

Exposiciones Temporales

AÑO 2016 Nº1

AMIGOS DEL
JARDÍN
LA CONCEPCIÓN

ANTONIO CAÑETE BROZAS Y DESPOJOS



ASOCIACION DE AMIGOS DEL
JARDIN BOTANICO - HISTORICO LA CONCEPCION





CRÉDITOS

De la revista

EXPOSICIONES TEMPORALES. AMIGOS DEL JARDÍN LA CONCEPCIÓN

AÑO 2016 - Nº 1

TEXTOS:

Clotilde Lechuga

Salvador Haro

Antonio de Padua Cañete

Cristina Peláez

FOTOGRAFÍA:

JuanOto

DISEÑO GRÁFICO:

Cristina Peláez

EDITA:

Asociación de Amigos del Jardín Botánico-Histórico 'La Concepción'

IMPRIME:

CEDMA (Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga)

© de la edición: Asociación Amigos del Jardín Botánico-Histórico 'La Concepción'

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: JuanOto Pérez

ISSN: 2445-0235

Depósito legal: MA-113-2016

De la exposición *Brozas y despojos*

ARTISTA:

Antonio de Padua Cañete

COMISARIA:

Cristina Peláez

COORDINACIÓN:

Clotilde Lechuga

MONTAJE:

Antonio Lechuga

Antonio de Padua Cañete

FOTOGRAFÍA:

JuanOto

Exposiciones Temporales

AMIGOS DEL
JARDÍN
LA CONCEPCIÓN

**ANTONIO CAÑETE
BROZAS Y DESPOJOS**



Presentación

La escultura en el campo expandido del paisaje vinícola pudiera ser un título para referirnos al trabajo que presenta Antonio Cañete en la Sala de Exposiciones del Jardín Botánico-Histórico 'La Concepción' de Málaga.

La crítica de arte Rosalind Krauss en 1979 llama "la escultura en el campo expandido" al cambio de función de esta disciplina del arte, que en el siglo XX se desarraiga de la arquitectura moderna impulsada por creadores como Le Corbusier. La limpieza lineal de sus construcciones y los materiales usados componen el ambiente sin necesidad de otros enunciados artísticos. Esa es una de las principales causas por las que la escultura tiene que encontrar el espacio intermedio del que habla Krauss desplazándose, o expandiéndose, por "sitios específicos", incluida la naturaleza.

Es entonces cuando su lectura cambia, ampliándose. La escultura participa de significados distintos, nuevos, múltiples, desprendiéndose de pensamientos únicos, pudiendo participar y resaltar valores como por ejemplo la memoria que, por un lado evoca situaciones actuales y, al mismo tiempo, nos remonta a eventos primigenios.

Antonio Cañete explica que en su trabajo acude a la experiencia háptica, relativa al tacto, ese sentido que junto al del gusto se ha quedado apartado en la cultura occidental donde lo visual lidera. Remite por ello a lo desplazado. Tras una primera selección de las cepas vinícolas, desbroce y limpieza previos, las traslada al taller, lugar en el cual de nuevo son manipuladas, descubriendo partes que inicialmente estaban ocultas como oquedades o retorcimientos de la materia prima. En este acercamiento minucioso, táctil el artista busca el equilibrio de una pieza final desbrozada, con herramientas específicas para esa acción y recorrida por sus manos.

A partir de entonces inicia el estudio de la obra en el espacio expositivo, que en este caso corresponde a la Sala de Exposiciones del Jardín.

En esta muestra esperamos disfrutar y aprender de las distintas expansiones que el autor propone en su práctica artística, con una puesta en escena cuidada, consciente y respetuosa con el medioambiente y con el arte.

Clotilde Lechuga

Doctora en Historia del Arte

Coordinadora de la Sala de Exposiciones del Jardín Botánico-Histórico 'La Concepción'

Índice

II	Salvador Haro Prólogo
13	Cristina Peláez Texto comisarial
15	Antonio Cañete Sobre el proceso creativo de <i>Brozas y despojos</i>
21	Cristina Peláez Análisis de la obra a partir de referentes artísticos EL SIGNIFICADO EN LA SUPERFICIE DE LA OBRA LA IMPORTANCIA DEL PROCESO CREATIVO EL OBJETO NO CREADO POR EL ARTISTA COMO OBRA PROPIEDADES INHERENTES AL MATERIAL LA NATURALEZA COMO ARTE LA INSTALACIÓN
29	JuanOto Fotografías de la obra <i>Brozas y despojos</i>

Prólogo

Como decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, quiero expresar que para esta institución es una satisfacción que miembros de la misma realicen exposiciones en colaboración con la Asociación de Amigos del Jardín Botánico-Histórico 'La Concepción', en sus salas.

