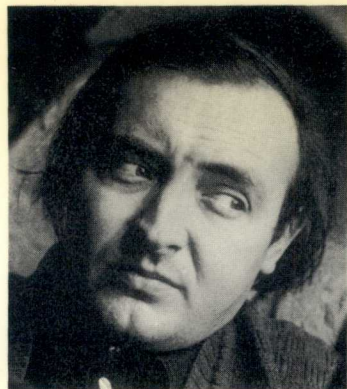




MICHEL TAPIÉ

Angel Orensanz

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Angel Orensanz es una de las firmas más renovadoras de la escultura española actual. Ha desarrollado un lenguaje plástico de madurez y universalidad espléndidas; a cuya base está una larga trayectoria artística en Francia e Inglaterra, principalmente. Ha llevado a cabo una labor de investigación plástica continuada y compleja cuya culminación es su obra pletórica y restallante. Una obra en la que se combina la audacia imaginativa y el rigor técnico, generosamente vertidos en familias de piezas de dimensiones reducidas, realizadas para aportar una dimensión



Jorge ORONSANZ

MICHEL TAPIE
Crítico y Filósofo del Arte
Fundador del Centro Internacional de
Investigación Estética de Turín



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

C 434 / 12



Angel OBENSANZ

R. 177819

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA. 1974

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y
Ciencia, 1977

Imprime: Ind. Gráficas Castuera, San Blas, 4 - Burlada - Pamplona

I.S.B.N. 84 - 369 - 0160 - 6

D.L. NA. 470 - 1977

Printed in Spain.

INTRODUCCION ESTETICA

A LA OBRA DE ANGEL ORENSANZ

La escultura de hoy, evidentemente postdadá, se encuentra en una situación maravillosamente ambigua: «La ambigüedad es quizá la trascendencia» dijo en cierta ocasión uno de nuestros grandes filósofos, creo que Bertrand Russell cuya obra ha sido tan determinante para mí, hasta en la estética... Y en ese sentido también la obra de Orensanz continúa afortunadamente «siendo», sea cual sea su devenir existencial en el que pongo toda mi confianza, artística y estéticamente.

Y cuando hablo de «escultura» me refiero también a sus asombrosos gouaches, cuya elevada calidad es, por fortuna, esencialmente escultórica. Y este es un fenómeno sobresaliente que aumenta la posibilidad de encantamiento del **amateur** (el que ama!) que yo me esfuerzo en ser con toda la lucidez

posible, a pesar de la confusión de nuestra época, tan generalizada como peligrosa... Y, en parte, me alegro, pues así nos protege de todos los academicismos propuestos y en potencia que pululan desde 1958 (Pop art y cía.), para vanidad tanto de la nueva burguesía como de la nueva crítica de arte que se autodenomina de consumo. Sentado lo cual, vamos a explorar en profundidad el arte de la obra completa de Orensanz, pletórica de un rico mensaje estético.

Sus conjuntos escultóricos, ligados tanto a la arquitectura como a la naturaleza, y que tienen una afortunada prolongación en la pintura sin perder nada de su contenido estructuralmente esencial, constituyen un punto de partida hacia los niveles del arte más elevados, ya logrados por lo demás y de los que debemos esperar todas las multivalencias posibles ofrecidas normalmente por la aventura del arte actual, elevado a una potencia «otra»: devenir maravilloso para los artistas cuando existen artistas, lo que es indiscutible en el caso que nos ocupa y que en este sentido nos apasiona sin inquietud alguna por sus desarrollos posibles, tan felizmente imprevisibles como cualitativamente corroboradores, independientemente del número de obras producidas, en proceso de realización o en proyecto de este vigoroso e infatigable trabajador y creador tan prolijo como infatigable...

Expone tanto en galerías de arte como en plazas públicas, parques... Inglaterra le brindó una oportunidad excelente al invitarle a exponer en un parque de Londres haces complejos de verticales artísticamente significados: acercamiento del arte de los jardines, cualidad ya tradicio-

nalmente esencial de ese país y de un artista «otro» en quien la libertad de creación estructural encuentra la integración ética óptima... Hay que felicitarle y felicitar a los promotores que le dieron tal oportunidad y que nos reafirma sobre ciertos desarrollos del arte de vivir, amenazado lamentablemente tan a menudo por los absurdos del consumo de una parte desmesurada de la actual sociedad que se desarrolla con excesiva frecuencia en detrimento del «arte de vivir»: sólo la calidad artística, como aquí, nos da confianza plena en el relevante devenir esencial de este arte de vivir en el que los artistas de gran categoría tendrán siempre algo que decir y que aportar.

Cuando Orensanz barroquiza los espacios que sabe mantener abiertos, mediante conjuntos de líneas metálicas acertadas al servicio de una escultura espacio-monumental o cuando lleva a cabo aberturas estudiadas con precisa intención y en relación al conjunto artísticamente integrado en un gran cilindro metálico de notables dimensiones, es esencialmente artista, tanto escultor como paisajista y busca y encuentra prolongaciones afortunadas en las superficies rebasadas artísticamente por ordenamientos de «metafísica de la materia» tanto a escala de los espacios monumentales de cemento y refractario como en los gouaches de gran calidad matérica o en las pequeñas piezas refractarias.

En un momento en que las potencias de los transfinitos hacen soñar y crear pintores cuyo conocimiento de los posibles «espacios» no impide la integración de creaciones artísticas, la ambigüedad que se impone al escultor (y proba-

blemente al arquitecto que busca rebasamientos artísticos más allá de lo «funcional» limitado a un pragmatismo no artístico) por las cuestiones técnicas, la materia, el equilibrio, el entorno estrictamente terrestre y las múltiples incidencias que se impone para «estar en su lugar» como obra de arte... todo esto parece excitar a Orensanz como una maravillosa aventura ofrecida a un conquistador en potencia que lleva a la realidad todos sus sueños en obras de arte objetivadas en tanto que conjuntos de esculturas en un entorno que es parte integrante de la creación artística en una ética que lleva a cabo sus sueños maravillosos en la estética: esto Orensanz lo objetiva apasionadamente y nos comunica el encantamiento «otro»! ¿Qué más y de mejor se puede pedir a un artista creador?

Orensanz comenzó sus estudios artísticos en Bellas Artes de Barcelona —de 1960 a 1965—, para pasar a París, de 1965 a 1968, a los talleres de Etienne Martin y de César, en Bellas Artes. En este período de investigaciones empezó a exponer en 1967 en la galería Paul Cézanne, al igual que en el Salón de Mayo. Al año siguiente, de vuelta a España, realizó un muro monumental de cerámicas verticales para la Universidad de Pedralbes, en Barcelona, «Artes, Ciencias y Letras», elevándose en toda estética normal a lo que se espera encontrar en esta potencia en cuanto encantamiento.

Después, con gran maestría, viene ese fabuloso «environment» de 1973 del que una panorámica horizontal nos muestra un conjunto artísticamente formalizado de treinta y seis elementos que son esculturas verticales espacializadas me-

diante juegos de aberturas que hacen de cada una de ellas, tomadas aisladamente, una escultura «espacialista» (y conjuntal) que habría encantado mágicamente al maestro desaparecido de los manifiestos y obras maestras espacialistas que fue Lucio Fontana... conjunto que encontramos en otra fotografía tomada en Londres el mismo año 1973 en Holland Park, en la exposición definitiva y magistral de este conjunto de esculturas que eran aquellos elementos mágicos.

Pasemos ahora a una obra tan sutil como monumental realizada en 1974 para Sarriá: relieve horizontal inmenso, presentado anteriormente en el suelo, fragmentado, en una pradera: magia del signo artístico y de «metafísica de la materia» estético-mágicamente significada fragmentaria y espacialmente y definitivamente elevada a la potencia del continuo en esta monumental banda horizontal que el espectador **amateur** no puede ver sino desplazándose en la multivalencia de subconjuntos de signos y de ritmos de este conjunto estéticamente ordenado en la homogeneidad de una libertad ilimitada de creación artística.

Quiero señalar por fin dos obras muy recientes de 1975, el **Pájaro de velocidad** en el aeropuerto de Barcelona y las esculturas del conjunto vertical del puente de Martorell. La primera es nada menos que una maravillosa escultura como debe esperarse de nuestra época y de la que hay muestras, desde la californiana Claire Falkenstein al italiano Mastroianni, en cuya vecindad podría relacionarse magníficamente con la misma «potencia»... y las otras, las más re-

cientos, son una afortunada y libre continuación del conjunto de Holland Park... Para un escultor, toda esta continuidad magistral deja prever con toda confianza un conjunto monumental de la categoría más elevada, sobrepasando todos los límites de nuestros reflejos por muy condicionados que estén...!

Vuelvo al problema de lo que he llamado «gouaches asombrosos»: No puedo, de hecho, mirarlos con una visión y una percepción psico-sensorial diferentes de las que utilizo para observar sus esculturas y sus piezas monumentales, tanto de esculturas de grandes formatos como sus relieves murales inmensos. Tienen el mismo poder de encantamiento y no busco relación alguna con algo que se parezca a la pintura: espacios, entornos topológicos son los mismos y veo allí algo especialmente resaltable, excluyendo toda noción honorable «de arte menor» de cualquier tipo. Hay allí un enigma misterioso estético-sensorial respecto del cual no tengo ningún propósito de profundizar: Disfruto y admiro esta extraña plenitud nueva propuesta al **amateur** del arte (el que ama!) que tengo la dicha de esforzarme en continuar siendo y en llegar a ser... El arte, cuando éste existe, tiene un contenido extraordinario de misterio que, permaneciendo misterio, conserva intacta su magia encantadora... Y para agradecer todavía a Orensanz lo que nos aporta, dejando intacto e intocable el misterio, repaso con él las meditaciones-encuentro que hemos tenido sobre ciertos de mis aforismos; sobre la estética y su maravillosa ambigüedad, hasta tal punto que su obra

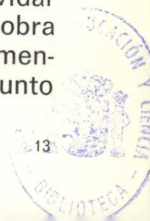
total irradia sobre nuestras alegrías ético-estéticas...

1.—La existencia de la obra de arte estrictamente tal (y por lo tanto en independencia total frente a todo pragmatismo «funcional») presupone un **artista** creador e incluye una comunicación (la intersección como mínimo y la comunión como máximo) entre el conjunto estructural artísticamente encarnado que es la obra de arte y el conjunto biológico estéticamente condicionado que es el **amateur** de arte.

2.—La comunicación artística implica estéticamente:

- a) el contenido artístico que es el encantamiento estético.
- b) la estructura artística cuya lectura es función de condicionamiento de la percepción psicosensoresial del conjunto biológico que es el **amateur** de arte y por lo tanto del encantamiento estético, con los **conjuntos abstractos** artísticamente encarnados.

3.—Todo esto, por otra parte, no tendrá sentido si no es en la medida en el que el lector haya sido capaz de obrar en cuanto «**amateur** de arte» en su intersección con los desarrollos ordenados de reproducciones de obras de arte que hace falta **leer** como textos de ideogramas cuya sintaxis interior está estrictamente ligada al **renglón** y la **vecindad**. Porque si como ha demostrado magistralmente Heidegger: el origen de la obra de arte es el arte, no hay que olvidar que la materia primera de la estética es la obra de arte existente, más exactamente, los elementos estéticos comunes que hay en el conjunto



artístico existente por el hecho mismo de la existencia de estas obras.

4.—Tratado de estilo: el clásico se desenvolvía en torno a una serie de imágenes, el «otro» envuelve un conjunto de ideas; el todo será la divina potencialidad pasional de los poderes mágicos emocionales, la nada había consistido en actualizar humanísticamente las circunstancias banales.

5.—El barroco que en los tiempos euclido-humanistas de los clasicismos parecía ser la única puerta de salida, se ha convertido en nuestros tiempos «otros» conjuntales en una posible puerta de entrada divinamente eficaz para las maravillosas superaciones ético-estéticas: pero el secreto consiste en no disociar jamás «barroco» y «conjuntal», el primero totalmente generalizado llegando a ser algo indefinidamente más que un estilo, el segundo cualificando nada menos que la totalidad morfológica existente y posible, el todo a la potencia de aquello que debe ser divinamente ahora la multivalencia de nuestras éticas individuales y de las jerarquías de nuestro arte de vivir.

6.—La obra de arte esencial es una estructura de encantamiento ético-pasional impuesta por la voluntad esencialmente creadora como un conjunto metafísico semánticamente ordenado, estructural y emocionalmente multivalente. La estética formaliza el mensaje psico-sensorialmente percibido por el **amateur** en la consumación de encantamiento del que ama mediante la saturación suprema de ética divinamente paroxística.

7.—El arte se da en belleza total cuando la

obra nacida propone fiestas cualitativas de inteligencia en las que las saturaciones éticas expanden la irradiación de las afectividades de lo que debe ser el uno en divina continuidad.

El arte, y también el de vivir, es la más divina de las evidencias objetivas posibles, asimilado a una metafísica inefable de profundas delicias panteísticas, en la cima de comunicables jerarquías éticas donde se viven en las extraversiones límite de las maravillosas comunicaciones, las hipercomplejas simultaneidades y la dicha más paroxísticamente normal y la más normalmente sensacional.

9.—Siendo un hecho admitido tras las formulaciones estructurales de Luigi Moretti que existen conjuntos artísticos que son las obras de arte y ciertos conjuntos **biológicos** que son los **amateurs** de arte, la estética es la explicación del encantamiento que es el hecho (encarnado en una práctica óptima de su intercomunicación) de la intersección de estos conjuntos, entre la obra de arte irradiante de un poder de hechizamiento que es la esencia de la metamorfosis artística misma resultante de la creación de un conjunto de conjuntos más o menos ordenado de «estructuras artísticas» y la necesidad metafísica-pasional del **amateur** de arte. Habiéndose confirmado históricamente que la «belleza artística» es esencialmente invención de estructuras y por consiguiente morfológicamente abstracta, todos los falsos problemas de figuraciones, imágenes, símbolos y otras coartadas caras a aquellos que utilizan el arte en lugar de amarlo (y aquellos que han podido ser inducidos a tal error) están totalmente y de una vez por to-

das fuera de cuestión en la elaboración de criterios de valores artísticos. Es en el encantamiento mismo donde está el contenido y no puede tratarse sino de creaciones estructurales nada más que artísticas y de sus sensibilizaciones perceptivas, mágicamente formalizables por el «**amateur** de arte» totalmente digno de este nombre. Un **amateur** necesaria y suficientemente capaz, entre una profunda sensibilidad estructural artísticamente intuitiva y un panteísmo emocional axiomatizador de la totalidad paroxística de la simultaneidad extática del rebasamiento ético-estético en las continuidades pasionales del arte de vivir, de extrapolar a la potencia de las evidencias divinas como debe ser el haber llegado a ser normalmente sensacional en este ahora en el que la sensibilidad eleva su necesidad de magia al nivel de una metafísica encantatoria de la materia artísticamente sublimada, en el umbral de la era de las estructuras conjuntales que se supera artísticamente en el barroco generalizado.

10.—El valor cualitativo de un laberinto, en la era clásica de las convenciones humanístico-euclidianas estructuradas en un sentido tal que la simplicidad debía ser necesariamente una virtud, era esencialmente la belleza compleja de su estructura formal organizada «de tal suerte que una vez metido en ella no se podía encontrar la salida» (Diccionario Littré), es decir que al perderse se le **encontraba** como laberinto y, como corolario, al encontrar la salida se le perdía, lo que quiere decir que el hecho de buscar la salida no era ya propio de un **amateur** del laberinto. Lo mismo ocurre con el arte y la axio-

mática estética para el **amateur** de arte; pero el problema de la creación de un laberinto suponía lo contrario de una confusión caótica, es decir una organización formal rigurosa suponiendo ella misma un profundo conocimiento topológico de la noción de continuidad lo mismo que de las ambigüedades constructivas en la práctica de la vecindad, porque se trataba para el **amateur** de laberintos de llegar a realizarse en él divinamente perdiéndose allí, porque al perderse allí se encontraba: lo mismo en la epistemología ético-estética de todos los encantamientos que irradian metamorfosis esenciales.

