos paralelismos del quehacer de Ferrúa con algunos aspectos de la poética de Fonseca. Precisamente de éste último, matizando el poso arqueológico que se evinencia en su obra, y vinculando su trabajo con las propuestas de C. Simonds (Nueva York, 1945), escribe K. Barañano: “*En los análisis que se han hecho de la obra de Fonseca siempre aparecen inevitables asociaciones, ya sea con la arqueología o con la arquitectura como forma narrativa o evocativa. Los propios títulos de sus obras, desde los Columbaria en madera hasta las piedras de travertino rojo convertidas en las distintas Piazza (Plaza) confieren una nostalgia engañosa. La obra de Fonseca no es una ventana o un mostrador arqueológico, como se presenta en cierta manera la obra de Charles Simonds en su propio cuerpo o en los rincones de la ciudad*”. Véase: de Barañano, K. “*Gonzalo Fonseca: arqueología de la memoria*”. Catálogo de la exposición Gonzalo Fonseca. IVAM. València, 2003. Y para la obra de C. Simonds, también con el fin de aproximarse a las “moradas” del norteamericano - (“*Morada del Guardián*” - Algarrobo (2006) es una pieza de Ferrúa que establece la relevancia de la semilla, de su ADN, y del medio ambiente frente a los cultivos transgénicos, que pueden desplazar a las variedades autóctonas conservadas durante siglos)-, véase: Catálogo de la exposición Simonds. IVAM. València. 2003.

reconstruyéndose después conforme a las formas abstractas cinceladas por la mano del escultor.

Atendiendo a la ya esencial observación y estudio del entorno, las postrimerías del siglo XXI parecen afianzar esta metodología de trabajo en proyectos escultóricos con los que Ferrúa se explicita en la eficaz vinculación entre los factores inherentes al lugar y los aspectos sociales siempre latentes en su quehacer artístico. Hablamos, por ejemplo, del encargo para la realización de una pieza ligada a la viticultura. “Tiempos de vid” (1999) supondrá el diseño de dos pequeños estanques que evoca los pozos de agua del área geométrica, además de un mural de ladrillos grabados con objetos representativos del cultivo de la vid, equilibrando finalmente la construcción de lo que es ya una fuente, y detrás de la cual se ubicará la obra “Cinco sentidos + uno” (1999) en referencia a la percepción de la sensación que venía asociada con el disfrute del vino por los antiguos griegos y fenicios, formando, con todos los elementos, el ordenamiento de la plaza.

También convirtiéndose en parte del lugar, y de características similares al anterior, la extensión de lo museístico al espacio público se pone de relieve en la ciudad chilena de Futrono, para la que realizará el proyecto de remodelación del Museo al aire libre “Plaza de la madera” teniendo presente una vez más la historia socioeconómica y cultural de la población, en donde se desarrolló una importante actividad en el sector de la explotación forestal⁸. Resaltando, pues, los valores culturales y reforzando los turísticos, la obra consistirá en la instalación de aquella maquinaria pesada utilizada entre los siglos XVII y XX, concibiendo un recorrido que organice una plaza/itinerario. Tractores, cepilladoras, carros para el transporte de troncos, locomóviles a vapor que cumplían la función de aserradero y una fuente central se reuniría en un espacio en donde el objeto ha sido seleccionado cuidadosamente. En este sentido, la memoria y la naturaleza volverán a interrelacionarse de un modo muy especial en el

proyecto, atendiendo precisamente a la pieza central de la plaza con la citada fuente. En ella se han tematizado esos vínculos a través de la ubicación de un montículo de hierba asemejando las ondulaciones de la cordillera de los Andes, y sobre el cual reposa la denominada “Carreta Chancha”, símbolo y recuerdo tangible de un modo de vida atemperado a la realidad natural del entorno. Construida con varas de avellano y optando por el laurel para las ruedas y la luma para las estacas, esta carreta del siglo XVII prende en el espectador como un despertar a lo genealógico, como reconocimiento al pasado humano que ha transformado el lugar, pero además va desplegando la predisposición poética del artista sobre las versiones significativas que los materiales de la naturaleza otorgarán, también metonímicamente, a su quehacer artístico actual.