Respecto a la presente muestra, se da el caso de que el artista, Antonio Cañete, además de ser un compañero de la Facultad y un estrecho colaborador, ha sido también alumno mío y además es mi amigo. De este modo, para mí, la satisfacción es triple y no puedo ocultar mi orgullo ante lo que supone para el artista, y para todos nosotros, esta exposición individual, fruto de un duro trabajo, una rigurosa investigación teórica y plástica, y un acabado extraordinario que completa con un montaje singular que dota de unidad y sentido al conjunto de su trabajo.

Este grupo de obras, que en realidad funcionan casi como una instalación única, han sido producidas en el marco de la asignatura Proyectos II, de la Licenciatura en Bellas Artes, una asignatura con vocación de Proyecto final de carrera, y en la que los estudiantes han puesto toda la carne en el asador. Cuando Antonio comenzó su trabajo en esta asignatura, lo hizo desde un planteamiento muy diferente, en el que combinaba el desarrollo más o menos plano de la pintura con texturas y materiales de carga. Su afán porque las cosas se hagan del mejor modo posible, patente en todas las facetas de su vida y también en el trabajo que desarrolla en esta facultad, hicieron que desestimase estos primeros intentos e investigase otros desarrollos que le fueran más propios y más satisfactorios. En ese momento se produjo el encuentro con las cepas de vid, elementos naturales de formas orgánicas y caprichosas, que rápidamente le recordaron algunas experiencias de *Land Art*. Nada más verlas ya sabía que estos elementos tenían posibilidades artísticas y que era necesario someterlas a un proceso de investigación para convertirlas en un proyecto artístico. Así, una vez desprovistas las vides de la áspera corteza, limpiadas, recordadas y presentadas como objetos escultóricos, la obra se presentaba casi acabada ante sus ojos. Y en este punto se produjo un descubrimiento esencial para el discurso estético de la obra. Resultaba que esos nudos, limpios, redondeados y de aspecto suave, invitaban a ser tocados. Tenían una cualidad háptica. La escultura clásica de bulto redondo a menudo presentaba esta cualidad; los contornos redondeados y pulidos del mármol invitaban a pasar la mano por ellos, y quizás por eso se explique el habitual cartel que acompaña a estas obras en los museos: "no tocar", entendiendo sus conservadores que el primer instinto del espectador es hacerlo. Esta

cualidad, ausente en buena parte de la escultura contemporánea, es para Antonio Cañete un elemento esencial de este proyecto artístico en torno al cual gira todo su discurso.

Esto ha requerido un laborioso proceso de elaboración, análisis y extracción de conclusiones, del que me confieso cómplice y por lo tanto, hasta cierto punto, conocedor del mismo. Quiero expresar públicamente mi reconocimiento al artista por el rigor con el que abordó este proyecto artístico y por la profesionalidad que ha demostrado, dando lugar a estas obras que hoy podemos admirar como un conjunto de extraordinario valor artístico.

Como amigo y como compañero, me siento muy orgulloso de su trabajo, y como decano de la Facultad de Bellas Artes muy satisfecho de que uno de sus miembros presente públicamente trabajos de esta calidad.

Salvador Haro

Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

Texto comisarial

Cristina Peláez

Antonio Cañete (Algeciras, 1966) propone una reflexión sobre el significado de la escultura y su ubicación dentro de la historiografía artística, situándola en primer término en la materia y en las propiedades esenciales del material. Facilitando a éste la trasmisión de su significado inherente y utilizando para ello en sus obras, vegetales inertes y cuerpos pétreos encontrados en espacios naturales, así como, materiales primarios, perecederos, insustanciales o transitorios.

La instalación **Brozas y despojos** se centra en su producción de los últimos tres años, especialmente en obras realizadas en el año 2013. Elige para este proyecto cepas desarraigadas y desahuciadas de la variedad Pedro Ximénez, *readymades* nacidos de la naturaleza, que desnudas descansan sobre la tierra recogida del lugar en que vivieron y sobre sus propios despojos —la piel muerta que Cañete les desprendió en la soledad del taller—. La manipulación que hace de ellas, exclusivamente de limpieza de la corteza, mantiene el contenido que emana de la materia intacto y le permite fluir mejor hacia el exterior.

En las cuestiones abordadas en *Brozas y Despojos* podemos destacar la relación entre el arte y la vida, entre lo artificial y lo natural; destacándose ambas preocupaciones en la gran importancia que da tanto al lugar de procedencia del material, como a la armonización de la obra con su lugar de destino. Dentro de la sala, los olores a tierra y serrín, junto a la visión de las cepas nudosas nos transportan al campo, mientras que el juego de pedestales, algunos apoyados sobre la tierra, otros incrustados en los muros de la sala y otros ausentes, integran la obra en el espacio expositivo, convirtiéndose en parte de él.