Expuesto lo cual, dejemos ahora la palabra a las obras de Orensanz.

ANGEL ORENSANZ:

RECUERDOS

PARA UNA OBRA

Se ha dicho que mi obra es una de las más penetradas de pasión (pathos) en la plástica española actual. Muchos autores llegan al arte tardíamente e incluso su práctica pictórica o escultórica guarda cierto distanciamiento de su peripetia vital. Lo cual es indiscutiblemente válido; pero la obra plástica puede quedar privada de palpito si no viene fundida con una serie biológica prolongada y aparece desprovista de una referencialidad diacrónica completa.

Hay una gran riqueza de encuadres y contextos culturales en mi producción plástica. Precisar la circunstancia biográfica y ambiental es pertinente por proporcionar no una razón infraestructuralista. Lo es por acercarnos una panorámica comprensiva y esclarecedora del proceso personal en el que la obra

se inscribe. Caben diversas lecturas de vida y obra; en ningún caso son excluyentes.

1940 - 1964: La invención del arte

Llegue a Barcelona en 1954. Ese mismo año moría Henry Laurens y Hans Arp era premiado en Venecia. Más adelante, los estudiaría detenidamente e incluso me trasladaría a Londres en 1971 para ver la obra del escultor francés expuesta en la Hayward Gallery. Me ayudaría a afirmarme en un lenguaje muy distanciado de ellos.

Desde mitad de los cincuenta, he vuelto en escasas ocasiones a mi tierra y, sin embargo, los primeros años vividos en Larué es recurren de una u otra forma en toda mi obra. Larué es un pueblo de la Jacetania de doscientos habitantes, al resguardo de las sierras del Prepirineo y abierto a una extensa llanura de trigales bordeados de arbolado y frutales. Me apasionaba de pequeño dibujar nidos en las rocas del campo y grabar símbolos y figuras. Algunas han sobrevivido el tiempo. Cierran el paisaje los montes de San Juan de la Peña y, más allá del río Aragón, la cordillera pirenaica. El Pirineo alza aquí su franja orográfica más solemne, nevada casi todo el año: Peñaforca, Collarada, Aneto... Una muralla que oculta Francia.

Para los oídos infantiles la inmediatez y la inaccesibilidad de un país distinto se convertía permanentemente en una zona de estímulos. El país vecino estaba en todas las conversaciones con referencias a ferias, invasiones, contrabando, maquis, fugas, emigraciones... Aquellos años se corresponden con la medievalización que la vida rural sufre en todo el país. La escasa ma-

quinaria agrícola es de antes de la guerra. Todos los proyectos reformistas se han olvidado. Es el clima realísimo que ha quedado atrapado en los cuadros de Zabaleta y que él estaba pintando en Quesada por esos mismos años. El clima mental viene dado por la amargura de la guerra y el rigor de las sequías. Los maquis irrumpen en la vida del pueblo provocando el estupor y desencadenando el desquite o la confraternización. «Este chaval será pintor». Lo dijo el jefe de escuadrilla un día que los maquis pasaron la noche en Larués, al ver su cuaderno de instrucciones lleno de dibujos; había caído en mis manos.

Cuando vuelva de Barcelona, algunos años más tarde, entre la realidad de este paisaje y mi percepción se ha interpuesto ya una dimensión mediadora irreversible, el concepto de arte. «El dibujo es lo esencial». La naturaleza como relación inmediata y fundida había desaparecido para convertirse en algo reflejo y mediatizado. Entonces llevaré unos cuadernos donde dibujo animales, alas, rocas, rostros, paisajes... Fotografiaba reiteradamente plegamientos rocosos entre los que se descuelga el hielo. A los diecisiete o dieciocho años modelé una serie de retratos del natural; rostros de campesinos. Aleteaba en mi recuerdo la impresión de las cabezas de Gargallo en el Museo de la Ciudadela de Barcelona y la búsqueda apasionada de Julio Antonio por tierras de Castilla para sus bustos de la Raza. La peripecia dramática de ambos me impresionó fuertemente mis primeros años de Barcelona. En 1975 se produciría un reencuentro con la obra de Julio Antonio, en la propia Tarra-

gona. Casi frente al grupo que realizó para la Rambla, he colocado una escultura en refractorio, atrevidamente esmaltado en azul; desarrolla un tema mítico, los atlantes. Pero en los años anteriores a 1954 viví el paisaje pirenaico sin mediación abstracta alguna como la del arte y, mucho menos, la de la escultura.

Los recuerdos más entrañados de aquellos años son los carnavales, las fiestas patronales y los comediantes. Durante los carnavales todos los mozos se disfrazaban: las caretas eran de cartón, pintadas de blanco y negro, pobladas de crin pegada con pez y unos cuernos de cabra o de buey sujetos a los extremos de un palo. Durante dos o tres días encorrían a los niños en un juego de terror y excitación. Aún pasados los carnavales, seguía yo haciendo caretas. Me gustaba trabajar el volumen: ojos, nariz..., a base de unas lengüillas recortadas e introduje algún color nuevo, como el sombreado hecho con carbón. Y sobre todo el azul. Las ensayaba en el campo, en un juego de autoverificación. Luego, las llevaron todos para los carnavales. En Holland Park, en 1973, un etnólogo se acercó a decirme que mis environments le recordaban mucho las máscaras polinesias. Me hizo caer en la cuenta de aquellas otras caretas. El no tener fuerzas del orden, le daba a Larués una cierta libertad de iniciativas festivas. Como en aquellas ocasiones en que se organizaron grandes cabalgatas para los carnavales. En alguna ocasión se mezclaron enmascarados, maquis y guardiaciviles. Las fiestas patronales conmovían la monotonía de los años cuarenta. Los músicos, los instrumentos, las melodías de la época, las procesio-

nes... La iglesia de Larués guarda una espléndida colección de retablos, la del renacimiento en mayoría. Es poco resaltable la pintura de las iglesias de la Jacetania; hay en cambio una exuberante tradición escultórica de todos los siglos. Julián Gállego ha observado esto para todo Aragón. Hay unos cuadros tenebristas en la ermita de Larués, temas de martirios, que dibujé muchas veces; los asociaba a las ceremonias sombrías de los enterramientos.

Por fin, los comediantes. Posiblemente eran los últimos cómicos de la legua en España. Llegaban en primavera. El carro transportaba la familia de actores, los decorados y el atrezzo. No perdíamos uno solo de los movimientos del grupo de actores y desfilábamos con ellos, por las calles, para el pregón. Convivían unos días con el pueblo e interpretaban un repertorio de dramas románticos, muchos en verso. Los chicos asistíamos deslumbrados ante las tablas a aquel juego en que los adultos interpretaban **El Tenorio**, hacían ilusionismo, títeres, pantomimas... La gravedad de la dicción y los gestos solemnes y escuetos tenían para mí volumen y corporeidad. Desde entonces empecé a hacer pequeños relieves y esculturas en madera que llevaría luego a Barcelona. Bastantes años más tarde, en la escultura que hice para la plaza Joanich de Barcelona, incorporé una interpretación de viejos y jóvenes payasos. Creo que guardan extremo parecido con aquellos cómicos de los años cuarenta, que extendían por la mañana, en la plaza, cientos de piezas de vajilla y figuras y por la noche recorrían el pueblo con el acordeón y los monos.

El día 31 de diciembre de 1954 llegué a Bar-

celona. Los primeros años viví en la calle Platería, el viejo barrio picassiano entorno a Santa María del Mar, un barrio animado por el trasiego del Mercado del Borne. Aquí oí cantar jotas aragonesas por primera vez. Todas las tardes asistía a la Escuela de la Lonja, donde enseñaba la aristocracia del buen hacer artístico catalán. Se cultivaba el conocimiento íntimo de los materiales y sus texturas, decantado por siglos de verificación, un canon de valores estéticos basados en el equilibrio volumétrico humano y, sobre todo, se disfrutaba de una herencia estética teórica y práctica exquisita. «Hay un modelado frío e inerte como el hierro y hay modelados blandos e inconsistentes». Al poco tiempo de frecuentar La Lonja, un profesor cogió la pieza que había acabado y se la llevó al director. Más aún, me llevó a su taller estudio en la calle Casanova. Había un cartel empolvado que decía: «Sólo se admiten encargos de palacios». Presidía la vida del taller el viejo Cuyás; compañero y amigo de Ramón Casas, Rusiñol, Bayreda, Llimona... Tenía un extraordinario parecido con Santiago Rusiñol. Se trabajaba un modelado expresivo, escueto, indispensable y real. La vieja tradición mediterránea. Los domingos los pasaba en Montjuïc tomando apuntes de las barracas, pintando panorámicas del puerto y comprando libros en el mercado de San Antonio. Mientras trabajaba, el viejo Cuyás se acercaba, nostálgico, y me hablaba de escultura. «Mira bien las patas de los caballos en la Fuente de la Ciudadela; cómo saltan; con qué fuerza». Cuántas veces me hizo ir a la Plaza de Cataluña a observar directamente las esculturas de los viejos maestros catalanes.

«El dibujo es lo esencial». Dibujaba ininterrumpidamente. Cientos y cientos de notas. Me gustaba observar y dibujar el movimiento vivo de las fieras en el parque de la Ciudadela. En aquel ámbito de la calle Casanova subsistía la memoria y la sensibilidad barcelonesas a punto de desaparecer con la época que había expresado. El viejo Cuyás guardaba una colección de soberbios libros de arte editados en toda Europa. «Tú serás como los grandes escultores» me decía en sus momentos de exaltación. Estudié minuciosamente la obra de Montañés, Juan de Juni, Berruguete... durante aquellos años de La Lonja. Entre el alumnado se recordaba —con secreto estímulo— que Picasso estudió allí con profesores que explicaban y enseñaban prácticamente lo mismo.

El verano de 1958 emprendí un largo viaje al pasado español, incitado por la gloria de Goya y Berruguete que las ilustraciones traslucían. Tenía dieciocho años. Llegué, primero, a Zaragoza para ver de cerca los retablos de Forment en La Seo y El Pilar y las obras de Querol en homenaje a los héroes de los Sitios. Desde el lejano renacimiento, Zaragoza se había convertido en una discreta ciudad provinciana, de espaldas a Aragón; tímida y apocada en toda su configuración urbanística y estética. Diez años más tarde incorporaría algunas de mis esculturas al urbanismo de la ciudad; una capital en plena expansión, amparada en el medio millón de habitantes. Como la mayor parte de los aragoneses, llegué a Zaragoza desde un largo enraizamiento en Cataluña y el extranjero.

La siguiente etapa del viaje fue Madrid. El museo de El Prado me hizo la impresión de al-

guien que me coje por el brazo y me quiere retener allí. Mientras las cabezas de Velázquez me parecieron flotar, las de Goya tenían volumen, consistencia e incluso peso. Si cayeran al suelo, harían ruido. En la obra de Velázquez advertí un modo humano, muy distinto del catalán. Luego en Segovia, Toledo y Valladolid sorprendería ese talante austero y espontáneo de los castellanos que tanto llama la atención de la gente de más allá del Ebro. Las pinturas de Goya, toda la obra de Goya, me produjeron un revólucón interior. Lo primero que hice algún tiempo después fue tomar apuntes de la gente en las eras, de rostros de campesinos riendo, de niños, etc. Recuerdo muy bien los perros que aparecen en los cuadros de Velázquez. Cuando llegué a París volví a encontrar perros en la Escuela de Bellas Artes y lo mismo en Cadaqués. Apenas los vi en Barcelona. Es un elemento antiacadémico. Su sola presencia arroja un interrogante continuo sobre nuestra peripecia. Es un elemento buñueliano.

El viaje siguió a Toledo. Tenía el doble objetivo de El Greco y Victorio Macho. Mi interés por la pintura de El Greco procedía del dramatismo paralelo que guarda con la escultura de Berruguete. De Toledo seguí a Segovia y Valladolid. Guardo un cuaderno de apuntes de la obra de Berruguete. Allí estaba el motivo de todo el viaje. Sus esculturas están estremecidas de pasión. Son las piezas realizadas en España con mayor intensidad de sentimientos y comunicación. El viejo Cuyás me dijo en una ocasión: «Cuando vayas al museo de la Ciudadela mira bien el **Desconsuelo** de Llimona. Es la obra de

Llimona a Cataluña. La carne da como sacudidas. Allí está llorando Cataluña su desconsuelo ante la invasión de los de fuera».

En 1959 ingresé en la Escuela Superior de San Jorge. Instalé mi estudio en la calle Lladó, cerca de la plaza del Rey. Ese mismo año se exhibió la obra de Henry Moore en el Hospital de la Santa Cruz. Aquellas superficies alisadas me dejaron una larga sensación de soledad y aislamiento que reforzaba el clima de la obra que entonces llevaba adelante. Entre los compañeros de San Jorge se polemizaba apasionadamente sobre el impresionismo, el surrealismo y la aportación reciente de la vanguardia catalana que veíamos en las nuevas galerías. Luego he vuelto a encontrarme con muchos de los compañeros en París y otros puntos de Europa. En el estudio de la calle Lladó trabajé durante muchos meses en un grupo de piezas que tenían como tema general los atlantes de la obra de Jacinto Verdguer. En noviembre de 1961 mis esculturas estuvieron en el centro del mayor acontecimiento cultural barcelonés de la posguerra, el estreno de la Atlántida de Manuel de Falla. Asistí al estreno de la ópera. No he visto jamás las Ramblas tan vibrantes. En mi entusiasmo, viví aquella noche como si todo el despliegue de políticos, títulos y potentados girara sólo y exclusivamente en torno de mis Atlantes. Unos años después, en un viaje por Cataluña, al visitar la catedral de Vich, la obra de José María Sert me pareció totalmente identificada con la pasión de que había tratado de dotar mis piezas sobre la Atlántida.

Al finalizar los cuatro años de San Jorge,

presenté una monografía sobre Gargallo, Arp y Moore. Y una escultura en madera que despertó mucho interés fuera de la Escuela. Unos amigos la expusieron en el Real Círculo Artístico de Cataluña y Juan Marsá dijo en **El Correo Catalán**:

La pieza es ambiciosa y de una sorprendente fuerza conceptual y de factura. La composición, rigurosa y sobriamente organizada, con un estricto sentido de los valores plásticos más esenciales e imprescriptibles, incide en una ceñida fidelidad a las postulaciones estéticas actuales. Recién salido de las aulas de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, el joven escultor Angel Orensanz constituye una de las revelaciones de esta temporada.

Para 1964 había realizado una obra considerable. Los últimos años viví en el barrio de Virrey Amat. Allí tenía el estudio en donde realicé una extensa obra en que quedaba sedimentada una dedicación inagotable, una búsqueda realizada en la más completa soledad interior y el afloramiento de mi propia percepción plástica.

Tuve dos grandes amigos en la Escuela de San Jorge. Uno era escultor, castellano: me vuelvo a Castilla, no puedo crear desde el malhumor que se vive en Barcelona, me dijo. Yo pensaba al contrario. El arte nace de una situación de trance, de enfrentamiento. Pasé por Santa Coloma de Gramanet, donde vivía mi amigo pintor. Habíamos quedado en ir juntos a París. Su familia tenía una tienda de pinturas y quedó atrapado para el negocio de casa.

1965-1970: El arte en el poder

Lo primero que hice al llegar a París fue ver **Un chien andalou** de Luis Buñuel. Más tarde haría amistad con Juan Buñuel. Conocía París de un viaje rápido que hice en 1964, en el que trabé contacto con un grupo de pintores y escultores de vanguardia que se reunían en el café Procope.

Los talleres de la Escuela de París bullían de gente de todo el mundo. Se trabajaba en proyectos individuales, con entera libertad. La llegada a París fue como entrar en una herencia que me pertenecía de familia; esto me ha vuelto a ocurrir al llegar a ambientes de arte. La escuela entera participaba un poco en todo aportando comentarios, críticas y humor. Se deambulaba por toda la casa. Había una orquestina de la Escuela que ensayaba a orillas del Sena. El piano quedaba de un día para otro en el petril. Trabajé con Etienne Martin y César, con quienes hice amistad. Por las tardes me encontraba con arquitectos y pintores en los cafés del barrio latino, visitaba exposiciones y trabajaba en una serie de piezas antropoides que expuse en diciembre de 1967 en el Faubourg St. Honoré (Galería Paul Cézanne). Habló toda la crítica.