Otra revisión del paisaje, otra reconstrucción simbólica de su biodiversidad, en esta ocasión mirando hacia la fama avícola de la región tanto como a su riqueza botánica, se concretará en “Santuario de la Naturaleza” (1999) en el parque Saval (Valdivia, Chile), otro diálogo, materializado en hierro, que rescata con el movimiento ascendente de su estructura el raudo y elegante vuelo de las golondrinas o la altivez aristocrática del cisne de cuello negro, un trabajo en el medio natural. Creación artística ambiental para la que el lugar específico (specific site) modula cada vez más sus proyectos, intensificándose en el conjunto de sus instalaciones e intervenciones posteriores.

Hasta que aquella consideración se lleve a efecto y tenga como escenario privilegiado el entorno natural valenciano, Ferrúa parece destilar toda su tarea creativa anterior en una nueva *reconstrucción* conceptual que se extiende cronológicamente desde finales de los noventa del siglo XX hasta los primeros años del s. XXI. En ese tránsito, el escultor, a nuestro modo de ver, incorpora lo aprendido hasta ese momento tanto en lo que se refiere a las coordenadas formales y compositivas como a las mediaciones escultó-

⁸ Véase: Piñero, C. *El escultor maragato Sergio Ferrúa lleva su arte a la República de Chile*. Primera Hora de San José. Uruguay. 29/03/2000.