Debemos tener en cuenta que la sala de exposiciones del Jardín Botánico-Histórico 'La Concepción' se encuentra precisamente ubicada en un entorno privilegiado, el propio jardín botánico, y Cañete quiere destacar este hecho extendiendo su instalación fuera incluso de los muros de la sala para que la conexión con la naturaleza viva de 'La Concepción' sea aún más profunda.

“Desde hace años me atraía el trabajar con elementos de la naturaleza, es una práctica que me interesa. Las visiones y lecturas que vienen a la mente con la simple observación de estos entornos, sus elementos vegetales y sus cuerpos pétreos, son para mí como una paleta de materiales a utilizar de diversas formas. En algunos casos forman parte del mundo constructivo, que indiscutiblemente pertenecen desde las vanguardias al campo escultórico”.

Sobre el proceso creativo de *Brozas y Despojos*

Antonio Cañete

La escultura mejor que ninguna de las otras expresiones artísticas, es el arte de dar forma. Éste milenario arte se basa en dos principios antagónicos: quitar y añadir. La imagen del escultor tallando la informe piedra y la madera... Es el acto de retirar la materia sobrante hasta liberar la figura que lleva dentro. Y modelando añadiendo pellas de barro ilustra la idea de creación artística como acto de dotar de forma a la materia. Así ha sido desde la prehistoria hasta que los artistas de la vanguardia, hace menos de cien años, empezaron a contemplar la construcción como un procedimiento escultórico.

La escultura tradicional entró en crisis a finales del siglo XIX, sin encontrar alguna vía de escape lógica a sus heredados atavismos. Desde el inicio de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, no solo había perdido su prestigio y protagonismo, sino que incluso tras la negativa de valores como conmemoración, monumentalidad y narrativa, estuvo a punto de no seguir siendo considerada una de las artes para pasar a ser un noble oficio. Era necesaria una refundación desde los preceptos vanguardistas, alejándose de los principios y procedimientos convencionales que hasta entonces la habían definido, tales como masa y volumen que quedaron obsoletos. Se trataba de sacar a la escultura manidos usos del clasicismo para convertirla en un arte moderno. Se proponía al espectador nuevas maneras de ver y sentir la escultura, un interés por el fenómeno de la “presentación” en detrimento de la “representación”. Se solicita del espectador una predisposición más activa frente a la mera contemplación distante de la obra.

También el espacio de la escultura ya no es el volumen encerrado por el contorno de la obra,

sino que se extiende a su campo circundante. Caen valores como eternidad y trascendencia de los escultores clásicos. El interés por el uso de nuevos materiales y efímeros, que ofrecen prestaciones y posibilidades sorprendentes de aplicación al campo formal y expresivo. Con fuerte carácter presencial y nuevas texturas. Por ejemplo piezas apropiacionistas, que utilizan trabajos artísticos ya realizados por otros artistas haciendo nuevas lecturas, o elaboradas con productos manufacturados, que se convierten en obras plásticas al ser dispuestos de maneras anti-funcionales.

Continuando con el final del primer párrafo, en el término “construir” se encierra la idea de dotar de orden a elementos diferentes o iguales siguiendo unas leyes que permiten fabricar una obra de nueva planta, supone trabar esos elementos de distintas maneras.

Construir parte del principio llamado “proyectar” o generar algo sin precedentes, algo por medio de una lógica que viene determinada por la naturaleza del material con el que se va a construir y por las leyes de la gravedad, no presuponiendo un resultado sino un procedimiento. Y este es uno de los fundamentos donde entronca mi trabajo y de los cuales me sirvo imponiendo mis propias normas, como por ejemplo eliminar sistemáticamente e intuitivamente todo lo que creo que me molesta o molesta a la pieza en proceso.

Vitruvio, nos dice Javier Maderuelo:

“Relacionó la construcción con el lenguaje, haciéndolos surgir metafórica e ingenuamente en un mismo acto de necesidad. Casi veinte siglos después, el filósofo alemán Martín Heidegger en un texto, publicado en 1952, titulado *Bauen, Wohnen, Denken* relacionó el acto de construir con el de pensar.”¹

Por otro lado y en contradicción a lo anterior, el filósofo italiano Luigi Pareyson define la “formatividad” como el hacer que “a la vez que hace, inventa el modo de hacer”. Siguiendo con sus razonamientos explica que, como nos expresa de nuevo Maderuelo:

“El hacer formativo es aquel que no se limita a seguir algo ya dado o a realizar un proyecto ya establecido, o a aplicar una técnica... sino que en el transcurso de la operación inventa el ‘modus operandi’ y define la regla de la obra mientras la hace y la concibe mientras la ejecuta y la proyecta en el acto mismo de realizarla.”²

En este sentido los artistas que han abandonado las prácticas tradicionales de la escultura pueden reclamar llamarse con propiedad escultores.

1 Maderuelo, Javier, *Caminos de la Escultura Contemporánea*, Universidad de Salamanca, 2012, p.340.

2 *Ibid.*, p. 23.