A diferencia de Barcelona (de España) donde el arte guarda un papel confinado, ilustrativo, subcultural —máxime el de vanguardia— en París, a fines de los sesenta, la vanguardia estaba elevada a rango de conciencia cultural. Picasso llenaba todas las galerías y prestaba a todo el arte un protagonismo espiritual vibrante. Tres años más tarde hice un relieve de grandes dimensiones para la Ciudad Universitaria de Pe-

dralbes. Coloqué en el refractorio calcinado a Picasso junto a Julio González, Gaudí, Cajal, Unamuno, Machado, Casals, Buñuel, Miguel Hernández, Gargallo, Taulkner, Kafka y Bakunin. Ahí seguirán las pupilas del viejo maestro entre abortas y absorbentes. Era el otoño del clasicismo abstracto en París. El pop ya había sido coronado en Venecia. Nada volvería a ser como antes.

Un viaje ocasional me hizo visitar Zaragoza en 1967. Presenté una pieza a la bienal de Zaragoza, un **Dinosaurio** en el que aparecía la arquitectura y la complejidad de texturas que vengo imprimiendo a toda mi obra posterior. La exposición se celebró en el Museo Provincial, casi a la sombra de la obra de Querol y pared con pared con los cuadros de Goya, del museo. La seducción de Goya me había llevado hasta El Prado y San Antonio de la Florida diez años antes. Hice tres obras para la ciudad, en las que utilicé la piedra, el bronce, el hormigón encofrado y el hierro. Que el tiempo ataque con fuerza a los materiales y los cambie es importante; los integra a un clima y a un paisaje. Siempre que se visita una obra a la intemperie tiene un rostro más madurado.

Volver a París se hacía una necesidad imperiosa. Tenía entonces el estudio en Courbevois, donde investigaba en pequeñas piezas de vidrio, esmaltes y materias que requieren altas temperaturas de cocción y coloración. Piezas como talismanes, de complejas significaciones vegetales. La invitación de unos amigos ingleses que compraron buena parte de la exposición en St. Honoré iba a tener consecuencias considerables.

De momento, me fui a Londres para un par de meses. Residí en Wandsworth Common. La armonía entre estructura urbanística y paisaje que invade la vida en Inglaterra me dejó una huella que no se borraría ya. Era el contraste con la mediterraneidad. El viaje de Barcelona a París, en 1965, lo hice a través de una incursión detenida por el sur de Francia, Italia, Suiza y Bélgica. La gloria del renacimiento es un legado mediterráneo. Como mucho antes en Madrid y Valladolid, seguí minuciosamente el pálpito de Lucca della Robia, Leonardo, Miguel Ángel, Fra Angelico...

A Londres me llegaron noticias de Jaca. Querían una escultura que diera sentido plástico a mi comarca, la Jacetania.

Tomé como motivo fundamental para esta escultura, que se vincularía al país jacetano, un rostro de caminante medieval enraizado en la tierra pirenaica y desafiando a los montes de enfrente. Traté de imprimir al hierro una visión de lo que la Jacetania representa como rescoldo de Aragón. Aunque, por encima de todo, es una pieza de escultura. Es la primera en la que utilicé el esmalte al fuego, en piezas de grandes dimensiones. Un poeta escribió sobre esta escultura:

Místico personaje anclado al hierro
—del tiempo muerto queda la materia testigo—
alta a todos los vientos la acbeza, errantes ojos
en pleamar de nieves y calcinada piedra,
telúrico, viril en celo y desafío
a los fértiles senos de las diosas montañas.
O simplemente hombre,
hombre que enterró su carne entre surcos

que asimiló el arado hasta volverlo
esqueleto de su propio cuerpo campesino,
de raíces bien hundidas en la tierra y las maduras
espigas de unos brazos tensos siempre.
O forma, pura forma, alma desnuda
de la Jacetania, mudo gesto
historia, presente, y esperanza,
y austeridad tan grande
que no cabe en sí misma, y gallardía
de la altiva mirada
—siempre se miró de frente en esta tierra—
y hospitalarios brazos oferentes,
y un corazón abierto.

1973 - 1976: La escultura total

El Greater London Council me invitó a exponer en uno de sus parques. El día 27 de mayo llegaban a los almacenes de Holland Park dos mil kilos de cargamento. Las piezas se habían hecho en Barcelona. En Zaragoza las esmalté y las monté las primeras semanas de mayo, en unas praderas a la ribera del Ebro, junto a mi estudio. Las sometí a unos reordenamientos sucesivos en los que el juego de volúmenes y de perspectivas iba sucediéndose y produciendo lo que intuía iba a ser la conformación definitiva. Se hizo un laborioso trabajo de fotografía y se filmaron muchos planos. El trabajo fotográfico sobre la escultura lo he llevado a cabo en todas las etapas de mi obra. En la Escuela de La Lonja fotografía todas mis piezas y lo mismo hacía en París. No como archivo sino como material de trabajo. Sobre las fotos, dibujo y estudio la disposición y ritmo de la obra. La foto, las diaposi-

tivas y los films retienen momentos sucesivos de la ejecución en los que la pieza cambia sustancialmente. Los grandes relieves de Sarriá tenían una constitución, un lenguaje, fundamentalmente distintos extendidos sobre la pradera, como grandes fragmentos de calzadas, como restos de una civilización desconocida... Empleo los conceptos de José de Castro Arines, a quien subyugaban estas piezas extendidas y confundidas con la hierba y las flores silvestres; sobre las que correteaban los bichos. Sobre todo las hormigas. Filmé primeros planos de las superficies refractarias donde la recurrencia buñueliana de **Un chien andalou** es espontáneamente feliz.

Turner dijo que el clima inglés abarca en un solo día todas las estaciones del año. Esto es capital para mis environments. La luz estridente, casi maciza, casi táctil, mediterránea proporciona allí diversificaciones incesantes de tonos y tonalidades alucinantes. Las piezas que traía a Londres habían sido elaboradas en el silencio de mi taller de Barcelona y en las riberas del Ebro en Zaragoza. Nadie las vio antes, fuera de los auxiliares de distintas profesiones que intervinieron en toda esta operación. Del mundo del arte, ninguno. Ahora surgían en el corazón de Londres a tajo, como llamaradas.

Yucca Lawn es una zona cerrada por una apretada muralla de árboles macizos en el centro mismo de Holland Park. Parece un bosque sagrado, un bosque druida. La luz cae cenital sobre el centro. Casi se desploma. El césped y los árboles se multiplican en infinitas gamas de verde: azulado, esmeralda, bermellón, etc. Las doscientas quince piezas iban irguiéndose

en grupos y ordenaciones. Durante la exposición sometí las piezas a diversos reagrupamientos. Como un inmenso juego, Holland Park quedaba radicalmente tratocado. El día uno de junio se celebró la inauguración y estalló el milagro. La televisión, **The Times**, agencias de todos los países cayeron en aquel entorno, fundiéndose y confundéndose con la gente. Y más: en las seis semanas que duró la exposición, doscientas mil personas llegaron hasta las esculturas. Robin Soans escribió:

La fuerza de la obra descansa no solamente en cada pieza y en la relación de ésta con su entorno, sino entre cada pieza y las demás y entre todas y el entorno. Otra fuente de riqueza de esta escultura es la complejidad de todas las diferentes relaciones que pueden conseguirse al emplear una forma artística compuesta de tantos elementos, poderosos no sólo individualmente, sino en su combinación para crear un todo, más poderoso todavía.

Cada escultura individual es como un instrumento musical en una orquesta, Mientras determinada pieza de escultura concentra nuestro interés es como si determinado instrumento ejecutara un solo acompañado por los demás, al fondo. El efecto total es el de una gran sinfonía con todos los instrumentos combinándose para producir grandes cataratas de música. Tocan a tiempo, con armonía, sincronizadas las relaciones por el escultor que es el director y que coloca en el entorno

una colección de esculturas que hacen sentir su poder colectivo y parecen transportar su vida propia a dondequiera que vayan. Es como una gran familia en la que parece que existen figuras paternas y maternas, mientras otras son como formas infantiles. Si se les deja en espacio suficientemente amplio podrían respirar más y más como un ejército a través del campo. Esto es intencional de parte del artista. Quiere que su obra tenga la misma vida inexorable que una planta trepadora o una colonia de algas marinas que invaden progresivamente un nuevo territorio. Esto resalta de nuevo la fuerza real de la escultura. No está limitada de forma alguna: restalla con la energía de la propia vida.

Lo que se estaba produciendo en aquella aventura plástica era una nueva formulación escultórica de lo que se venía conociendo como **environmental art**. En mi obra se descomponía la escultura en unidades múltiples que establecen una relación encantatoria permanente. Son importantes los cambios de luz y cualquier elemento que atravesase el espacio plástico de las piezas escultóricas. La relacionalidad la hacía gravitar sobre dos puntos de apoyo fundamentales: el entorno natural y la obra de arte específica:

- Coloraciones y cromatismos de las piezas. Gama inmensa de los verdes.
- Disposición vertical Masa circundante ho-

- | | |
|----------------------------------|------------------------|
| e inhiesta de las piezas. | rizontalizada. |
| — Multiplicidad individualizada. | Masa vegetal. |
| — Haces de elementos gláciles. | Muro compacto arbóreo. |
| — Naturaleza - inventada. | Naturaleza - bosque. |

Robin Soans pronunció una conferencia en el ICA (Institute of Contemporary Arts) en el Pall Mall, la noche del 26 de julio de 1973, para un público de arquitectos interesados en el environment levantado en Holland Park. El ICA guarda momentos límite de mi disfrute estético. La exposición de Edward Kienholz en 1971, los ciclos de arte conceptual, de teatro indio, etc., etc. El Royal College of Art contribuyó con una película espléndida sobre mi escultura. Algunas de las conceptualizaciones de Soans son éstas:

Quizá una de las cosas más dinámicas acerca de esta escultura es que, aunque no lo sepamos, despierta en nosotros la conciencia de lo fascinante. Esta respuesta a toda incidencia exterior a cosas que están latentes en nosotros es la base de toda experiencia artística estimulante. Cuando vamos a ver una obra de teatro, una comedia o una tragedia, reimos o lloramos porque hay experiencias subjetivas en nuestra vida que podemos relacionar con lo que vemos.

Sucede lo mismo con esta escultura, en sus formas encontramos paralelos y ecos de lo que para nuestra experiencia subjetiva resulta más estimulante. Ello

se debe a la ausencia de superficies ten-
sas y angulosidades rígidas; las modula-
ciones intrincadas de la luz y sombra, las
aberturas, las perspectivas... todo esto
nos trae a la imaginación formas con ani-
males, paisajes, peces o partes del cuer-
po humano. Hay en estas esculturas mu-
cho de la fuerza vital que encontramos
en la relación sexual, muchos ecos secrè-
tos del cuerpo humano. Esta escultura
tiene muchos de los atributos básicos del
organismo. Puede ver y, para mí, muy de
seguro, puede hablar. Y si la gente la
llama totems, ¿se puede estar más cerca
de la fuerza vital que a los símbolos cen-
trales de la fertilidad y de la danza?

Antes de finalizar la exposición en Londres
tuve que volver a Barcelona. Desde la primavera
estaba trabajando en un conjunto de elementos
escultóricos que formaban parte del paso subte-
rráneo bajo la plaza mayor de Sarriá y de la
Estación nueva de Sarriá. Todo un environment
en un medio arquitectónico nuevo. Las piezas
eran fundamentalmente a base de cemento y
refractario. Durante la ejecución de esta obra,
recordaba con insistencia unos versos de Sal-
vador Espriu sobre el bosque. Diez años atrás
los había oído en la interpretación que de **Ronda
de mort a Sinera** hizo la compañía Adriá Gual en
el teatro Romea. Me propuse dotar aquellos es-
pacios vacíos de un palpito ecologizador, selvá-
tico. A base de formas reminiscentes de lo ve-
getal y lo fáunico, con un tratamiento cromático
basado en los azules.

Durante mi estancia en Londres tuve ocasión

de conocer un grupo notable, **Friends of the Earth**, empeñados en devolver a la ciudad una dimensión rural. Uno de los lemas suyos recuerdo, es: Las fábricas al campo y el campo a la ciudad. Se proponían recuperar para el cultivo todas las zonas disponibles en el medio urbano. Parece que han hecho alguna cosa en Hampstead Heath, pero sin grandes resultados. A mi modo de ver es a través de la dimensión plástica como se podrá devolver al medio urbano el pálpito de la envoltura natural que le es imprescindible. Creo que el público ha captado y percibido perfectamente este pálpito de naturaleza en mis environments de Sarriá. Como dice Rubert de Ventós, la ciudad empezó a serlo el día que se trazaron las murallas que la separaban del campo. Y eso es irreversible.

Mis environments siguen despertando mucho interés, especialmente entre los arquitectos e ingenieros. Fernández Ordóñez me decía haber sentido una sacudida en la piel el día que vio estas piezas filiformes embistiendo (y mezclándose con) el paisaje.

Hemos llevado a cabo una feliz colaboración en su última obra: el puente de Martorell. Es un punto de intersección de diversas vías: autopista, puente del ferrocarril, un puente medieval (Pont del Demoni) y el puente de Fernández Ordóñez, nuevo Pont del Demoni. Teniendo como fondo el puente, diseñé como un bosque de cuerpos verticales, sobre un talud junto a la barandilla del río. Tratan de introducir el encantamiento estético. Quizá es pertinente recordar de nuevo un texto de Soans:

La escultura de Orensanz se hiergue

entre árboles y arbustos bajo la incidencia permanente de la luz y las sombras cambiantes. Del mismo modo que los árboles reaccionan libremente a la brisa y las hojas al sol, esta escultura tiene libertad y riqueza para captar mil formas diferentes bajo luces distintas y con ángulos nuevos. Y esto me lleva a otro tipo de libertad, para mí el punto fuerte de la escultura de Orensanz. Responde al entorno de Holland Park pero puede responder a cualquier otro entorno porque tiene una maravillosa cualidad etérea. No está limitado a llenar las convenciones de un espacio determinado o a crear un efecto específico. Si se mira uno de los leones que circundan la columna de Nelson en Trafalgar Square, satisface el primer requisito de integrarse a un entorno y crear un efecto. Pero la filosofía artística tras su creación corresponde al estólido imperialismo victoriano, lo que limita profundamente su interés. La filosofía subyacente a la escultura de Orensanz es totalmente diferente por cuanto crea obras de arte que no tienen que insertarse en un contexto determinado para conseguir su máximo potencial y tienen por lo tanto una libertad que los leones de Trafalgar no tendrán jamás.

Durante el verano de 1974, estuve ocupado con un conjunto de obras (ensemblistas, le gustaría llamarlas a Tapié) para la Autopista de Francia a Barcelona. Y eso me impidió asistir a una presentación de mis films sobre el environ-

ment de Londres en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pero quedó arraigado el interés por allá para que en 1977 presente allí mis obras conjuntales.

Eleuterio Población me pidió diseñara y realizara un environment para el edificio Beatriz, de la calle Ortega y Gasset, en Madrid. Aquella libertad sustancial de mi escultura que Robin Soans previó en Holland Park ha vuelto a brotar. Se trata de un espacio interior, área de acceso e información del edificio del arquitecto Población. El conjunto totémico crece y estalla transmitiendo ese palpito selvático. Esta misma dirección marca las dos esculturas del aeropuerto de Barcelona. Anteriormente, había realizado una serie de relieves para el puente aéreo. En el exterior coloqué, durante la primavera, el **Pájaro de velocidad**, un cuerpo de complejas reminiscencias aladas y vegetales, como un esqueleto o un aparato espacial. Estas apoyaturas que han forjado los comentaristas son en realidad superficiales. Lo resaltante es ese semicírculo que sostiene la pieza cimbreándola a la brisa mediterránea. No muy lejos se instaló, por el mismo tiempo, otra escultura en cortén que arremete el espacio, contenida por unas lanzas transversales.