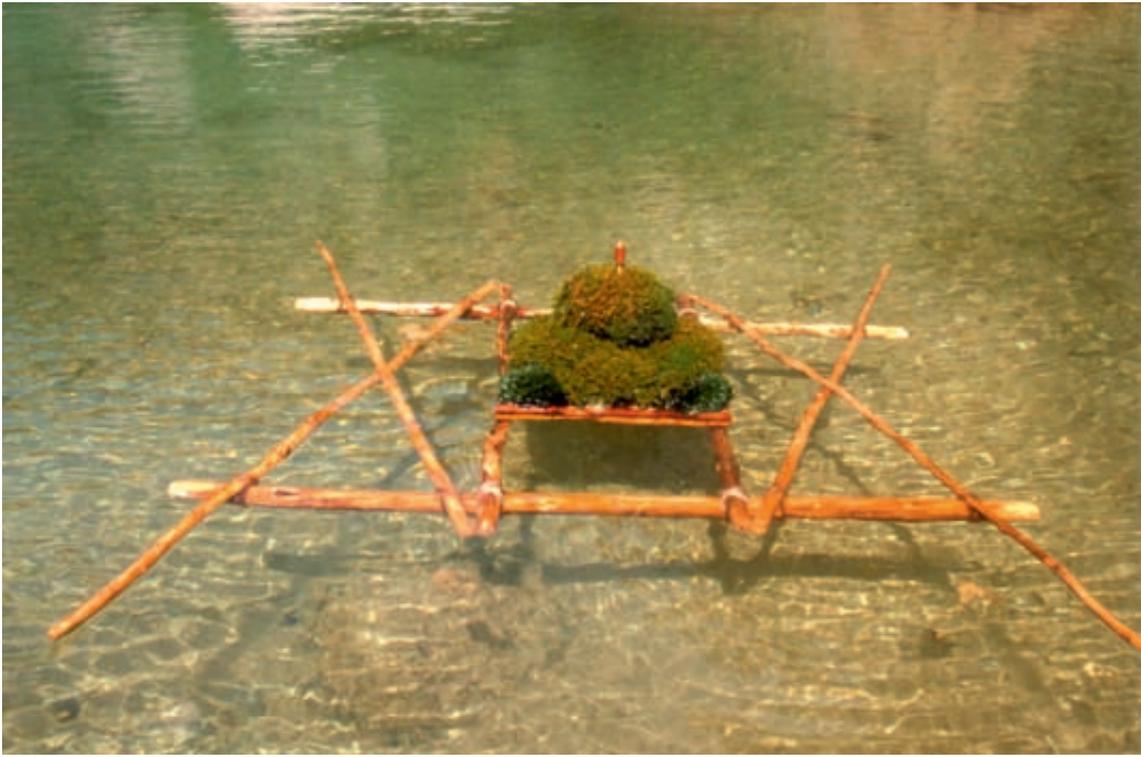


Fig. 5.- “Semilla solitaria”. 2007. València. 40 x 1,45 x 1,45 cm. Musgo, madera de pino y bellota. Fotograma de video.

ricas con el lugar. El rendimiento de materiales/soportes que siempre le habrá acompañado, el fenómeno espacial planteado a partir del olvido de lo monumental, la orientación pública acumulada tanto en la afección ambiental como en un permanente compromiso sociocultural, la atención a lo arquitectónico, o la querencia hacia lo artesanal, se pondrán en evidencia en las instalaciones “Código-casa” (1998), “Ladrillo, producto de exportación” (2000) y “Later crudus” (2001).

En las tres obras, marcadas por el aprovechamiento del sistema modular que ineludiblemente subyace a la combinatoria del ladrillo, se reconduce el estatus utilitario de la pieza hacia una

genuina tensión artística entre discurso auto-referencial y trasfondo social. Así, poniendo de relieve la mera literalidad, los ochocientos adobes de “Código-casa” rehacen un recuerdo, pero también cobran vida en el proceso de la acción que consistirá en el movimiento de ir ordenándolos bajo el sol, a cuestras con el calor que progresivamente los secará, edificando así, y también con el olor producido en su deshidratación, el relato del habitar suburbial de todos aquellos que en el extrarradio de las ciudades se dedicaban a elaborarlos en el pisadero⁹.

Ciertamente se emprende una desmaterialización del ladrillo cuando éste adquiere el poder

⁹ Se trata de una porción de terreno de perímetro circular y unos 30 centímetros de profundidad, en donde se pone la tierra para ligar. Pudiendo variar según la modalidad de adobe o la tradición en su construcción, en general, el proceso consiste en mojar la tierra y, tras unas horas de reposo se le echaba la yeguada para pisar en su interior, se “rompía”, es decir, se pisaba unos 20 minutos, para que el barro se mezclara. Cuando el barro estaba hecho, “encartado”, el caballo, al caminar con el vaso, dejaba el barro liso, como una manteca. A los caballos había que hacerlos dar vueltas y cada tanto cambiarlos de sentido. En ocasiones se ponía una persona en el centro de la circunferencia, en pisaderos grandes, para que el caballo trabajara hacia la orilla, porque el equino busca instintivamente dar vueltas en el medio con el fin de no trabajar tanto.

simbólico de remitir al espectador a un espacio vivencial que, teniendo experiencia de éste, abordaría la marginalidad del mismo y su conflictividad social sin cercenar la percepción de una belleza normativa, en parte consecuencia de los paralelismos identificables con el minimalismo¹⁰, como así ocurre en “Ladrillo, producto de exportación”. Precisamente esta obra, radicaliza aún más el diálogo con el lugar mediante la paradoja de su descontextualización, pues es en las salas del MAC “El País” en donde se agrupa el conjunto de prismas regulares que únicamente el concepto devuelve a su espacio origen. Se da, así, el juego de la desterritorialización con el fin de mantener la tensión especulativa volviendo a los hornos que frecuentaba el artista en su Uruguay natal, o incorporando, en el Museo Tajamares de Santiago de Chile, la antigua muralla de ladrillo -construida en el siglo XVII- que retenía las aguas del río Mapocho a su paso por la ciudad andina, como un elemento determinante en el montaje que se tituló “Later crudus” (2001), instalación en la cual el artista empleará por primera vez medios audiovisuales como recurso visual y más allá del acompañamiento escenográfico.