La idea y temática del presente trabajo, parte básicamente del paisaje rural, agrario, pero en un ejercicio de desplazamiento, “El paisaje desplazado”. Es decir, me apropio del elemento natural y básico por excelencia de todo paisaje, la planta, para posteriormente desplazarlo fuera de ese entorno natural, cambiándolo de ubicación y trasladándolo a un lugar expositivo.

Inspirado en la atracción personal que me produce la naturaleza como materia y tema de arte; una cuestión ya tratada por artistas como Nils Udo, Richard Long, David Nash, Alberto Carneiro, James Turrell, Andy Goldsworthy, entre otros. Artistas que conocía hace algún tiempo y otros descubiertos a raíz de la investigación efectuada para este proyecto, en el que se percibe sus influencias y algunas coincidencias ya sean en materiales, procedimientos, o ejecución.

Todo nace en un viaje que realicé a las tierras albarizas de Las Navas del Sempillar (Lucena, Córdoba) en la comarca vinícola con denominación de origen Montilla-Moriles. Llegué para pasar un fin de semana con amigos, y probar los caldos de la tierra. Este trabajo no se podría haber llevado a cabo si llego a no ir. En este viaje descubrí la materia que me proporcionó la base, tanto física como espiritual, para la elaboración y fundamento de este proyecto artístico. La potente imagen que me ofreció de un acopio abandonado de cepas de Pedro Ximénez, me impactó tremendamente: Arrancadas y retiradas de la plantación, residuos muertos, después de haber cumplido su función principal, la producción de uvas para la elaboración del vino.

Me pareció el descubrimiento de un tesoro, cuanto más me acercaba y analizaba cada una de estas piezas, porque para mí ya eran piezas escultóricas. Estas cepas eran el germen perfecto para un proyecto artístico del que yo estaba siendo el primer espectador de la obra.



Acopio de cepas en Navas de Sempillar,
2013.

El primer movimiento tendría que haber sido el desplazamiento, pero no fue así. Las cepas estaban llenas de cortezas secas, desordenadas y apiladas unas encima de las otras... , desprendían un gran potencial. Me parecía un momento místico. Me encontré en la obligación de intervenirlas y llevarlas al mundo plástico en ese momento. Estuve un rato observándolas y comencé a trabajar con ellas *in situ* retirándolas del montón, separándolas, independizándolas del acopio, cambiándolas de posición, invirtiéndolas, limpiándolas de corteza, oliéndolas.

Tras el traslado, todo lo anterior se hace más latente con el trabajo en el taller, el contacto directo con cada pieza, las sensaciones que se desprenden a través del tacto (háptico). Primero con el análisis individual: alzándolas, girándolas, invirtiéndolas, etc. Luego la limpieza con las manos



Cepas en el taller, 2013.



Retirando la corteza con aire comprimido,
2013.

de la corteza, e incluso la rotura de ciertos elementos que estorban. Con herramientas comunes o fabricadas expresamente y aplicando aire comprimido, incido en los huecos para liberar de piel muerta las oquedades y extraer todo lo que considero superfluo.

Posteriormente usando herramientas como los cepillos de alambres y de cerdas duras, piquetas metálica, clavos de diversos tamaños, y una especie de bastón metálico, con mango de madera, —fabricado expresamente para la ocasión—.

Durante este proceso se desprenden y perciben olores que remueven los archivos de la memoria, intensificado por el contacto de las manos con la madera y sus brozas.

Durante el proceso llevado a cabo en las distintas piezas el método se va perfeccionando creándose un protocolo intuitivo. Esto va unido al diálogo con cada elemento de la cepa, incidiendo en algunas partes más singulares o más sugerentes; cada pieza va marcando los criterios y definiendo los aspectos atractivos que la componen.

No se puede intuir el resultado final, tan solo trabajar hasta que la pieza simplemente está acabada. A primera vista no se apreciaban las partes más interesantes, más inquietantes diría, ha sido al avanzar en el proceso de desbroce o limpieza, cuando al comenzar a desprenderse la corteza superficial que afloran las oquedades o espacios vacíos importantes. En algunas cepas estos huecos recorren transversal o longitudinalmente casi la totalidad del cuerpo.

Continúo con la búsqueda del equilibrio de cada una de las piezas, llegándolas a intervenir con

un corte transversal en algunos casos. En otros, la pieza concluida está formada por dos elementos, que se apoyan el uno en el otro.

Finalizo las piezas aplicándoles de aceite de teca, que nutre o hidrata la madera, permitiendo las dilataciones y contracciones propias de un material orgánico.

Entonces inicio el estudio y la disposición en el espacio expositivo, para lograr potenciar la presencia de las obras a la vez que su procedencia y su extrenada pertenencia al mundo del arte.