Mi tarea sigue en el taller, volviendo sobre la superficie del papel con el dibujo y los gouaches y en acuciar el volumen de la materia para animarla verticalmente, llenando el espacio. Esa es mi biografía y mi obra, mi lenguaje.

RAZONAMIENTO DE UNA OBRA

Es indudable que mi propio razonamiento de la obra escultórica que llevo a cabo es una interpretación. Directa, inmediatizada y esclarecedora; pero no más definitiva y válida que la de los comentaristas y escritores. Mi palabra definitiva es mi propia obra. Únicamente voy a tratar de condensar las intuiciones, sentimientos, conceptos y direcciones instintivas que han acompañado la realización de mi escultura.

Unas claves constantes

Tras mi obra plástica, creo subyace un rebasamiento de la temática humana y humanista. Si algo había vivo en el ambiente artístico de comienzos de los sesenta en España era el impacto de la abstracción, los informalismos, etc. puestos en marcha por los grupos Dau al Set y El Paso. Dominaba la problemática de la figuración o

no figuración, representación o no representación. Y, creo, que este problema de la figuración y humanización sigue neurálgico tanto entre los continuadores de aquellas escuelas como entre neofigurativos, hiperrealistas, realistas oníricos, etc. Mi búsqueda se ha desarrollado con autonomía. He trabajado por un campo temático y un lenguaje más globales que los de la figuración y representación. Lo humano y humanista no polarizan mi obra ni la determinan.

En 1961, antes de salir para París, realicé una serie de piezas que posiblemente constituyen mi primera formulación plástica personal. La titulé **Pirineos**. Se trata de una fusión de elementos orgánicos, fáunicos y orogénicos sometidos a una estructura formalista a base de un desarrollo horizontal. Simultáneamente llevé a cabo una serie de dibujos y pinturas basados en desarrollos orgánicos. La obra de mis primeros años en París también se ordena entorno a unos elementos antropomorfos-paisaje.

El medio, el paisaje, la naturaleza, la envoltura que constituye la vida no entra explícitamente en mi sensibilidad por entonces. La experiencia pirenaica la había contrastado muy pronto con el paisaje castellano y con el Mediterráneo que vienen a ser un antipaisaje respecto de la contextura pirenaica. Pero quizá estaba demasiado soldado el paisaje a mi primera experiencia para constituirse en elemento organizador de mi plástica. Lo sorprendente es que el paso a primer término de esa dimensión ocurrió durante mis viajes a Inglaterra. Y no sólo como concepto sino como temática de la propia obra. Y tampoco es fortuito que llevara a cabo en Lon-

dres el primer gran desarrollo de mi escultura en cuanto a ambición de lenguaje, implicación de medios plásticos y definición personal. De todas formas, Inglaterra es el país que primero descubrió la naturaleza como tema pictórico (Turner, Constable...) y literario (Vordsworth, Coleridge...). Un reciente artículo de Dererk Bentley sobre mi obra (**Comunicación**, n.º 27) establece la continuidad progresiva de la sensibilidad moderna por lo no estrictamente humano. No deja de ser sorprendente que los segundos grandes descubridores del paisaje: Pissarro, Monet... fueran precisamente a Londres a definir su propio concepto y aportación a la pintura.

Una mayor definición de mi escultura tiene lugar a fines de los años sesenta. Alternando con mi estancia en París llevo a cabo una elaboración muy sistemática, compleja y rigurosa de elementos geométricos; cilindros, generalmente. En apariencia, me estaba distanciando en cuanto a temáticas y materiales de lo realizado hasta entonces. Pero fue a partir de esos desarrollos cilíndricos como descubrí un soporte vertebrador. En principio, el cilindro aparecía irreductible a lo antropomorfo y lo humanista-existencialista. Pero de ahí brotan las constantes de mi obra: la cilíndricidad, la verticalidad, lo filiforme y lo grupal hacen posible el alumbramiento de un universo biologizado, fáunico, orgánico... Los componentes de ese rebasamiento comprenden siempre una huida hacia atrás y hacia adelante por encima de la posición humanista. Estas piezas o conjuntos de piezas proponen ordenaciones de lectura compleja. Lo que quiero decir lo expresa espléndidamente Stan-

ley Kubrick cuando al comienzo de su film «2.001» un hueso-herramienta milenario es lanzado al espacio y empieza a moverse en forma de lejana astronave. Esta ambivalencia o multiplicidad de lecturas es la que organiza la construcción de mis piezas:

- Apariencia fáunica y de construcción mecánica.
- Resonancia tribal y de máquina espacial.
- Apariencia orgánica y geométrica.
- Apariencia arqueológica y tecnificada.
- Apariencia de fósiles y de módulos o herramientas.

La primera gran puesta en escena fue la de Holland Park a la que han seguido otras como el Nuevo Puente del Diablo en Martorell, diseñado por José Antonio Fernández Ordóñez; el edificio Beatriz de Madrid, con Eleuterio Población, en Swindon con Michael Lyell...

Además de estas **referencias de las piezas** están las vertientes espaciales y técnicas. También allí se da una ambivalencia que reside en la propia estructura de mis obras:

- El agrupamiento múltiple y la individualidad de cada elemento.
- Son piezas de interior, pero evocan («piden») el exterior.
- En el espacio arquitectónico funcionan como naturaleza evocada.
- En el espacio exterior funcionan como naturaleza artificiosa.
- Son piezas de mucha elaboración y

trabajo, pero mantienen una base industrial e industrializada.

En la exposición de Dau al Set, primavera del 76, culmina este trabajo en una doble dirección: como consecución de unas piezas y un espacio y como consecución de una comprensión: comentarios de críticos, escritores, etc. En Dau al Set hacen su aparición 60 gouaches seleccionados de entre una larga serie. En ellos asoma la obra a través de otro medio y otro procedimiento técnico, pero con tal autonomía. El color que es integrante de toda obra escultórica y gráfica alcanza el primer término en estos gouaches y serigrafías. Suponen una explicitación de las estructuras básicas de la obra. La próxima exposición, en Nueva York, constituirá una reformulación de todo este universo plástico en el que vengo trabajando.

SENTIDO DE UNAS PIEZAS

Además de hacer la obra, la pienso y re-
pienso constantemente. Al tiempo que incorporo
a mi reflexión las formulaciones y planteamientos
del mundo del arte. Hay algunos aspectos
de cierta relevancia, para mí, que vale la pena
poner por escrito.

Desde el racionalismo estamos educados en
una visión desintegradora de la realidad. Se con-
trapone materia y pensamiento; hombre y natu-
raleza. Descartes redujo los animales y las plan-
tas a simples máquinas, y en esa condición
siguen. Y de ese clima mental es de donde
surge el arte **humanista**. Pero es agradable cons-
tatar en el panorama más actual direcciones de

pensamiento muy diferentes, que suponen un estímulo para mi propia búsqueda plástica. Me refiero al pensamiento ecológico y etológico, como factores mayores de revisión. Hasta hace muy pocos años, no se había alzado una voz que corrigiera ese esquema dogmático que hacía del hombre el único sujeto entre objetos. Ese sistema mental ya no es válido. Toda la naturaleza se nos presenta como un organismo global, maternal y total. El hombre es una parte de ese inmenso tejido. A nivel de cultura (ecología), de contracultura (**Friends of the earth**, p.e.) y de política (la histeria oficial por la conservación de la naturaleza) se observa un proceso creciente de conciencia democrática del hombre con el resto de la naturaleza. La etología está mostrando ese continuo, esa flexibilidad entre mundo humano y mundo animal. No se trata de que el arte busque ahí fuentes de **inspiración** o de temáticas. Ante todo, se trata de un clima mental de una época que cierra una visión del mundo y de un arte determinados y abre otros. Este trasfondo me confirma más en la búsqueda de un mundo plástico más realista, menos ideologizado, menos al servicio de un aparato cultural al que el dadaísmo trató de enfrentarse demasiado en solitario.

Lo humano, lo animal, lo vegetal, lo cósmico se nos está apareciendo como una unidad. El concepto de hombre, es bien sabido, está entrando en crisis de definición en relación a su entorno. El racionalismo conduce a la industrialización y la sociedad industrial se ve a sí misma como un orden en el caos de la naturaleza. Hoy vemos que la industrialización ha descom-

pensado el equilibrio ecológico y que también ha introducido la destrucción. Por eso, paralelamente a la industrialización, aparece en Inglaterra el culto a la naturaleza. Precisamente en el mundo anglosajón ha surgido este ethos artístico con el que siento algunas afinidades.

Estos bosques escultóricos, estos ritmos y ordenaciones plásticas han sido vistos por muchos comentaristas como atrapando una nueva ética, una nueva conciencia o autoconciencia de lo humano: al reinsertarlo en un todo, mediante unos símbolos múltiples. Son signos germinales, totémicos, fálicos, tecnológicos, espaciales y espacialistas. Míticos y utópicos al mismo tiempo. Como en la utopía de Marcuse o de C. Alexander, se regana el pasado primitivo y erótico mediante el apuramiento de las posibilidades tecnológicas. La erotización total está al final del progreso industrial. No cabe el regresismo sino la superación.

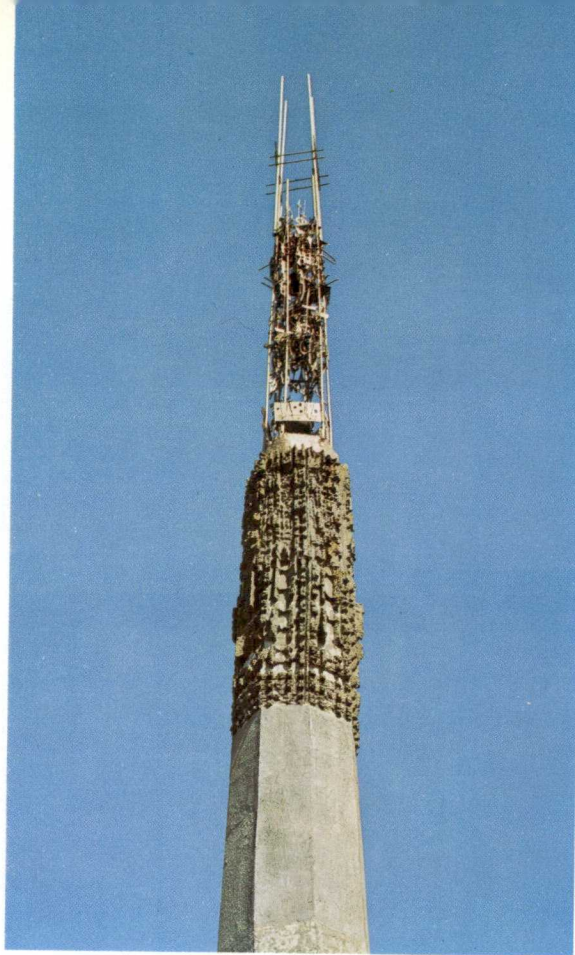
Creo que en mi escultura se da un planteamiento radicalista. Como ha dicho un escritor urbanista, existe un nuevo socialismo cuyos términos no conoció Marx. No es el del pan y de la subsistencia sino el del espacio, el tiempo y el deseo. El del agua, la tierra y la luz. Lo que en tiempos de Marx era secundario hoy está pasando a primer término. Si alguien ve en mis conjuntos plásticos esta urdimbre, esta sensibilidad, esta radicalidad estoy con él.

La pregunta dadaísta no prosperó tan apenas, fuera del propio mundo del arte. Su pretensión de convertirse en el equivalente de la filosofía de Nietzsche respecto del arte sigue pendiente.

La verticalidad de estas piezas escultóricas

genera una última reflexión. No hace mucho que departía con un escritor sobre estas piezas que se alzan como haces. Hablábamos del motivo recurrente del bosque. Pero me hizo ver otro aspecto: el hombre inicia su propia hominización en el momento en que se hiergue, desde que se pone en pie. Quizá sea la verticalidad y la conjuntalidad —la socialidad— (un doble elemento básico del hombre) lo que subyace en mi escultura. Una escultura humanizada, en definitiva.

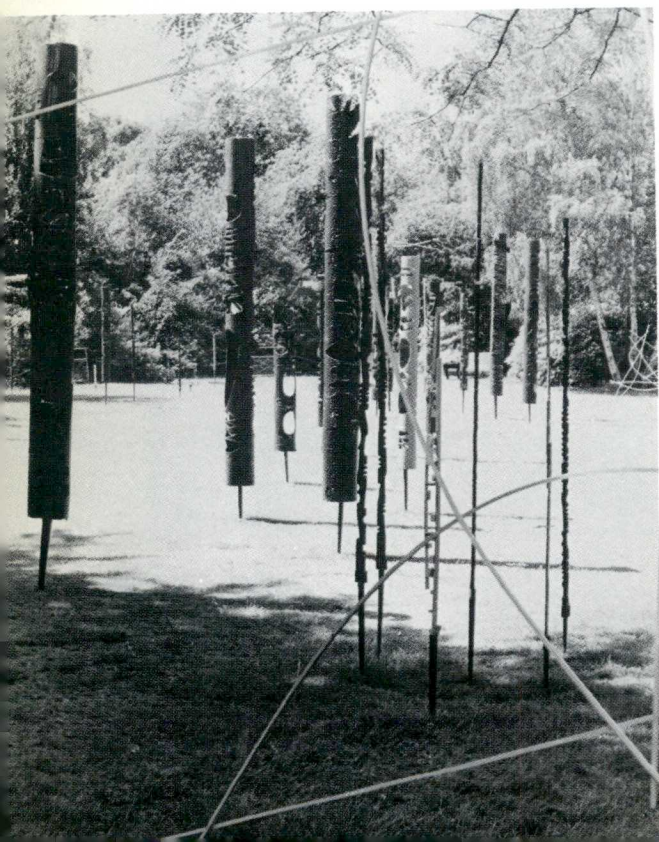
ANGEL ORENSANZ



Octograma, 1968

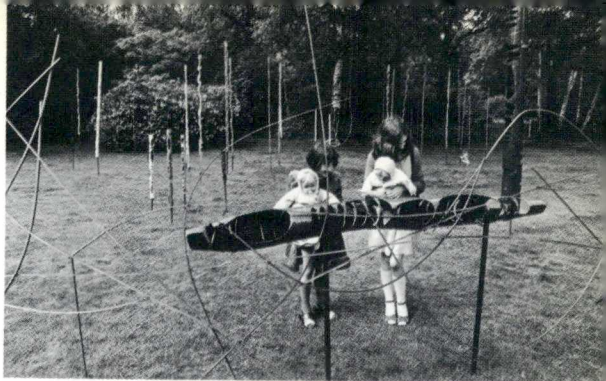


Urdimbre (Holland Park 1973)