Desde entonces a hoy, el carácter efímero de sus instalaciones, que devenía de la reelaboración constructiva que posibilitaba su obra, se erige en noción básica de su producción artística, cada vez más estrechamente ligada al *bios* de la naturaleza en su diversidad, riqueza cultural y pregnancia poética, lo que consiguientemente da pie al empleo de la fotografía y el video no tanto como materiales artísticos, sino más bien documentales.

Es el momento de mayor acercamiento a lo vivo en Ferrúa, un modo de hacer en la naturaleza, de intervenir en ella partiendo de la multiplicidad de lugares descubiertos, de la vegetación que los cubre, les da forma, expresión plástica y un profundo sentimiento de proximidad. Se sumerge emotivamente en una arte

vivo que participa de los valores ambientales y ecológicos, deteniéndose en la importancia de la preservación del paisaje, de los seres que lo habitan, también comprendiendo sus procesos vitales, implicándose en la situación sociocultural que los ha llegado a transformar, localizando espacios para la protección o soñando con una arquitectura de barro, una arquitectura viva que parece dar cobijo a los pobladores, fabulados o no, de los bosques de Buñol.

La consolidación de esta tarea artística está, por tanto, no solo en el interés que el escultor ya había demostrado respecto de conceptos como el de tradición e identidad, sino en la idea de una naturaleza concebida como garantía y protección de los nuevos “ecosistemas” inventados en alguna gruta o ladera. El contacto directo con la realidad, casi una observación aristotélica que “visualizaría” una *physis* griega, atiende también al nexo insoluble que la naturaleza posee con la variedad de lugares visuales propios del romanticismo, tal vez sin componentes trágicos, pero adquiriendo misterio, un tono ilustrado que pone el acento en la libertad, y la tendencia a *reinterpretar* las relaciones del hombre con su entorno, un hombre que se orienta por una profunda convicción moral del paisaje.

Cuando Ferrúa se interna en los paisajes de la sierra de Buñol, comprobando el *Natura non facit saltum* que Darwin recoge en el Origen de las especies¹¹, acepta verse sorprendido mientras –insistimos en ello– “su” naturaleza se *reinterpreta*. Este proceder es el que domina en sus pequeñas construcciones de arcilla mezclada con hojas de pino, como la que se adhiere al tronco de un *brachychiton populneum*, un árbol cuyo exotismo y consiguiente lejanía con lo mediterráneo es utilizado, básicamente a partir de las características de su fuste, para ubicar el refugio en forma de pirámide truncada que lo cubre a una determinada altura, rodeándolo, y colgando junto a

¹⁰ Estos vínculos con el minimalismo son frecuentes en las instalaciones de Ferrúa en esos años. Véase: Acosta Torrado, S. “Del adobe al Ladrillo, de resultados, perspectivas y otros avatares”. Primera Hora de San José. Uruguay. 28/8/2000. Pg.5; Echedo Acosta, C. “Ladrillo. Producto de exportación”. Opción veintiuno. Montevideo, Uruguay. 24/11/2000.

¹¹ Darwin, C. *Textos fundamentales*. Ed. Altaya. Barcelona, 1993. Pg. 151.

éste, en sus ramas, las puertas a pequeña escala que darán título a la obra y una proporcionada escalera realizada con hilo de yute mediante la cual un tropel de diminutos pasajeros tendrían acceso a la casa.

“Puertas del lugar” (2005) es la primera de una serie de piezas que conformarán la idea de “Protección, intimidad y sueños”, un proyecto¹² de aproximación al sentir humano involucrado con la naturaleza, una revisión de sus carencias, pero también instando a la expresión de un diálogo producido a partir de sugerencias que podrían desencadenarse desde lo olfativo y lo mítico, lo visual y lo científico, lo táctil y lo literario, en realidad planteando un retorno a *mapu*¹³, la madre tierra de aquella especie evolucionada que debe ahora hacer la revolución¹⁴.