Agradecimientos

Agradecer la paciencia y generosa ayuda, aportada por los comentarios de muchos profesores de la Facultad, tales como Salvador Haro, Cristina Peláez, Juan Aguilar, Jose M^a. Alonso, Rafael Salvatierra, Silvia López, M^a Ángeles Díaz, a mi paisano Fram Ramírez, y desde luego a Pepa Cano, pues sin su apoyo no hubiera sido posible la ejecución de esta obra. Profesores pertenecientes o no a la asignatura en la que defiendo mi trabajo, con los cuales me une un alto grado de confianza, y cuya opinión me parece que tiene un peso importantísimo.

Cómo no agradecer de la manera más sincera la ayuda de mi tutor de proyecto Juan Carlos Robles, que me encauzó a investigar y abordar este trabajo. Desde el principio de la propuesta del nuevo proyecto que pretendía abordar con el material que había encontrado, el cual pronunció literalmente: "Te veo más ejecutando éste trabajo relacionado con la escultura; eres más tu".

Ha sido una experiencia y un trabajo apasionante. A todos muchas gracias de corazón.



Análisis de la obra a partir de referentes artísticos

Cristina Peláez

“La escultura es un arte que tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio”
Gotthold Lessing

—Antonio, ¿Tienes un martillo por ahí?

—¿Un martillo? ¿En serio que me estás pidiendo un martillo?!

(En el taller de escultura de la Facultad de Bellas Artes de Málaga durante el curso 2014-2015)

Antonio Cañete nos presenta un proyecto artístico, *Brozas y Despojos*, fruto del esfuerzo, la capacidad de trabajo y del enriquecimiento artístico, y el estímulo provocado por sus conversaciones con otros artistas y con profesores de la Facultad de Bellas Artes de Málaga: Juan Carlos Robles, Salvador Haro, Juan Aguilar, José M^a Alonso, Rafael Salvatierra, Silvia López, M^a Ángeles Díaz, Fram Ramírez y Pepa Cano, entre otros; pasaron, durante la gestación de esta obra, por el taller de escultura de Cañete para conversar con él sobre arte a partir del proyecto que tenía entre manos, buscando en y a partir de éste, referentes plásticos, teóricos y analizando una obra en proceso que se desarrollaba libremente, abierta a los cambios que pudieran sucederse durante el acto creador. El resultado ha sido un trabajo conceptual, plásticamente impecable, y sostenido sobre una sólida base teórica. En *Brozas y despojos* se pueden adivinar ecos de distintas tendencias artísticas del siglo XX, desde elementos que nacieron en movimientos artísticos vanguardistas, hasta estilos individuales de artistas contemporáneos.

En la actualidad nos encontramos frente a esculturas de las cuales el espectador no sabe que pensar, como interpretarlas o que juicio tener sobre ellas. El arte, que desde principios del siglo

XX y aún hoy día busca acercarse a la vida, en ese intento, se ha ido transformado: el artista construye tratando de transmitir, más allá de la narración visual anterior a las vanguardias, mediante formas sencillas y conceptos universales; pero la distancia entre unos y otros se hace cada vez más laberíntica para el espectador no versado. El arte se ha vuelto complejo y distante su significado. Rosalind E. Krauss introduce así su estudio sobre la escultura contemporánea: “La escultura del siglo XX ha adoptado repetidamente formas que para los espectadores contemporáneos han resultado muy difíciles de asimilar”.¹ Como reconocía Carmen Osuna, “incluso para los que vivimos inmersos en la práctica artística nos resulta difícil dar respuesta a algunas de las preguntas que nos asaltan la mente”.²

A este respecto, el artista Robert Morris (1931-) argumenta sobre el momento en el que la obra aparece ante el público, alegando que los significados que producen los artistas en las obras, dependen enteramente de los otros seres a quienes se dirigen, y de cuya percepción de los signos creados, dependerá que éstos tengan sentido o no.³

“Existe una diferencia entre el creador de una obra (de arte o de ciencia) y el perceptor. El primero puede dedicar toda su vida intentando fijar una pequeña porción de conocimiento o sentido de algo, mientras que el segundo puede asimilar a lo largo de su vida lo que han conseguido numerosos artistas o científicos. Pero ese acto de conocimiento y de creación, de búsqueda del sentido, ha de ser teórico para poder seguir siendo práctico; es necesario intentar desentrañar el contenido ideológico que toda obra guarda como germen de sí misma en relación con la sociedad en la que se establece.”⁴

Gotthold Lessing, Carola Giedion-Welcker, Rosalind E. Krauss, son algunos de los teóricos que han reflexionado en sus textos sobre lo que es la escultura moderna, y sobre los recursos con los que cuenta ésta para expresarse: la materia inerte y la actitud del artista que la analiza y se enfrenta a ella mediante el acto creador.⁵ Apoyándonos en sus escritos, vamos a tratar de hallar intersecciones entre la obra de Cañete y la de los escultores que lo precedieron. Trataremos así de desentrañar el contenido ideológico de la obra, para localizar esa pequeña porción de conocimiento, de la que hablan Osuna y Morris, que el creador de una obra trata de fijar a la misma.