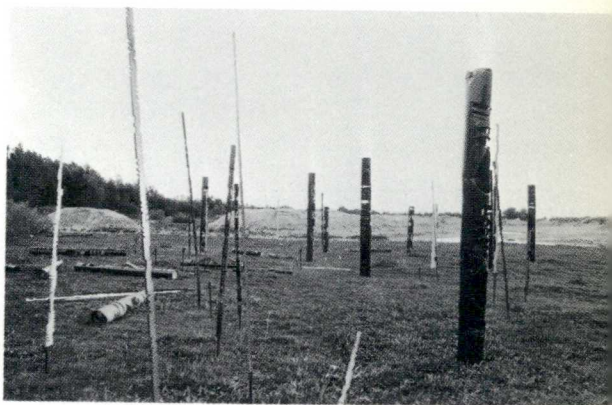


Relacional, 1973

Concierto
de diluvio, 1973



Gritos de Mayo
en la Moncloa,
1974



Esqueletos
de paisaje, 1975





Instrumentos
de paisaje, 197

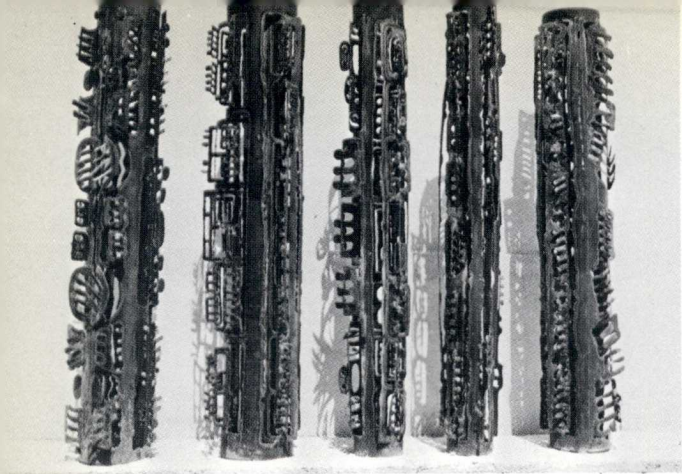


Instrumentos
de carnaval, 19

Laberinto de primavera en Kensington, 1973

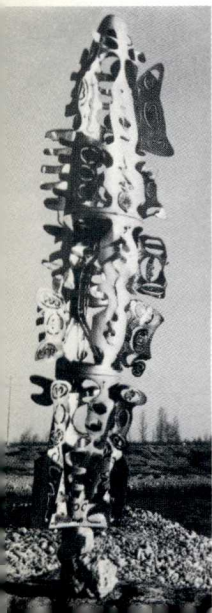


rotación, 1972

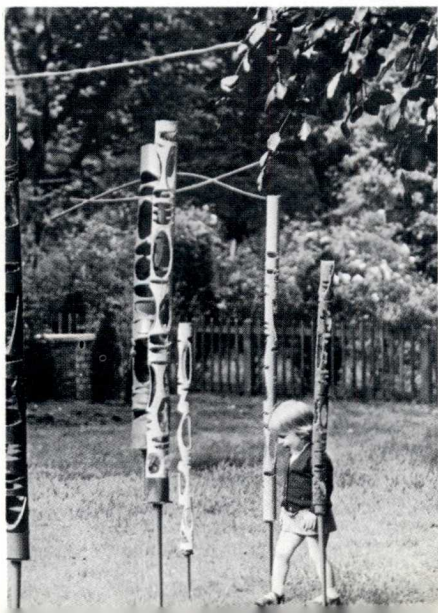


Algoritmo, 1976

Concierto
de diluvio 2, 1976

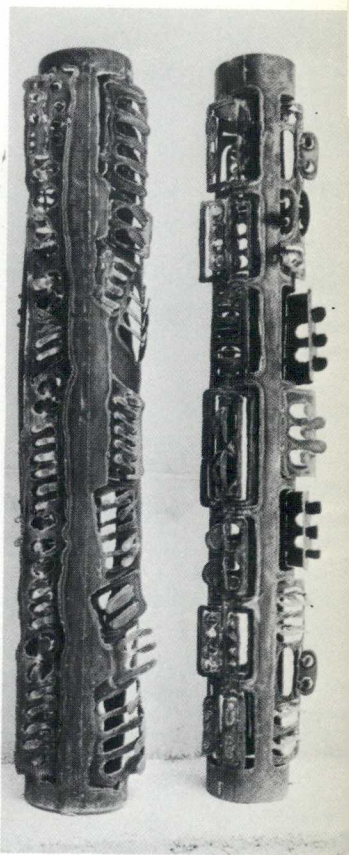


Laberinto de carnaval, 1973





Cagico, 1969



Mojones, 1976



Bosque de Manhattan, 1976

Enjambre, 1975



Musicalia (Londres 1973)

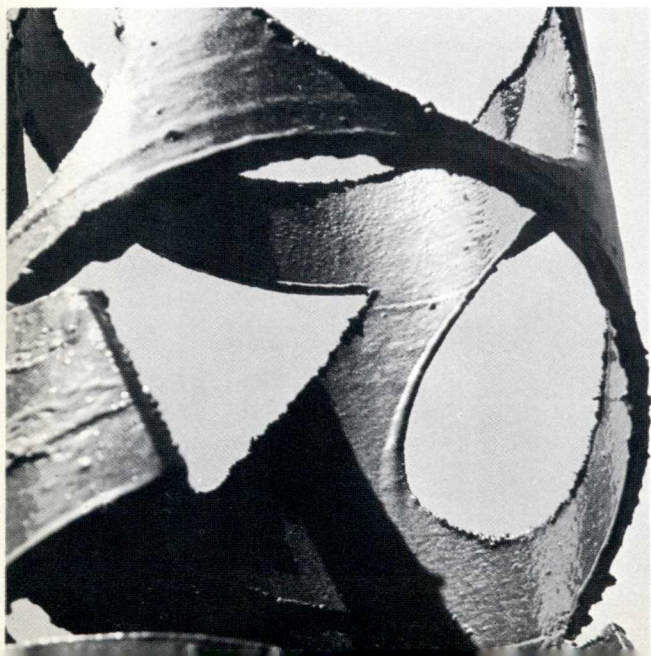


Laberinto de primavera en el Prado, 1973





Piezas-paisaje, 1972



Contravista, 1973



Emakimonos, 1974



Piedra-Histas,
1972



Haiku, 1974

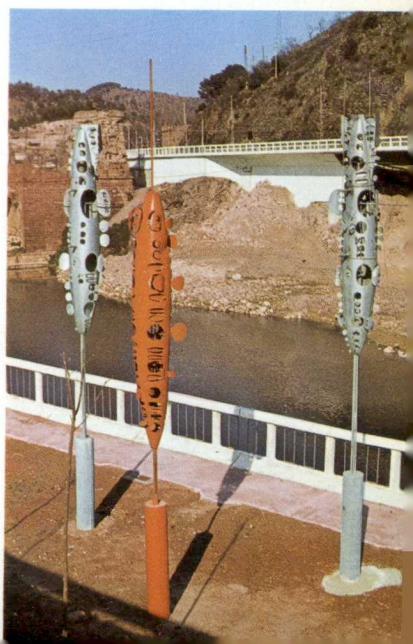


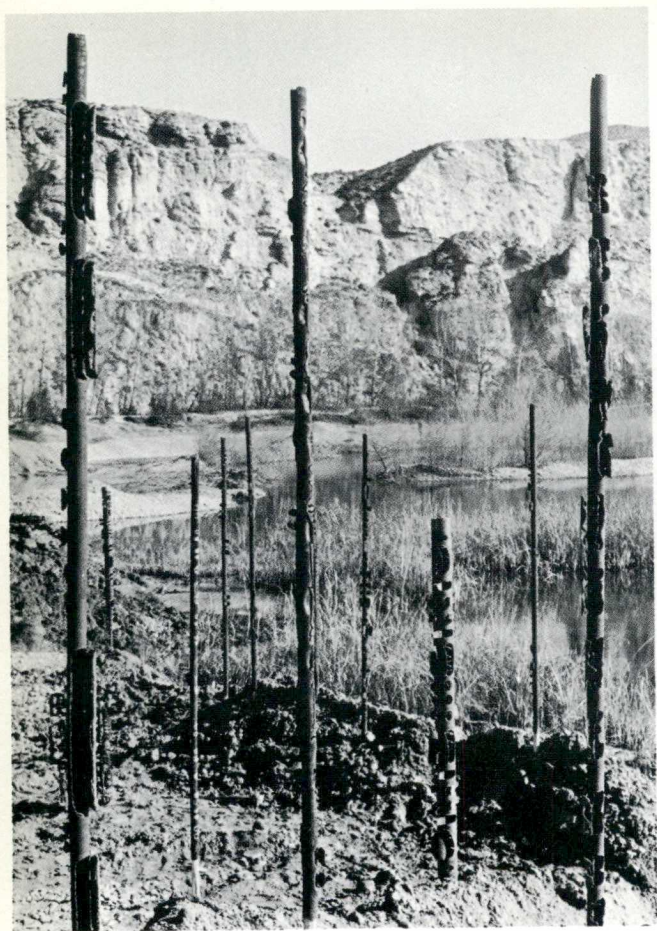
Entorno-Dintorno, 1976

Tensores, 1975

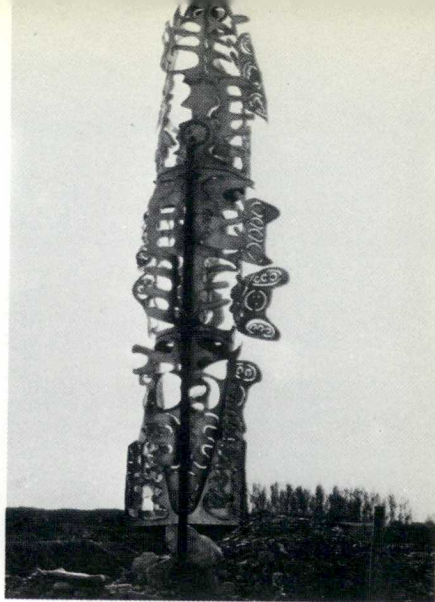


Vibrantes, 1975

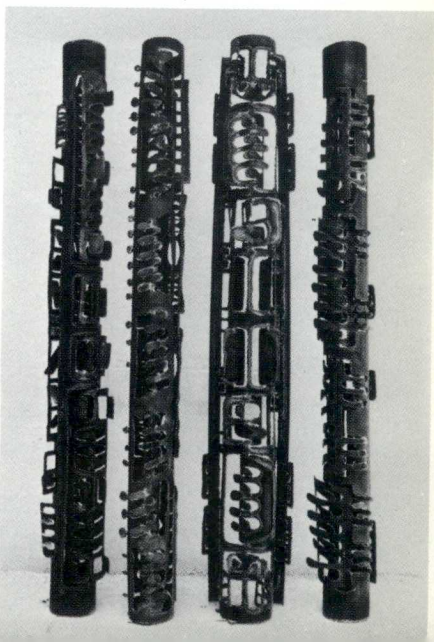




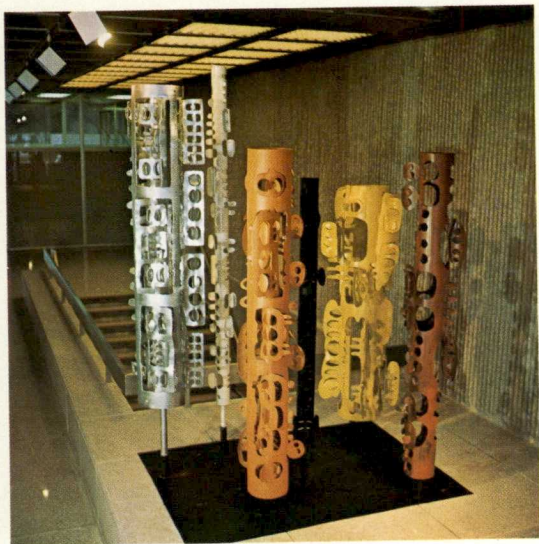
Filiformes, 1977



Kanji, 1977



Sonorización
orgánica, 1977



Antropofauna,
1976



Rito de primavera,
1973

obras mismas y después en el espacio que las obras crean. Así es esta escultura. Juego multicolor, má allá del pop, con influencias de un arte primitivo y africano, entre la religión y el fetiche, entre la profanación del arte y la escultura con colores chillones (nuestra misma sociedad lo es) y las propuestas más serias que tenemos en nuestro país.

Esa es la fiesta que Orensanz nos propone: la creación de un espacio nuevo, la remodelación del existente y la negación de una escultura aislada.

«Revista Guadalimar». 10-VII-1976.

Esa difícil empresa, esa meta y ese destino superiores de la expresión plástica, centrados en que la obra —su identidad, su definición— está alentada por un lenguaje propio, por una dinámica interna, desde sí misma, es un hecho que proyecta al exterior la escultura de Angel Orensanz. El artista ha adjetivado sus formas, sus volúmenes, con propiedades de carácter «relacional», «environmental», «conjuntal», que aluden a una capacidad de agrupación, de recreación de un ambiente —recuérdese el masivo experimento llevado a cabo por Orensanz en el «Holland Park» londinense—, pero que está movilizándolo, a la vez, la estructura unitaria de cada una de las piezas. Tal expansividad íntima, cuanto podría ser una multiplicación escultórica en la unitaria imagen de cada caso, ha constituido un notorio elemento de juicio en la exposición que ha celebrado en la galería Dau al Set, de Barcelona.

Se ha citado el espectáculo de «Holland Park»,

Orensanz toma parte en esta comprensión mística. De aquí que en su última y más madura obra haya pasado de un contexto urbanístico a la propia naturaleza, al campo, las playas, los ríos. Las mismas esculturas tienen una connotación arbórea y totémica; el hombre primitivo trató de comprender la naturaleza imitándola, dibujando los animales que cazaba o más fantásticamente aún, cuando intentaba dotar de realidad física a los aspectos que le aterraban. El totem, derivado de los árboles, expresó la consecución idealizada de lo desconocido, incorporando en su superficie señales y formas de alcance mágico. Lo totems de Orensanz retienen la fórmula arbórea, perforada al modo de un esqueleto, para expresar posiblemente las raíces físicas del ser lo mismo que la decadencia inexorable de toda materia viva. Esta búsqueda de una imagen que sugiera la inexorabilidad de la vida, humana y vegetal, con su mezcla de gozo y tragedia, revela la ambiciosa investigación de Orensanz.»

Charles Spencer. Texto Catálogo. Exposición:
Nueva York 1977.

«Sirviéndose de elementos nuevos, apostando con mayor riesgo a la valoración del vacío, liberando de peso a la escultura, acumula en la nueva muestra de su obra muchedumbre de sugerencias supremas y fecundas de intrínseco valor plástico. Verticales se alzan estas piezas que al agruparse multiplican no sólo sus cualidades estéticas sino sus significados que serán tantos como espectadores las contemplen.

¿Cromlechs célticos soñados por este céltico-pirenaico que es Orensanz? No piedras dispuestas para el rito, son metales o maderas, formas ascensionales, trabajos en que se conjuga la materia herida con los espacios huecos, los relieves con las sombras, las sombras con la nada; llamadas a la fuga, ventanas abiertas al aire y a la luz, a las distancias y a la libertad, canales para el viento. ¿Son tubos de órgano sensibilizados a los vientos, enloquecidos de intemperie, receptores de la música de la campiña, de los bosques, bosques ellos mismos? También podemos ver en estas formas a seres incorporados tras millones de años de arrastrarse o andar a cuatro patas, después que Dios Padre el último día de la creación pronunciara su consigna: «¡Levántate y anda!», y Adán con Eva y su progenie inauguran la condición humana. Familias enigmáticas expresadas en metal o madera. Inmensas flautas de Pan que reciben el soplo de la tierra, siringas audibles al oído atento por sutil, musicales alusiones que, por intercomunicación entre el ojo y la fantasía proporcionarán el más fino de los goces.

Junto a esta arborescencia orgiástica exhibe Orensanz la delicada caligrafía de los jeroglíficos cromáticos propuestos como enigmas, equilibrio de fuerzas, líneas y tensiones, dibuja esculturas en que el peso, que era condición o servidumbre del arte escultórico, ha sido abolido. Trazos en el aire, rúbricas notariales, combinaciones de formas en que la tercera dimensión se escamótea y el arte de la forma y el volumen se presenta como juego o danza aéreas,

gen apetencias humano destino. Encima cualquier consideración retórica, conecto intención artística; permanencia Madrid, huyo guerreras conmemoraciones, pretéritos recuerdos; intento refugiarme Prado, lamentablemente cerrado, postergado; elevado ruidoso despliegue penetro tranquilo. Retiro madrileño; espíritu reanima puros infantiles juegos chiquillería, correteando verde césped, entre frondoso arbolado, elemento primario, fuente vida, que Orensanz asimila, reduce, plástica pretensión, necesidad centrar individuo dentro sus límites naturales, preñado humana dimensión; sugerencia forestal que exonerá Orensanz cualquier supeditación extra artística; confiere prestancia, fortaleza su producción.

Tele/eXprés. 4-VI-1976.

ORENSANZ: UN DIALECTICO MAS ALLA DE LA ESCULTURA

La inminente inauguración en Barcelona de una exposición del plástico alto-aragonés Angel Orensanz constituye uno de esos raros desafíos creativos que muy de cuando en cuando se ven aparecer sobre nuestro ya convencional panorama artístico.