Con lo anterior, es evidente que todos y cada uno de los objetos y materiales con que Ferrúa compone sus obras no está meramente para construir la pieza, sino para reinterpretar la naturaleza

revisando nuestra existencia el verdadero valor de nuestras ideas, esperanzas y, sin duda, experiencias. De hecho, así ocurre y a ello se apela en parte cuando “La casa del perfumista” (2005) se desplaza casi a la base del tronco de un ciprés, de no ser que lamentablemente nunca se haya tenido la oportunidad de oler el aroma desprendido por sus hojas a poco que se presen en la palma de una mano, delicadamente, alguna de ellas. Y en semejante nivel de asociaciones y sensaciones se sitúa “Para los insectos” (2006), en donde a las hormigas se les ofrece casa bajo los volúmenes arborescentes del “adobe autóctono” con que el escultor la construye sobre las ramas, pues apela al papel desempeñado por estos pequeños himenópteros en el equilibrio ecológico¹⁵, una existencia que en su unidad es unicidad en la metáfora de la bellota dentro del círculo rascado en el barro, semilla, por excelencia, para descubrir la naturaleza más plástica y espiritual de la que nos habla J. Hillman¹⁶, o aquella que reside en el proceso evo-

¹² Del alcance conceptual y artístico del proyecto se da buena cuenta en el diálogo mantenido entre el escultor y la profesora Carmen Gracia. Véase: Gracia, C. *Albirar nous horitzons en la naturalesa*. Revista Mètode, nº 55. Universitat de València. València, 2007. Pg. 7-9.

¹³ En la lengua del pueblo mapuche, el *mapudungum* (lengua de la tierra), la palabra *mapu* –tierra- es esencial en su contexto cultural y esta ligada profundamente al mito y a lo sagrado.

¹⁴ Nos referimos a la revolución propuesta por el paleontólogo Eudald Carbonell respecto de la especie humana y su subsistencia como tal. En este sentido, Carbonell habla de un cambio absoluto en la forma de pensar y de gestionar, pues la próxima gran revolución – que implica la constitución de una nueva especie, el *Homo ex novo*- ya no será científico-técnica, sino humana, y de ella dependerá que se destruya o perviva el sistema homínido generado hace millones de años, que se ha ido desarrollando hasta la actualidad. Véase: Carbonell, E. *La consciència que crema*. Ara Llibres. Barcelona, 2008.

¹⁵ El científico Edward Osborne Wilson (Alabama, 1929) es el mayor experto mundial en hormigas e impulsor del gran proyecto *Enciclopedia de la Vida*. Wilson, investigador de la Universidad de Harvard, es conocido por sus trabajos con insectos, pero también por sus aportaciones a la sociobiología y la conservación, siendo él quien acuñó el término “biodiversidad”. Véase: Hölldobler, B.; Wilson, E. O. *Viaje a las hormigas: una historia de exploración científica*. Ed. Grijalbo. Barcelona, 1996.

¹⁶ Sobre la teoría de la bellota de J. Hillman, que se expone ampliamente en su libro “El código del alma”, el autor –cabeza visible de la denominada psicología arquetípica– los sintetiza del siguiente modo en una entrevista: “...es más un mito que una teoría. Es el mito de Platón de que un alma no llega al mundo común destino, aunque emplea la palabra “paradigma” o arquetipo en lugar de destino. La teoría de la bellota dice que existe una imagen individual que le pertenece al alma. El mismo mito puede encontrarse en la kabbalah. Los Mormones también lo tienen. Los Africanos también lo tienen. Los Hindúes y los Budistas también lo tienen de diferente manera –lo vinculan más con la reencarnación y el karma, pero aún así uno llega al mundo con un destino particular. Los indios americanos también lo tienen y muy fuerte. De modo que todas estas culturas a lo largo del mundo tienen esta comprensión básica de la existencia. Sólo la psicología americana no la tiene”. Véase: http://www.scottlondon.com/interviews/hillman_spanish.html. Última consulta 8/06/2008, o también Hillman, J. *El código del alma*. Martínez Roca Editores. Madrid, 1998.