1 Krauss, Rosalind E., *Pasajes de la escultura contemporánea*, trad. Esp. Rotons Muñoz, Alfredo, Madrid, Akal, 2002,

2 Osuna Luque, Carmen, *Ideas y hechos, introducción al análisis de la escultura contemporánea*, Granada, Padilla Libros, 1995, p. 9.

3 Krauss, Rosalind E., *Pasajes...*, op. cit., p. 261.

4 Osuna Luque, Carmen, en *Ideas y hechos...*, op. cit., p. 96-97.

5 Lessing, Gotthold, *Laocoön*, trad. Ingl. Ellen Frothingham, Nueva York, Noonday, 1957, citado en Krauss, Rosalind E., *Pasajes...*, op. cit., p. 9.

EL SIGNIFICADO DE LA SUPERFICIE DE LA OBRA

Auguste Rodin (1840-1917), ubica el significado de sus obras en la superficie del cuerpo, en lugar de en la estructura interna que es donde se hallaba el significado en las obras de escultores anteriores a él. Una y otra vez vemos en las esculturas de Rodin como la obra final muestra los accidentes que se han producido a lo largo del proceso creativo (Ej. *Torso de hombre*, 1877). Para él estos accidentes son evidencia visual del paso de la materia de un estado a otro, son memoria del proceso creativo, son una muestra del paso del tiempo y son impronta del artista, reflejo de su intervención en la materia. Rodin eleva “el boceto o ‘esbozo grosero’ a la categoría de obra acabada”.⁶ Antonio Cañete trabaja las cepas de vid de la variedad Pedro Ximénez, exclusivamente en el exterior, ciñéndose en la manipulación a la limpieza de corteza. Tan solo en algunas ocasiones corta el tronco perpendicularmente, dejando ver los anillos concéntricos de su interior atravesados de oquedades podridas y túneles provocados por termitas y otros animales que viven y se alimentan de ellas.

LA IMPORTANCIA DEL PROCESO CREATIVO

A lo largo del siglo XX el proceso creativo toma protagonismo en el arte hasta volverse, en el caso de algunos movimientos artísticos, la razón última del artista por encima de la obra acabada. Jackson Pollock (1912-1956) y el expresionismo abstracto americano, son motivo y consecuencia de esta tendencia. Otros antes que él fueron precursores de este cambio en las prioridades del artista. Entre 1910 y 1913 Henri Matisse (1869-1954) modela cinco versiones distintas de una cabeza femenina, la serie *Jeannette I-V*, con la que muestra o narra los pasos de su obra, es decir, la evolución por la que pasa la materia hasta llegar a la obra definitiva.⁷ Un ejemplo aún más evidente del cada vez mayor interés de los artistas por el proceso creativo lo hallamos en Pablo Picasso (1881-1974) y su grabado *Escultura. Cabeza de Marie-Thérèse*, 1933, del que se conservan veinte pruebas de estado distintas y cuyo análisis arroja información sobre su interés por el proceso de creación de la obra.⁸ Para Picasso el proceso artístico transforma la obra conduciendo la investigación formal. El grabado final encierra todas las fases por las que ha pasado, aunque éstas no sean ya visibles. No importa. La convivencia con la obra durante la gestación es lo que realmente le interesa. En Cañete, el propio proceso creativo guía la obra hasta su forma definitiva y es ese proceso, que inicia instintivamente *in situ*, cuando

⁶ *Ibid.*, p. 39-40.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ Para más información sobre los veinte estados distintos del grabado *Escultura. Cabeza de Marie-Thérèse*, véase Haro González, Salvador, “La transformación como método de creación”, en AAVV, *Procesos artísticos y obra de Picasso. Una visión desde la práctica artística*, Málaga, Ayto. de Málaga y Fundación Picasso, 2012, p. 109-126.

descubre cerca de la bodega el montón de cepas desechadas, y que continua desarrollando concienzudamente en la soledad del taller, el que realmente interesa y satisface a este artista, por encima incluso del resultado final.