Nacido, al poco de concluir la guerra civil, en una de las zonas más abruptas del Pirineo, su formación atraviesa diferentes etapas —Barcelona, Londres, París—, pero siempre fogueaba por el autodidactismo más arrogante y disciplinado. Desde los primeros dibujos hasta las más totalizadoras experimentaciones, Orensanz parece saberse dueño de la daga artística más

tubos de órgano. Las esculturas-columna de Orensanz, llenas de orificios-ventana, están construidas de diferentes tamaños y coloreadas de vivos colores. Pueden ser colocadas en cualquier sitio de manera tal que siempre completarán con su vital aspecto el ambiente que sea. Los tubos-columnas de Angel Orensanz son vibrantes al tacto; oscilan, son para ser tocados y, desde luego —suavemente— golpeados. Algunos de los mencionados tubos-columna-escultura, adquieren aspecto totémico de dios tribal. Sus colores ayudan a la ilusión de tal efecto al ser pintados con colores rojos, amarillos, negros, blancos, azules y grises. Conceptuamos tales obras como una nueva aportación plástica que enriquece originalmente la escultura de nuestro país.

BATIK, junio 1976.

Nicholas Schöffler (**La villa cybermethique**) ha elaborado un concepto sumamente útil para nuestra perspectiva. El habla de «higiene estética» en las ciudades modernas. Estas son algunas de sus palabras: «Es necesario que el habitante, el peatón, el ciudadano, cada vez que se mueve en las grandes aglomeraciones se bañe en un clima que suscite en él un bienestar específico, provocado por la presencia masiva de productos estéticos en este medio. Es necesario que cada conjunto construido, estructurado, organizado, programado al servicio del hombre sea generador de sensaciones estéticas. Los baños estéticos deben prolongarse en el exterior y envolver al hombre de un modo casi permanente. En esta especie de topología variada que consti-

sólo en las formas, sino también en esa intención de dotarlas de una capacidad de objeto totémico; como si fueran talismanes.

Más que un tema, estas piezas llevan a cabo el desarrollo global de una temática o asunto general y abarcador. Todas ellas tienen mucho de vegetal, animal y volador. La superficie de las piezas está cuajada de una especie de órganos o sentidos de extrañas percepciones. Son como síntesis biológicas. La división académica entre mineral, vegetal y animal no pasa de ser un fraccionamiento estéril. Todo funciona más tramado y encadenado. Parecen estas piezas trozos de esqueletos prehistóricos y posibles instrumentos del futuro, cuerpos en tensión y relajamiento, en crecimiento y descomposición, en repliegue y expansión. Todo al mismo tiempo. Son piezas libres y liberadas, ágiles, suspendidas, descargadas de peso y de toda servidumbre. El color las humaniza y las desprende de su condición de puros objetos naturales: el color les aporta fantasía y el delirio propio del hombre. Les da como una vitalidad y gracilidad estimulantes, apasionadas.»

Javier Roch. GAZETA DEL ARTE, 28-XII-1975.

«Las obras no tratan de humanizar en cierta medida la autopista, porque la autopista ya es humana, ha sido creada por el hombre y para el hombre; lo que pretenden estas esculturas, además, es dejar testimonio de que el arte contemporánea, en lugar de alejarse del hombre, en lugar de encerrarse en los templos de las musas (los museos) quiere estar allí donde el hombre se encuentra, donde vive, circula, y da

señales de mayor actividad. Este hombre impaciente que necesita algo más que sus pies, que el galope de unos caballos, que el trote de una diligencia, que precisa de lo que McLuhan denominó la esposa mecánica, el automóvil, signo y símbolo de nuestra civilización. Este ir al encuentro del hombre, allí donde el hombre está, esto es lo que estas esculturas de Orensanz proponen».

Daniel Giralt-Miracle. DESTINO, 9-XI-1974.

«El espectáculo de la acera causa impacto. El aragonés Angel Orensanz nos sorprende con una monumental pieza abstracta, frente a la puerta y junto al borde de la calzada. Es como un gigante anunciando la exposición con un clarín. Noventa obras de todas las latitudes de España ha reunido el I Salón de Barcelona de Escultura Contemporánea. Reunir noventa esculturas de procedencias distintas, la mayoría en materia definitiva y algunas de tamaño y peso considerable, no es cosa que se vea con frecuencia en ninguna ciudad del mundo. Puede afirmarse sin exageración que la escultura española contemporánea está allí presente. Personalmente no recuerdo en Barcelona ninguna exposición de escultura exclusivamente de esta categoría».

Alberto del Castillo. DIARIO DE BARCELONA, 5-X-1970.

«La propuesta de integración del arte en el medio ambiente, en la naturaleza, se hace realidad plena en la gran exposición que, bajo el patrocinio del Greater London Council, tiene montada en el Holland Park, de Londres, el escultor

vada hasta sus últimas consecuencias, una espacialidad que se enfrenta consigo misma y con los alrededores. Por un lado cada una de sus columnas están horadadas, agujereadas. En su superficie el aire ha practicado una erosión extraña que las convierte en extraños tótems, en signos de una falocracia entre mística y profana. Esta es su primera espacialidad.

La segunda viene dada por la colocación específica que tienen estos dólmenes pintados en el suelo. Orensanz los ha colocado espaciados, erectos, construyendo un campo de árboles escultóricos que contribuyen a modelar el espacio.

Es este el sentido más notable de su obra, o, al menos, esta es la aplicación más aprovechable de sus piezas. Los paisajes se ven remodelados, cuestionando la pertinencia de un paisaje concreto, cuestionando la operatividad del medio. «El valor cualitativo de un laberinto, en la era clásica de las convenciones humanístico-euclidianas estructuradas en un sentido al que la simplicidad debía ser necesariamente una virtud, era esencialmente la belleza compleja de su estructura formal, organizada de tal suerte que una vez implicado en ella no se podía encontrar la solución, es decir, que al perderse se le encontraba como laberinto». Esta larga cita de Michel Tapié a propósito de la obra de Angel Orensanz nos da pie para considerar el sentido lúdico, de juego, que tienen todas sus propuestas. Un sentido que para nada condiciona moralmente la búsqueda o la pérdida, única razón del juego.

Es un perderse y encontrarse, primero en las

observa que las disecciones y hendiduras tienen una complejidad casi barroca —a pesar de la dificultad del material—, a semejanza de las citadas inscripciones mágicas, con lo que Orensanz lleva a cabo otra sacralización, la de la conquista del futuro por medio de la tecnología, mito del neocapitalismo.

Dos aspectos más conviene no olvidar. Uno es la relación que los environments y conjuntos escultóricos del artista aragonés tienen con el espacio circundante. Otro es el color. Me parece que el valor más enriquecedor de su escultura es que tiende a recuperar y reventar la naturaleza, a distribuir el espacio abierto en función de los environments. En sus últimas obras, los grupos «conjuntales» se mueven sobre un eje, con lo que ya no es únicamente el espectador el que provoca la dialéctica movimiento-estatismo. Los colores brillantes y primarios enmascaran la materia y contribuyen a utilizar la luz en un sentido predeterminado y a enriquecer una naturaleza cada vez más degradada.

Revista «Don Pablo». Madrid. N.º 3 y 4 Junio-Julio 1976.

Orensanz (Larué-Huesca 1941) nos presenta parte de su obra en la galería Dau al Set, a pesar de ser conocido ya por el friso del vestíbulo de la Ciudad Universitaria, por la fachada y el parainfo de la Universidad Autónoma, por el frente principal de Mercabarna, entre otros relieves y esculturas expuestas en nuestra ciudad, esta exposición hace percatarnos de un nuevo sentido de su obra y este es el de la importancia del «ambiente» creado por su conjunto. Individualmente son obras en las que la verticalidad es

relativa moda. En los países escandinavos y en Checoslovaquia ha habido abundantes muestras de este género y es notabilísima la que, organizada por un grupo de beneméritos españoles, se celebra actualmente en Tenerife y de la que nos ocuparemos cuando hayamos recibido documentación suficiente sobre la misma. También en Inglaterra se ha despertado el interés por esta modalidad y se ha presentado en el Holland Park, de Londres, una muestra de doscientas quince piezas, con la particularidad de que todas ellas eran obra del mismo escultor: el español Orensanz. El propio autor insistió en una autopresentación en las posibilidades de integración de su escultura en el urbanismo y en la arquitectura. Son obras hechas, en efecto, igual que acaece con las de Chillida, Chirino, Martí, Feliciano, Ugarte, etcétera, para ser colocadas en plazas y parques, sirviendo de centro ordenador de las confluencias varias o confundiéndose con los árboles y contribuyendo como ellos a filtrar la luz y a flexibilizar las perspectivas en las que se embeben de savia vegetal y de luces cernidas. Las formas de Orensanz, erguidas y dentadas, tienen un no sé qué de viejos totems, y son exactamente las necesarias para que no se rompa la íntima unidad que el artista persigue entre objeto escultórico y creación natural. Para lograr esto ha tenido que acudir Orensanz a los nuevos materiales, a la ciba-fibra y la fibra de vidrio con aluminio. El resultado es espectacular, pero sin exageraciones. Lo importante es alcanzar una nueva unidad, y Orensanz lo logra con distinción y alto sentido de la medida».

Carlos Areán. «N. M.», 3-II-1974.

«Las obras de Orensanz integradas en la arquitectura son abundantes en Barcelona, desde las que se han colocado en los pasillos y estaciones de las nuevas líneas del metro hasta los plafones cerámicos de algunos edificios de la Nueva Universidad Autónoma. Un especial interés reviste su obra creada para el entorno, cuya manifestación en el Holland Park, el año pasado, constituyó una sorpresa y un éxito. Aquí sí nos aporta Orensanz nuevas sensibilidades con una gama amplia para futuras creaciones. Mediante unos tubos de diversa altura y diámetro —varios metros de alto y varios decímetros de ancho— que contienen cortes que dejan ver su interior pintado de colores distintos, se crea una composición cromática y un ritmo en el espacio abierto. Sin duda, éste es el camino, del que hablaremos con amplitud».

Francesc Miralles. DESTINO, 15-VI-1974.

«La ciudad en crecimiento tiene un problema desazonante de autoidentificación. Una literatura y un pasado exuberantes han consagrado la piedra, la madera, el bronce, el mármol, etc., como materias nobles. Ello agrava el proceso de alienación del hombre de hoy ante el medio urbano actual. En la escultórica de Orensanz se constata un esfuerzo coherente por propiciar una resensualización de los materiales mismos que enmarcan el vivir cotidiano. En esta serie barcelonesa que comentamos, Orensanz usa generosamente el hormigón, el acero, los cementos, el refractario... Se trata de superar el desajuste que entre sensibilidad y ámbito se viene registrando.

anticonvencional que quepa esgrimir. Hay una dialecticidad desde su origen como plástico. Sus esculturas relacionales, sus piezas filiformes y sus trabajos en el ámbito de los conjuntos *totémicos*, caracterizados formalmente por la ascensionalidad cuajada de oquedades, habrían de llevarle irremisiblemente a una nueva conceptualización de arte como absoluto, como motor sereno, pero irreversible de nuevas conexiones con aquellos aspectos que los académicos se han encargado de anegar durante tantos años. Este poder de relación, de conjunción, de penetración mansa y firme en la entraña de todos los ámbitos espaciales, se aprecia cargada de sonidos al contemplar cualquiera de sus piezas: tubos alargados recorridos por calles donde flota el alma de hierro y la madera, tan solo estridente por el fuego del soplete o del martillo antes de poseer la corporeidad que Orensanz les pide. Brechas de contornos suaves que dan paso a la magia interior de los **totems**, efímera magia que trasciende hacia la exterioridad idéntica, lanzas policromas salpicadas de haces de luz que lamen los boquetes y se hienden sin desgarrar en el suelo de verde. No hay distorsión con la naturaleza, pero tampoco aparece mansedumbre. En la sempiterna dialéctica entre materia inorgánica y *pathos* vegetal, la obra de Angel Orensanz se ofrece como una alternativa que los imbrica absolutamente.

Rafael Fraguas. El País, 13-V-1976.

Un bosque de árboles tubulares y policromos ha sido alzado por este escultor aragonés for-

nente entre la obra de arte y el público, romper la monotonía del entorno urbano; crear un ámbito («environment») en el que cada obra tenga valor, no individualmente sino en relación con las otras.

En la autopista de Gerona hay también una obra suya, compuesta, en este caso, por un grupo de tubos perforados, expresión la más característica de su obra. Esta inclinación a la cilindridad está un poco por todas partes: en los miembros humanos hay elementos cilíndricos: los dedos, las orejas. Y por todas partes surge esta dimensión geométrica. Incluso la música sugiere una forma cilíndrica. Estas piezas escultóricas adquieren expresión concreta a través de una colectividad de piezas. Una sola carece de sentido. Tiene que haber multiplicidad y además similitud. E incluso deben tener o sugerir una intensa conexión con la naturaleza. Viene a ser una recreación visual para el hombre. El hombre siempre comparará cualquier objeto artístico con la naturaleza».

Rosa María Piñol. M. D., 9-X-1976.

«La figura artística de Orensanz se ha ido constatando en íntima ligazón con la ciudad de Barcelona. Aquí tiene varios trabajos realizados en fachadas, murales, y en el aeropuerto del Prat. Podríamos decir que la ciudad le ha conferido simbióticamente esta constante de laboriosidad y trabajo que tiene. Su obra responde al celo constante entre hombre y entorno, al «environment». Al hombre urbano hay que rodearlo de una dimensión natural-artística. Esto es lo que hizo Orensanz en Londres. Participó en un

parque con sus volúmenes y sus formas, con sus colores, para estimular la participación de la gente con lo que le rodea. La gente, en ese parque, tenía una conexión total con la dimensión, el color, la luz, y con sus doscientas quince obras. Como una gran orquesta que engarza todo y toda la multiplicidad y similitud del arte plástico. El que penetraba en ese parque, en ese espacio, se sentía totalmente transformado. A un nivel similar se sitúa su obra para la autopista. Intenta establecer un vínculo entre el fugaz paso de los automovilistas y su contorno, su circunstancia».

Fernando Monegal. LA VANGUARDIA ESPAÑOLA, 2-XI-1974.

Angel Orensanz nació en las faldas del Pirineo aragonés. Creo que esto puede aclarar bastantes cosas. De niño debió de sentir la obsesión de las cumbres y concebir la altura no ya como una liberación sino como una manera de ser y de sentir. De ahí su conciencia de la verticalidad, y de ahí también que su obra nos parezca, en cierto modo, el cuadro de las lanzas, pero sin personajes, porque sus personas invisibles están escondidas dentro de estos inmensos tubos de órgano de la gigantesca catedral del espacio, a pleno aire y a plena espaciosidad, casi a plena música celestial. A veces se nos antoja que las esculturas huyen del suelo y se levitan ingravidas y que por sus extrañas ventanas no menos extraños personajes nos definen prácticamente la libertad. De ahí la alegría hecha de impulsos verticales como búsqueda de indescriptibles alturas. De ahí también que las esculturas de Orensanz exijan anchos espacios, ese «envi-

Las valoraciones que merecen las esculturas y environments de Orensanz son varias. La primera es su capacidad para consolidar la unión entre el pasado y el presente, entre la cultura totémica y la escultura tecnológica. Desde sus comienzos, el escultor, nacido al pie de la abrupta barrera de los Pirineos, ha tenido una especial predilección por el tótem, que después ha trasladado a las esculturas manipuladas con medios técnicos industriales, inspiradas en realizaciones consustanciales con la llamada «era tecnológica». Así, la disección que opera sobre los tubos y planchas de hierro se asemeja —según él mismo dice— a las disecciones de un cirujano, tanto como a las inscripciones esotéricas del tótem.

Paralelamente —y de ahí la identificación con Manhattan—, la verticalidad de las piezas de Orensanz es debida a dos factores complementarios: 1) su tierra de origen, particularmente cerrada en sentido horizontal por las montañas y abierta únicamente hacia lo alto. Y 2) las formas urbanas propias de los países y épocas en que ha florecido el capitalismo de producción, esto es, los rascacielos. De este modo, vuelve a producirse una síntesis entre las formas primitivas de la naturaleza y las artificiales de la sociedad urbana, síntesis que se corresponde con otro aspecto fundamental de su obra: la integración de las esculturas en el espacio abierto.