Fig. 7.- "Autoretratosfera". 2007. Acción en La Jarra, Bunyol. València

lutivo del musgo, adecuado a la evolución tratada por C. Darwin en *El Origen de las especies*¹⁷.

Y es que la escultura del artista italo-uruguayo se mueve en lo exterior, más que en lo expandido, y va de la etnobotánica a la zoología reinterpretando el suave deslizamiento del zancudo que se ayuda de la corriente para patinar, o funciona desde las históricas propuestas de un arte povera para el que los materiales no son ahora los únicos protagonistas, a un arte ecológico en el que los procesos vitales se acentúan en las obras, relaciones que en ocasiones mostrará en soporte video, constatando movimiento y tiempo, nociones inherentes al carácter físico de las mismas.

No se mitiga pues este aspecto procesual que en colaboración con lo tecnológico, en todo caso potencia la experiencia creativa subrayando el componente “performativo” de las piezas, obras como culminación de ciertas acciones llevadas a cabo conscientemente por el artista, o aquellas otras que naturalmente realizan los animales, como aquellos pequeños túneles abiertos por los gusanos en algún montículo de arena, los picotazos del carbonero investigando la refracción de la luz en las paredes ocre de los nidos artificiales “encaramados” a las ramas secas de los pinos



Fig. 4.- Later Crudus. 2001. Montevideo, Uruguay.
80 x 3,20 m. Adobes y proyección

halepensis, o el vaivén de los bruñidos pétalos de la flor del *Carpobrotus edulis*¹⁸ cuando una libélula se posa sobre ellos participando, tal vez, de la ofrenda creada para la ocasión, alertada por la presencia solitaria de la gran bellota del macrocarpa¹⁹. Obviamente, toda una declaración de principios artísticos fundamentados en una ética de la sostenibilidad creativa alejada del eslogan y la marca, y en donde el valor no es el de la producción sino la proyección futura de un verdadero diálogo, a través del arte, entre el hombre y una naturaleza que se continúa deseando infinita.

¹⁷ Cuando en Cambridge Darwin desarrolló el hábito de la investigación, el raspar el musgo de los árboles viejos durante el invierno conservándolo en un saco, fue uno de sus métodos de campo. De la relevancia temática de la planta del musgo para Ferrúa, da buena cuenta el parágrafo que se incluyó al respecto en el tríptico editado por la Universitat de València con motivo de su exposición en el Jardí Botànic: “*El musgo ha sido fuente de inspiración de poetas y compositores: Baudelaire, Rimbaud, Wagner, y aparece ya citado en la Celestina. Además de tener importancia ecológica para la naturaleza y el hombre, actúa como sumidero de CO₂, y es el componente principal de las turberas como alternativa al combustible. En la actualidad se está experimentando con extractos de diversas especies como agentes antitumorales y antibióticos, ya que muchas sustancias producidas por los Briófitos tienen efectos biológicos. También, los extractos de musgos sirven para elaborar la base aromática de algunos perfumes, las denominadas “notas del musgo”.* Véase: *Espai de Protecció, Intimitat i Sommnis. Obra i fotografies. Sergio Ferrúa*. Tríptico. Jardí Botànic de la Universitat de València. 2007.

¹⁸ Originaria de África del Sur es una planta que se ha desarrollado con gran profusión –casi invasora– en toda la zona litoral, siendo utilizada, fundamentalmente, para aterrazamientos de zonas rocosas ajardinadas y en zonas de dunas. En el área mediterránea se la conoce como “Diente de león”.

¹⁹ Se trata del imponente roble americano ubicado en el extremo norte del Jardí Botànic de la Universitat de València, un *Quercus macrocarpa* del que Ferrúa guardó alguna bellota de las que, maduras, el árbol deja caer sobre la alfombra de *Agapanthus* de flores blancas y azules que tapizan el suelo. Es un caducifolio centenario que vigila al resto del bosque desde su esquina del jardín, un ser vivo de belleza y fortaleza indescriptible.