EL OBJETO NO CREADO POR EL ARTISTA

Las propiedades inherentes a un material específico pueden emplearse para componer la obra. Antonio Cañete elige para su obra cepas desarraigadas y desahuciadas de la variedad Pedro Ximénez. La materia de la que está hecha su obra son objetos que ya existían. No son su creación. El simplemente las ha encontrado, limpiado y expuesto. Gestos parecidos a éstos, los que lleva a cabo Marcel Duchamp (1887-1968) en sus *readymade* no modificados: Duchamp encuentra el objeto —un *Porta botellas*, 1914; una pala de nieve (retitulada *Anticipo de un brazo roto*, 1915); o un urinario (*Fuente*, 1917)—, y lo coloca, traspone, “vuelca”, reubica,⁹ ... de una forma distinta a como iría en el lugar donde normalmente lo encontraríamos. Además puede haberlo firmado y/o rebautizado para, finalmente, exponerlo como obra artística. Cualquiera de estos gestos del artista, el mismo de firmarlo, por ejemplo, está trasplantando el objeto del mundo de lo ordinario, al ámbito del arte.

Cuenta a este respecto Juan Antonio Ramírez: “cuando estalló en Nueva York el escándalo por el urinario que presentó [Marcel Duchamp] a la Exposición de los Independientes, surgió la duda [...]: ‘¿Es algo serio o está bromeando?’. La respuesta de Louise Norton me parece bastante reveladora: ‘¡Tal vez ambas cosas a la vez! ¿Acaso no es posible?’”¹⁰ Tras recuperarse la Historia del Arte del impacto que le provocó esta nueva forma de entender el arte, asumió el *readymade* como elemento artístico, y hoy es Antonio Cañete quien extrae unos objetos, las cepas, del anonimato, la invisibilidad, la vulgaridad y la cotidianidad que asumen en el lugar al que pertenecen; para convertirlas en obra de arte... sólo que sus *readymades* nacen de la naturaleza y no de un aspecto de la cultura.

“La obra de arte no quiere transmitir otra cosa que a sí misma”¹¹. Y aunque su tropiezo con las cepas fue puramente casual, la elección de éstas como materia prima para su obra no lo es en absoluto. La manipulación que hace de ellas, exclusivamente de limpieza de la corteza (exterior), le permite mantener el contenido que emana de la materia intacto¹². Al desnudarlos, permite que

9 Krauss, Rosalind E., *Pasajes...*, op. cit., p. 83-88.

10 Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993, p. 12.

11 Wittgenstein, Ludwig, citado por Reguera, Isidoro, en la introducción de *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 17, citado a su vez por Osuna Luque, Carmen, en *Ideas y hechos...*, op. cit., p. 119.

12 McEvelly, Thomas, “On the manner of addressing clouds”, en *Artforum*, Junio, 1984.

de estos troncos fluyan mejor las ideas que contienen: ideas de fuga de lo urbano y de retorno al campo, a la agricultura, a los orígenes y a la naturaleza. Este material natural, literal, es en la escultura de Antonio Cañete concepto en sí mismo.

PROPIEDADES INHERENTES AL MATERIAL

En el arte procesual del que Eva Hesse (1936-1970) fue uno de los máximos exponentes, la belleza nuevamente está en el proceso y no en la obra final. Como Cañete¹³, los artistas procesuales utilizan, materiales perecederos, insustanciales y transitorios. Para ellos, las propiedades inherentes a un material específico forman parte del significado de la obra. El movimiento de arte procesual, el movimiento de arte *Land Art* y el movimiento povera están relacionados entre sí, pues todos ellos celebran la naturaleza como arte.

LA NATURALEZA COMO ARTE

El *Land Art* surge cuando artistas americanos de la década de los sesenta tratan de hacer con sus obras una llamada de atención sobre ciertos avances tecnológicos que tientan contra la naturaleza y que llegan incluso a herir la corteza terrestre. Sus obras, realizadas a una escala impresionante en paisajes alejados de la civilización, contrastan con las de los artistas europeos, (*Land Art* europeo y movimiento povera) que pese a manifestar preocupaciones similares, lo expresan con obras distintas, de menor tamaño, más a la medida del hombre y de poética parecida aunque quizás de mayor romanticismo y por supuesto, mayor cercanía humana. Los povera basan su arte en la relación entre lo natural y lo artificial.¹⁴ Entre ellos, Giuseppe Penone (1947-), transforma la naturaleza en entidad creativa y rescata la fascinación por lo sensible.

"La materia es manipulada, trasformada, convirtiendo objetos naturales en imágenes [...] pero con la convicción y la idea de mantener y reivindicar el dinamismo de la naturaleza viva, su respiro, su olor y color, que palpita como ser humano. Si hemos de hablar de ritmos, de volúmenes, de forma, no existe ningún orden más perfecto que el natural."¹⁵

El gusto por lo natural, por el momento del proceso creativo y por los sentimientos se unen en

13 Antonio Cañete utiliza la cepa tal y como se la encuentra en el campo. No trata la madera ni la protege contra plagas.

14 Se trata de una visión de la naturaleza distinta a la del Romanticismo, surgido a final del XIII y que utilizaba la naturaleza como temática de sus obras. Aunque en ambos casos se confiere prioridad a los sentimientos.