La verticalidad queda rota sólo en algunas piezas más típicamente totémicas que enlazan con los relieves que el escultor ha realizado profusamente, caso de los ubicados en Sarriá o en la Universidad Autónoma de Barcelona. Se

tubos de órgano. Las esculturas-columna de Orensanz, llenas de orificios-ventana, están construidas de diferentes tamaños y coloreadas de vivos colores. Pueden ser colocadas en cualquier sitio de manera tal que siempre completarán con su vital aspecto el ambiente que sea. Los tubos-columnas de Angel Orensanz son vibrantes al tacto; oscilan, son para ser tocados y, desde luego —suavemente— golpeados. Algunos de los mencionados tubos-columna-escultura, adquieren aspecto totémico de dios tribal. Sus colores ayudan a la ilusión de tal efecto al ser pintados con colores rojos, amarillos, negros, blancos, azules y grises. Conceptuamos tales obras como una nueva aportación plástica que enriquece originalmente la escultura de nuestro país.

BATIK, junio 1976.

Nicholas Schöffler (**La villa cybermethique**) ha elaborado un concepto sumamente útil para nuestra perspectiva. El habla de «higiene estética» en las ciudades modernas. Estas son algunas de sus palabras: «Es necesario que el habitante, el peatón, el ciudadano, cada vez que se mueve en las grandes aglomeraciones se bañe en un clima que suscite en él un bienestar específico, provocado por la presencia masiva de productos estéticos en este medio. Es necesario que cada conjunto construido, estructurado, organizado, programado al servicio del hombre sea generador de sensaciones estéticas. Los baños estéticos deben prolongarse en el exterior y envolver al hombre de un modo casi permanente. En esta especie de topología variada que consti-

tuyen los ballets colectivos de los desplazamientos humanos habrá puntos culminantes en que el grado de estetización conseguirá frecuencias muy elevadas».

Estos hitos plásticos de Orensanz que comentamos vienen a sumarse a la organización plástica de Barcelona; incorporándose a los núcleos restallantes de la vida actual. Y nos vienen a señalar que si el pasado ayuda a definirse a una ciudad, la remodelación plástica de su presente es prioritariamente necesaria. Para que el tejido urbano crezca equilibradamente es necesario dotarlo del aliento de la estética.

Camille Fauchart. YA, 25-I-1976.

Los environments de Angel Orensanz son absolutamente imposibles antes del cine. Ken Russell, Joseph Losey, Visconti y Akira Kurosawa facilitan un modelo explicativo espléndido. Recuérdese **Tommy** o **Music Lovers**; **The Go-between** o **Accident**; **El Gatopardo** o **Muerte en Venecia**; y, finalmente, **Rashomon** o **Siete Samurais**. Hay en toda esta filmografía un doble relato hombre-entorno, trama-paisaje, penetradamente trabados, contrapuestos e integrados. La andanza humana anima el paisaje que sucumbe y se encrespa con la peripecia de los protagonistas. Todo esto presupone la lectura estética del paisaje, pero constituye un paso cualitativamente hacia adelante sobre la invención romántico-naturalista. Ni la literatura, ni el teatro o la pintura lo habían logrado. La foto y el cine han propiciado las artes espaciales. Los environments de Angel Orensanz, respecto de Holland Park aportan una nueva percepción de modo similar a

la que proporcionaron las pinturas de Turner con relación a las tablas medievales.

Estas piezas conjuntales escultóricas (tanto en entornos interiores como exteriores) rompen la unicidad de la pieza (que venía siendo, por lo general, antropomorfa y la sustituyen por una disposición plástica conjuntal, grupal o múltiple. Ello genera una sintaxis semiótica que el espectador se ve obligado a articular en un doble proceso de percepción: como **conjunto plástico** (tan apenas se conseguía **antes** con toda una exposición) la pieza orensanziana lo logra en cada planteamiento y como **referencialidad al paisaje**. Este no queda silenciado (o abrumado) sino incorporado, fundido, asimilado y contra puesto.

Derek Bentley. COMUNICACION, n.º 29.

La obra de Angel Orensanz hay que aprehenderla desde su colación en el espacio, desde su ubicación en el medio concreto. Hay que entenderla como fruto maduro de la sociedad que la potencia y del entorno que la confiere razón de ser.

Venida de ciertos presupuestos del pop y post pop (en cuanto a su cromatismo se refiere —columnas y estelas pintadas en rojo, azul, amarillo, negro—) que veían en la escultura una pieza clave de entroncamiento con la realidad multicolor que ha dado esta sociedad, Orensanz se la plantea como programa espacialista, como creación de espacio que pueda completar el que la sustenta.

Su espacialidad es doble si nos atenemos a las formas que hace suyas. Una espacialidad lle-

vada hasta sus últimas consecuencias, una espacialidad que se enfrenta consigo misma y con los alrededores. Por un lado cada una de sus columnas están horadadas, agujereadas. En su superficie el aire ha practicado una erosión extraña que las convierte en extraños tótems, en signos de una falocracia entre mística y profana. Esta es su primera espacialidad.

La segunda viene dada por la colocación específica que tienen estos dólmenes pintados en el suelo. Orensanz los ha colocado espaciados, erectos, construyendo un campo de árboles escultóricos que contribuyen a modelar el espacio.

Es este el sentido más notable de su obra, o, al menos, esta es la aplicación más aprovechable de sus piezas. Los paisajes se ven remodelados, cuestionando la pertinencia de un paisaje concreto, cuestionando la operatividad del medio. «El valor cualitativo de un laberinto, en la era clásica de las convenciones humanístico-euclidianas estructuradas en un sentido al que la simplicidad debía ser necesariamente una virtud, era esencialmente la belleza compleja de su estructura formal, organizada de tal suerte que una vez implicado en ella no se podía encontrar la solución, es decir, que al perderse se le encontraba como laberinto». Esta larga cita de Michel Tapié a propósito de la obra de Angel Orensanz nos da pie para considerar el sentido lúdico, de juego, que tienen todas sus propuestas. Un sentido que para nada condiciona moralmente la búsqueda o la pérdida, única razón del juego.

Es un perderse y encontrarse, primero en las

obras mismas y después en el espacio que las obras crean. Así es esta escultura. Juego multi-color, má allá del pop, con influencias de un arte primitivo y africano, entre la religión y el fetiche, entre la profanación del arte y la escultura con colores chillones (nuestra misma sociedad lo es) y las propuestas más serias que tenemos en nuestro país.

Esa es la fiesta que Orensanz nos propone: la creación de un espacio nuevo, la remodelación del existente y la negación de una escultura aislada.

«Revista Guadalimar». 10-VII-1976.

Esa difícil empresa, esa meta y ese destino superiores de la expresión plástica, centrados en que la obra —su identidad, su definición— está alentada por un lenguaje propio, por una dinámica interna, desde sí misma, es un hecho que proyecta al exterior la escultura de Angel Orensanz. El artista ha adjetivado sus formas, sus volúmenes, con propiedades de carácter «relacional», «environmental», «conjuntal», que aluden a una capacidad de agrupación, de recreación de un ambiente —recuérdese el masivo experimento llevado a cabo por Orensanz en el «Holland Park» londinense—, pero que está movilizándolo, a la vez, la estructura unitaria de cada una de las piezas. Tal expansividad íntima, cuanto podría ser una multiplicación escultórica en la unitaria imagen de cada caso, ha constituido un notorio elemento de juicio en la exposición que ha celebrado en la galería Dau al Set, de Barcelona.

Se ha citado el espectáculo de «Holland Park»,

contemplado por más de doscientas mil personas. A ese propósito escribió Robin Soans: «La fuerza de la obra descansa no solamente en cada pieza y en la relación de ésta con su entorno». También Michel Tapié recuerda aquella experiencia: «Son de resaltar en la obra de Orensanz sus fabulosos «environments» a partir de 1973, conjuntos artísticamente formalizados de elementos que son esculturas verticales espacializadas mediante juegos de abertura que hacen de cada una de ellas, tomadas aisladamente, una escultura «espacialista» (y conjuntal) que habrían encantado mágicamente al maestro desaparecido de los manifiestos y obras maestras espacialistas que fue Lucio Fontana». Ahora bien, siendo veraces estas observaciones, subyace a ellas una cualidad que es anterior: el movimiento dentro de la tensa nervatura de estas imprevisibles agujas, de estos como rasca-cielos a escala, a la medida de una arquitectura idealizada.

Mucho de ello, de esa peculiaridad arquitectónica con vocación de altura, existe en el trabajo de Angel Orensanz, que ha dispuesto su exposición barcelonesa bajo el título de «Un escultor en Manhattan». Las obras presentadas en la manifestación de la Ciudad Condal son las que un día, muy próximo, ocuparán una galería de Nueva York, como prolongación a un nuevo acontecimiento público, a un «happening» conjuntal de esculturas de Orensanz, con el que se inaugurará una plaza-parque en Manhattan.

Miguel Logroño. Blanco y Negro, 26-VI-1976.

Su actual realización plástica plasma largas

formas tubulares, proyectada verticalidad, sugerido conjunto orquestal, armonizados elementos órgano, través cuya ordenación pretende atraer, cultivar espectador, inmiscuirle particular ambientación dentro apropiado contorno que identifique ser, consolida personalidad, inyecta ansias liberación, margen sufrida, cotidiana polución, cuerpo, espíritu. Piezas Orensanz, repitámoslo, orquestan posibilidades emancipación, anhelos, definidos erectos deseos vital supervivencia; debido ello sus conjuntos escultóricos avivan innata consideración tótems ancestrales potencialidades humanas, simbólicas posibilidades, que desde muchos descifrables del ser, promocionan amplias realidades exigibles; causa ello elementos Orensanz escapan entecos lindes sala cerrada, precisan amplia anchura real espacio, sus falos encendidos ansían directo contacto naturaleza, impregnados fértil propósito confundirse ella; reivindicar primarias raíces; no resulta extraño humana animación vertical, conexión imágenes catálogo, alzada potencialidad capitalista plasmada aglutinante presencia correlativa, rascacielos Nueva York, ereccionados riscos cortados Montserrat; no olvidemos reciente volumen Jacques Huynen liga culto vírgenes negras antigua veneración Isis, diosa fertilidad; monte sugiere acumulación petrificados ex votos, ornamental tradición, ligada perpetuación especie, plena, adicta, popular devoción.

Tubos órgano horadados, encendidos, abiertos, semejan flautas ofrecidas rosa vientos, anhelos saturados arcaica ascendencia, no desprovista normales contradicciones; armonioso conjunto pretende, conectar, principios absolutos ri-

gen apetencias humano destino. Encima cualquier consideración retórica, conecto intención artística; permanencia Madrid, huyo guerreras conmemoraciones, pretéritos recuerdos; intento refugiarme Prado, lamentablemente cerrado, postergado; elevado ruidoso despliegue penetro tranquilo. Retiro madrileño; espíritu reanima puros infantiles juegos chiquillería, correteando verde césped, entre frondoso arbolado, elemento primario, fuente vida, que Orensanz asimila, reduce, plástica pretensión, necesidad centrar individuo dentro sus límites naturales, preñado humana dimensión; sugerencia forestal que exonera Orensanz cualquier supeditación extra artística; confiere prestancia, fortaleza su producción.

Tele/eXprés. 4-VI-1976.

ORENSANZ: UN DIALECTICO MAS ALLA DE LA ESCULTURA

La inminente inauguración en Barcelona de una exposición del plástico alto-aragonés Angel Orensanz constituye uno de esos raros desafíos creativos que muy de cuando en cuando se ven aparecer sobre nuestro ya convencional panorama artístico.

Nacido, al poco de concluir la guerra civil, en una de las zonas más abruptas del Pirineo, su formación atraviesa diferentes etapas —Barcelona, Londres, París—, pero siempre fogueaba por el autodidactismo más arrogante y disciplinado. Desde los primeros dibujos hasta las más totalizadoras experimentaciones, Orensanz parece saberse dueño de la daga artística más

anticonvencional que quepa esgrimir. Hay una dialecticidad desde su origen como plástico. Sus esculturas relacionales, sus piezas filiformes y sus trabajos en el ámbito de los conjuntos *totémicos*, caracterizados formalmente por la ascensionalidad cuajada de oquedades, habrían de llevarle irremisiblemente a una nueva conceptualización de arte como absoluto, como motor sereno, pero irreversible de nuevas conexiones con aquellos aspectos que los académicos se han encargado de anegar durante tantos años. Este poder de relación, de conjunción, de penetración mansa y firme en la entraña de todos los ámbitos espaciales, se aprecia cargada de sonidos al contemplar cualquiera de sus piezas: tubos alargados recorridos por calles donde flota el alma de hierro y la madera, tan solo estridente por el fuego del soplete o del martillo antes de poseer la corporeidad que Orensanz les pide. Brechas de contornos suaves que dan paso a la magia interior de los **totems**, efímera magia que trasciende hacia la exterioridad idéntica, lanzas policromas salpicadas de haces de luz que lamen los boquetes y se hienden sin desgarrar en el suelo de verde. No hay distorsión con la naturaleza, pero tampoco aparece masedumbre. En la sempiterna dialéctica entre materia inorgánica y *pathos* vegetal, la obra de Angel Orensanz se ofrece como una alternativa que los imbrica absolutamente.

Rafael Fraguas. El País, 13-V-1976.

Un bosque de árboles tubulares y policromos ha sido alzado por este escultor aragonés for-

mado en Barcelona, dentro del recinto de la galería Dau al Set.

Sus piezas, «esculturas entre chimenea y flauta» según una feliz definición de Joan Brossa, han sido reunidas en buen número a fin de conseguir lo que Orensanz llama «esculturas ambientales». Parte de cilindros metálicos de diámetro diferente y de un trabajo de perforaciones y recortes en el que el bulto y el vacío logran valor plástico. Orensanz nos envuelve con una importante cantidad de estas piezas que tienen indudable vocación espacial y un deseo de insertarse en los contextos naturales como si se tratase de un tipo particular de flora. Sus boscajes tubulares se hacen líricos, esbeltos, elegantes, divertidos, luminosos. Filtran la luz y las panorámicas visuales de quien se adentra en ella. Nos invade una sensación de envoltura laberíntica al seguir el recorrido propuesto por el artista.

Dos ideas esenciales dominan su trabajo. De una parte, el afán de romper las leyes de la gravedad mediante estos totems verticales que se alzan hacia el infinito; por otra, la intención ambiental y paisajística de estos conjuntos escultóricos que a menudo nos recuerdan las flautas de un órgano. En 1973 plantó en el Holland Park londinense 215 piezas de esta naturaleza, realizadas con fibra de vidrio y aluminio, con el propósito de crear un enorme y espeso bosque de esculturas tubulares. Diferentes alturas, diferentes colores, diferentes grosores dan a sus boscajes artificiales una sensación pseudonatural que podemos situar en la dialéctica naturaleza-artificio.

La misma temática pero resuelta mediante el dibujo sobre el papel y con gouache refuerza el valor rítmico de estas esculturas que buscan siempre un sentido de flotación e indeterminación formal que las hace ligeras y aéreas al mismo tiempo.

Es pues el conjunto de ritmos verticales y las series de aberturas y reforzamientos que recorta con el soplete lo que hace del trabajo de Orensanz algo más que unas esculturas convencionales.

Daniel Giralt-Miracle. AVUI, 19-VI-1976.

El escultor aragonés Angel Orensanz tiene una potencialidad discursiva fuera de lo común. Desde que lo conozco, cada conversación en común se hubiera prolongado horas de no ser porque las obligaciones diarias reclaman atención. Y siempre, Angel Orensanz habla del mismo tema: sus obras, sus implicaciones culturales, artísticas, donde se inspira, qué filosofía anima sus esculturas, qué hará en el futuro...

Pocos conozco que hablen con tanto entusiasmo sobre su propia obra, que crea ciegamente en ella, que esté tan seguro de lo que hace y por qué lo hace. Un síntoma, al menos, de autenticidad y constancia.