15 Osuna Luque, Carmen, en *Ideas y hechos...*, op. cit., p. 128-135.

la obra de Cañete, quien, en su memoria sobre el proceso creativo nos habla del placer del tacto y el olor de la cepa al retirar la corteza con las manos e introduciendo herramientas por las oquedades y grietas del tronco. Todo ello le transportan a su memoria, a la infancia y al contacto con la naturaleza en el campo gaditano.

Los referentes principales a los que Cañete alude cuando le preguntas por su obra proceden precisamente del *Land Art* y del movimiento povera:

Richard Long (1945-), precursor del *Land Art* y que participó en las primeras manifestaciones internacionales del arte povera, realiza sus obras *site*,¹⁶ utilizando materiales de la propia naturaleza y sin hacer alteraciones significativas en el paisaje. De hecho, en muchas ocasiones, tras fotografiar su obra, vuelve a colocar los materiales que ha utilizado en el lugar donde los encontró.

Nils Udo (1937-) y Andy Golsworth (1953-) utilizan materiales naturales obtenidos del lugar donde llevan a cabo su intervención artística. Son también responsables con el medio ambiente y sus obras. Contrariamente a los *Land Art* americanos, mantienen un tamaño cercano a la medida humana. Alteran mínimamente el ambiente natural, pero además sus obras son frágiles y fugaces en el tiempo puesto que perecen pronto, deshechas por las inclemencias climáticas.

David Nash (1945-) trabaja tanto el *site* como el *non site*. Pero a diferencia de los demás artistas referentes y del propio Cañete, él sí que manipula el material. Realiza esculturas verticales que recuerdan a los troncos de donde surgen manteniendo la armonía entre el material, los elementos, el lugar del que procede y en el que piensa ubicar la obra. Es en este punto en el que más nos recuerda a la obra de Cañete pues éste, al igual que Nash, da gran importancia tanto al lugar de procedencia y como a la armonización de la obra en su lugar de destino.

Por último Alberto Carneiro (1937-), recoge la materia del espacio natural, generalmente organismos vegetales muertos, los manipula mínimamente y los traslada como obra artística a la sala en la que va a ser expuesto donde, como David Nash y el propio Cañete, consigue enlazar la obra con su medio natural y éste con la propia sala de exposiciones. Para ello trabaja la instalación buscando sensaciones cercanas al lugar de origen, como acumulaciones (bosques) y verticalidad (árboles).

¹⁶ Existen dos tipos de obras *Land Art* según el lugar donde se expongan: los *site*, aquellas obras que se realizan *in situ*, es decir, en el lugar en el que se encuentran los materiales y los *non site*, que son aquellas obras que se trasladan del lugar donde se recogieron para producirlas en el taller y/o para exponerla en salas y museos.

A artistas como el escultor constructivista Vladimir Tatlin, (1885-1953) y obras como sus relieves en esquina, debemos que muchos artistas actuales desvíen su mirada hacia el pedestal que soporta la obra como elemento que le puede aportar significado. *Relieve en esquina*, 1915, era una obra que se mantenía en el aire sujeta por alambres a los muros que formaban esquina en la sala de exposiciones. A diferencia de los pedestales, la esquina es un componente arquitectónico del espacio expositivo: si el pedestal deja entre paréntesis al objeto escultórico, la ausencia de éste integra la obra en el espacio expositivo, convirtiéndose en parte de él.¹⁷ Esto explica la importancia de la ausencia de pedestal en algunas de las piezas de *Brozas y despojos*. Debemos de tener en cuenta que la Sala de Exposiciones del Jardín Botánico-Histórico 'La Concepción' se encuentra precisamente ubicada en un entorno privilegiado, el propio jardín botánico, y Antonio Cañete quiere destacar este hecho extendiendo su instalación fuera incluso de los muros de la sala para que la conexión con la naturaleza viva de 'La Concepción' sea aún más profunda.

Además, en su instalación, aparece algo que tiene dos consecuencias interesantes para el significado de su obra: se trata de las 'peanas' de tierra húmeda y corteza. En realidad se trata de una fina capa compuesta de tierra y corteza (despojos), que coloca dibujando formas geométricas por el suelo de la sala, y sobre la que descansan algunas de sus obras. Esta solución por una parte remite a la tierra de la que nacieron las vides y enlazan mediante la geometría con la sala a la que Cañete las ha trasplantado, ya como obras artísticas; y por otra parte remiten al proceso de creación, pues consiguen trasladar a la sala los olores respirados por el artista durante manipulación de las piezas.

17 Krauss, Rosalind E., *Pasajes...*, op. cit., p. 63-64.

Fotografías de la obra
Brozas y Despojos

JuanOto





















ORGANIZA:

ASOCIACION DE AMIGOS DEL
JARDIN BOTANICO - HISTORICO



LA CONCEPCION

COLABORAN:



Jardin Botánico-Histórico
La Concepción



málaga.es diputación