Orensanz expone en la Dau al Set las esculturas relacionales, filoformas, ambientales y conjuntales que forman la serie «Un escultor en Manhattan», lugar donde serán instaladas tras su paso por Barcelona y Madrid. La muestra se completa con gouaches eminentemente escultóricos, en cuanto que son embriones escultóricos planos.

Las valoraciones que merecen las esculturas y environments de Orensanz son varias. La primera es su capacidad para consolidar la unión entre el pasado y el presente, entre la cultura totémica y la escultura tecnológica. Desde sus comienzos, el escultor, nacido al pie de la abrupta barrera de los Pirineos, ha tenido una especial predilección por el tótem, que después ha trasladado a las esculturas manipuladas con medios técnicos industriales, inspiradas en realizaciones consustanciales con la llamada «era tecnológica». Así, la disección que opera sobre los tubos y planchas de hierro se asemeja —según él mismo dice— a las disecciones de un cirujano, tanto como a las inscripciones esotéricas del tótem.

Paralelamente —y de ahí la identificación con Manhattan—, la verticalidad de las piezas de Orensanz es debida a dos factores complementarios: 1) su tierra de origen, particularmente cerrada en sentido horizontal por las montañas y abierta únicamente hacia lo alto. Y 2) las formas urbanas propias de los países y épocas en que ha florecido el capitalismo de producción, esto es, los rascacielos. De este modo, vuelve a producirse una síntesis entre las formas primitivas de la naturaleza y las artificiales de la sociedad urbana, síntesis que se corresponde con otro aspecto fundamental de su obra: la integración de las esculturas en el espacio abierto.

La verticalidad queda rota sólo en algunas piezas más típicamente totémicas que enlazan con los relieves que el escultor ha realizado profusamente, caso de los ubicados en Sarriá o en la Universidad Autónoma de Barcelona. Se

observa que las disecciones y hendiduras tienen una complejidad casi barroca —a pesar de la dificultad del material—, a semejanza de las citadas inscripciones mágicas, con lo que Orensanz lleva a cabo otra sacralización, la de la conquista del futuro por medio de la tecnología, mito del neocapitalismo.

Dos aspectos más conviene no olvidar. Uno es la relación que los environments y conjuntos escultóricos del artista aragonés tienen con el espacio circundante. Otro es el color. Me parece que el valor más enriquecedor de su escultura es que tiende a recuperar y reiventar la naturaleza, a distribuir el espacio abierto en función de los environments. En sus últimas obras, los grupos «conjuntales» se mueven sobre un eje, con lo que ya no es únicamente el espectador el que provoca la dialéctica movimiento-estatismo. Los colores brillantes y primarios enmascaran la materia y contribuyen a utilizar la luz en un sentido predeterminado y a enriquecer una naturaleza cada vez más degradada.

Revista «Don Pablo». Madrid. N.º 3 y 4 Junio-Julio 1976.

Orensanz (Larúés-Huesca 1941) nos presenta parte de su obra en la galería Dau al Set, a pesar de ser conocido ya por el friso del vestíbulo de la Ciudad Universitaria, por la fachada y el parainfo de la Universidad Autónoma, por el frente principal de Mercabarna, entre otros relieves y esculturas expuestas en nuestra ciudad, esta exposición hace percatarnos de un nuevo sentido de su obra y este es el de la importancia del «ambiente» creado por su conjunto. Individualmente son obras en las que la verticalidad es

una constante, son cilindros irregulares y transformados en espacio topológico por series de cortes, que expresan discontinuidad, los relieves están organizados en materia lacerada, donde procura inscribir el sentido trágico de la existencia contemporánea. Los efectos luminosos son incorporados, bien por el resplandor que las perforaciones permiten ver, bien por la sombra del relieve de esos cortes hechos a la inversa y convertidos en salientes. Ahora bien, la estrategia transformadora de su arte se extiende también al «ambiente» natural, a la propia naturaleza. Sus propuestas avanzan hacia un replanteamiento de una transformación del mundo real, a través del mundo de las formas. Concibe el arte como uno de los momentos de la actividad lúdica del hombre —experiencia en Holland Park, Londres—; así para esta precisa finalidad didáctica o de goce estético, recurre a disciplinas que determinan su forma y contenido. Orensanz, habiendo partido de esa fase metálica de la escultura norteamericana —que viene reconocida por Smith, Lassaw, etc.— concomitante al expresionismo abstracto o a la «action painting», a la que se suma la peculiaridad propia de su civilización tecnológica, sujeta a influencias europeas y a implicaciones del misticismo oriental, ha llegado a la creación de una escultura puramente personal.

Gloria Moure. DESTINO, 3-9 Junio 1976.

Las esculturas y los «gouaches» —eminente-mente escultóricos— que nos presenta Orensanz corresponden a una cierta forma de arte que sintetiza dos extremos aparentemente opues-

tos: el arte primitivo, totémico y de colores brillantes, y el arte tecnocrático e industrial. Esta característica principal de la obra de Orensanz transforma su producción en intentos válidos de recrear una nueva Naturaleza, sus esculturas, vistas en conjunto, dan la sensación de estar frente a un bosque que está tan cerca de la Naturaleza como del paisaje maquinista de la ciudad moderna. En consecuencia, nos encontramos ante un arte de «environments», de medios ambientes singulares. Esta exposición irá próximamente a Madrid y Nueva York.

«Cuadernos para el diálogo», 5-VI-1976.

ESQUEMA DE SU VIDA

1940

- Nace el 11 de febrero en Larués Huesca.

1954

- Inicia estudios de arte en la Escuela de La Lonja de Barcelona.

1958

- Viaja por España tras la obra de los grandes maestros del renacimiento.

1959

- Ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge.

1961

- Sus obras sobre la **Atlántida** son presentadas en el Teatro del Liceo de Barcelona, durante el estreno mundial de la ópera de Manuel de Falla.

1965

- Se traslada a París. Trabaja con Etienne Martin y César en l'Ecole des Beaux Arts.

1966

- Participa en el Salón de Mayo y en la Bienal de París. Es galardonado en el Salón de Mayo.

1967

- Recibe el primer premio y medalla de oro de escultura en la IV Bienal de Arte de Zaragoza por su obra «Dinosaurio». Presenta una exposición individual de su escultura en la Galería Paul Cézanne.

1968

- Viaja por Italia, Sur de Francia y Suiza. Reside durante algunos meses en Bélgica. Exposición Internacional de escultura en Barcelona.

1969

- Inicia unas series experimentales en vidrio y esmaltes en su estudio de Courbevois (París).
- Realiza la escultura en hierro Jacetania. Aplicaciones del esmalte sobre hierro en piezas de grandes dimensiones. Expone en Londres.

1970

- Esculturas en Zaragoza. El hormigón encofrado que había utilizado desde mediados de 1968 lo utilizó en piezas de gran volumen.

Participa en la III Exposición Internacional del Pequeño Bronce (Madrid).

1971

- Estancia en Londres. Realiza un relieve en refractario para la Universidad de Pedralbes, entre los nombres interpretados están: Picasso, Machado, Julio González, Cajal, Unamuno, Maragall, Gaudí, etc. Pensión Juan March para una investigación escultórica que presenta en Londres ese mismo año.

1972

- Relieve en refractario para la biblioteca del Rectorado de la Universidad Autónoma. Escultura en plaza Joanich de Barcelona. Participa en la exposición Metro Saint Agustín de París.

1973

- Gran exposición en el Holland Park de Londres, organizada por el Greater London Council. Doscientas quince obras durante dos meses de exposición. Realiza un **environment** escultórico para Sarriá (Barcelona).

1974

- Escultura en hormigón encofrado para Molins de Rey. Participa en el MAN (Barcelona), en las galerías René Metras y Dau al Set. Conjunto escultórico en aluminio en Autopista Francia a Barcelona. Film británico sobre la escultura de Orensanz en la semana de cine en color de Barcelona. El Spanish Insti-

tute de Nueva York abre su curso con una conferencia y varias películas sobre la obra de Orensanz. Serie escultórica en refractario Puente Aéreo Madrid-Barcelona.

1975

- Dos esculturas para el Aeropuerto de Barcelona, en cortén. Conjunto escultórico para el nuevo Puente del Diablo, del ingeniero Fernández Ordóñez en Martorell. Environment escultórico para el arquitecto Eleuterio Población (Edificio Beatriz), en Madrid.

1976

- Esculturas en la entrada de la Universidad Autónoma de Barcelona. Exposición en la galería Dau al Set, Barcelona. Se exhibe un film de su obra en la Bienal de Venecia. Participa en el homenaje a Rafael Alberti, galería Maeght. Participa en Expo-Art.

1977

- Exposición en Madrid. Se filma una película de toda su obra para los países del Este de Europa. Presentación de una amplia muestra de su obra en Nueva York.

BIBLIOGRAFIA BASICA

BRAFF, PHYLLIS

«The sculpture of Orensanz». Nueva York, 1976.

CLIVE JORDAN

«Come up for Air», **New Society**, 31-V-1973.

CHARMET, RAYMOND

«Orensanz, sculpteur», **Arts Loisirs**, primavera 1967.

DOLSON, RONA

«Orensanz sculptures», **International Herald Tribune**, 3-I-1967.

FAUCHART, CAMILLE

«Escultura para la ciudad», **Ya**, 25-I-1976.

HERMAN, RAYMOND

«Les sculptures d'Orensanz», **La Croix**, 15-I-1967.

ROMERO, LUIS

«Orensanz, escultura y obra», **Environmental Sculpture of Orensanz**. Zaragoza-Londres, 1973.

«Escultura ambiental, futuro de la plástica, presente de Orensanz», **Tauta**, 40-41, noviembre 1974.

SPENCER, CHARLES

«Orensanz'Sculpture as man's understanding of nature», Nueva York, 1976.

STONE, PETER

«Natural as birdsong», **Jewish Chronicle**, 18-VII-1973.

WYKES-JOYCE, MAX

«Orensanz in Holland Park», **Arts Review**, 30-VI-1973.

INDICE DE LAMINAS

- Environment tecnológico, 1974
- Octograma, 1968
- Urdimbre (Holland Park 1973)
- Relacional, 1973
- Concierto de diluvio, 1973
- Gritos de Mayo en la Moncloa, 1974
- Esqueletos de paisaje, 1975
- Instrumentos de paisaje, 1972
- Instrumentos de carnaval, 1973
- Laberinto de primavera en Kensington, 1973
- Brotación, 1972
- Algoritmo, 1976
- Concierto de diluvio 2, 1976
- Laberinto de carnaval, 1973
- Cagico, 1969
- Mojones, 1976
- Bosque de Manhattan, 1976
- Enjambre, 1975
- Musicalia (Londres 1973)
- Laberinto de primavera en el Prado, 1973
- Piezas-paisaje, 1972
- Contravista, 1973
- Emakimonos, 1974

Piedra-Histas, 1972
Haiku, 1974
Entorno-Dintorno, 1976
Tensores, 1975
Vibrantes, 1975
Filiformes, 1977
Kanji, 1977
Sonorización orgánica, 1977
Antropofauna, 1976
Rito de primavera, 1973

INDICE

INTRODUCCION ESTETICA A LA OBRA DE ANGEL ORENSANZ	7
ANGEL ORENSANZ: RECUERDOS PARA UNA OBRA	19
RAZONAMIENTO DE UNA OBRA	41
EL ESCULTOR ANTE LA CRITICA	65
ESQUEMA DE SU VIDA	97
BIBLIOGRAFIA BASICA	101

COLECCION

«Artistas Españoles Contemporáneos»

1. **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopeña.
2. **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
3. **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
4. **Argenta**, por Antonio Fernández-Cid.
5. **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferreti.
6. **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
7. **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
8. **Pablo Serrano**, por Julián Gállego.
9. **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
10. **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. **Villaseñor**, por Francisco Ponce.
12. **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
13. **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
14. **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerní.
15. **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
16. **Tharrats**, por Carlos Areán.
17. **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
18. **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. **Failde**, por Luis Trabazo.
20. **Miró**, por José Corredor Matheos.
21. **Chirino**, por Manuel Conde.
22. **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
23. **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
24. **Tàpies**, por Sebastián Gash.
25. **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
26. **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
27. **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
28. **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
29. **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
30. **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
31. **Millares**, por Carlos Areán.
32. **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
33. **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
34. **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
35. **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
36. **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Jiménez.
37. **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
38. **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
39. **Arcadio Blanco**, por Manuel García Viñó.
40. **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
41. **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
42. **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
43. **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara .
44. **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
45. **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
46. **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
47. **Solana**, por Rafael Flórez.
48. **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez. Ladeveze.
49. **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
50. **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
51. **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerní.

52. **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.
53. **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
54. **Pedro González**, por Lázaro Santana.
55. **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
56. **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
57. **Fernando de la Puente**, por José Vázquez-Dodero.
58. **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
59. **Cardona Torrandel**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
60. **Zacarias González**, por Luis Sastre.
61. **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
62. **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
63. **Begona Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
64. **Ferrant**, por José Romero Escassi.
65. **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
66. **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
67. **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
68. **María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
69. **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
70. **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
71. **Piñole**, por Jesús Baretini.
72. **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
73. **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
74. **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
75. **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
76. **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
77. **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
78. **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
79. **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
80. **José Caballero**, por Raúl Chávarri.
81. **Ceferino**, por José María Iglesias.
82. **Vento**, por Fernando Mon.
83. **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
84. **Camin**, por Miguel Logroño.
85. **Lucic Muñoz**, por Santiago Amón.
86. **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
87. **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
88. **Guijarro**, por José F. Arroyo.
89. **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
90. **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
91. **M.ª Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
92. **Redondela**, por L. López Anglada.
93. **Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
94. **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
95. **Raba**, por Arturo del Villar.
96. **Oriando Pelayo**, por M.ª Fortunata Prieto Barral.
97. **José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
98. **Feito**, por Carlos Areán.
99. **Gofi**, por Federico Muelas.
100. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo I.
101. **La postguerra, documentos y testimonios**, tomo II.
102. **Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
103. **X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
104. **Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
105. **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
106. **Esteve Edo**, por S. Aldana.
107. **María Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
108. **E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
109. **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
110. **García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
111. **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.

111. **María Droc**, por J. Castro Arines.
112. **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113. **Antonio Zarco**, por Rafael Montesinos.
114. **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
115. **Daniel Aguimón**, por Josep Vallés Rovira.
116. **Hipólito Hidalgo de Caviedes**, por M. Augusto G.^a Viñolas.
117. **A. Teno**, por Luis G. de Candamo.
118. **C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119. **Beulas**, por José Gerardo Manrique de Lara.
120. **Algora, Vicente y Manuel**, por Fidel Pérez Sánchez.
121. **J. Haro**, por Ramón Solís.
122. **Celis**, por Arturo del Villar.
123. **E. Boix**, por J. M.^a Carandell.
124. **J. Mercadé**, por J. Corredor Matheos.
125. **Echaz**, por M. Fernández Braso.
126. **F. Mompou**, por Antonio Iglesias.
127. **Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128. **Santiago Montes**, por Antonio Lara García
129. **Carlos Mensa**, por José A. Beneyto.
130. **Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131. **María Carrera**, por Carlos Areán.
132. **Carlos Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide.
133. **Angel Orensanz**, por Michel Tapié.
134. **M. Nazco**, por Eduardo Westerdahl.
135. **González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136. **Urculo**, por Carlos Moya.
137. **E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138. **Boado**, por Ramón D. Faraldo.
139. **Martín de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140. **Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141. **Luis Sáez**, por Luis Sastre.

*Esta monografía sobre la vida y
la obra de ORENSANZ, se acabó
de imprimir en Pamplona en los
Talleres de Industrias Gráficas
CASTUERA.*

mágica al espacio humano.
Una obra codiciadamente atesorada en colecciones privadas y galerías de toda Europa.

Son piezas de pequeño tamaño que expresan e impulsan la creatividad. Dos momentos más conocidos de la obra de Orensanz son sus obras para la Universidad Autónoma de Barcelona (1937), cuya realización coincide con la exposición en Londres, el mismo año.

En este escultor se abre nuevamente el futuro de la escultura española con el brío reformulador de materias y temáticas que es el gran legado de la cultura española desde sus mismos orígenes.

SERIE ESCULTORES

Portada: Environment tecnológico

