

Reflexiones en torno a la sutileza como radicalidad

FERNANDO CASÁS¹

Nigrán (España), febrero de 2006.

Resumen: repaso a la obra de Fernando Casás, donde la naturaleza se ha convertido en un tema recurrente; como una búsqueda, en palabras del propio autor, de «otra forma de vivir que conduzca a la sutileza, a percibir otro lado donde existe la convivencia con el medio y con el otro».

Había escuchado, a principios de los años sesenta, comentarios sobre la subida del nivel de los mares y el calentamiento del planeta en una reunión en la casa de unos amigos en el barrio de Santa Tereza, en Río de Janeiro, donde también estaba el físico MARIO SCHENBERG, que había trabajado con WOLFGANG PAULI y ENRICO FERMI, y que en aquellos momentos profundizaba en el estudio de la telepatía². Yo empezaba a trabajar con la naturaleza como si de una simbiosis se tratase y este encuentro me ha marcado para siempre: en aquella época no imaginaba que el planeta pudiera ser tan vulnerable. Pocas personas trabajaban entonces con la naturaleza, con sus ritmos, conceptos y materiales, de modo que muchas veces vi que mi acción era motivo de sorpresa, como cuando un crítico escribió que yo dejaba marcas azules en el suelo como Hansel y Gretel, con miedo a perderme en los caminos físicos y mentales.

Cuando salía con mi vieja furgoneta, recogiendo restos de naturaleza, más de una vez la policía me pidió largas explicaciones. Brasil era una dictadura y mi comparecencia en una radio en Río de Janeiro, hablando sobre la deforestación que se había provocado en el litoral para construir carreteras y urbanizaciones, me valió amenazas anónimas. Todo esto teniendo en cuenta que siempre trabajé de manera íntima y discreta. Así, aquí hablo de ese trabajo que discurre paralelo a mi historia personal, pues pienso que a través de él puedo transmitir esa particular visión de la sutileza como radicalidad.

Este pequeño hilo, que es la energía que nos une al todo en un proceso ininterrumpido y constante de mutación, en los trópicos se hace casi palpable: la erosión y la fermentación conforman la ley del eterno retorno a su esencia, la radicalidad del sutil equilibrio que al final posibilita la cadena de la vida. El simple dejarse vivir en sitios como estos puede significar la *praxis* misma del equilibrio de la vida.

Nací en España pero de pequeño fui llevado a Brasil. Vivíamos en una casa que conservaba la costumbre gallega de estar siempre cerrada para evitar la lluvia y la niebla. Sin embargo en mi habitación había una ventana que se abría a una realidad diametralmente opuesta: una vegetación [exuberante?], pájaros de colores, sol y calor. Yo vivía en los trópicos y no lo sabía. Un día la curiosidad pudo más y tras pasé la ventana en búsqueda de no sé qué. Al otro lado, otra realidad me esperaba: todo era vida, cada milímetro pulsaba intensamente, todo era acogedor y al mismo tiempo me asustaba.

Así, vagando por el bosque que veía desde mi ventana, empecé a descubrir un nuevo mundo conformado desde el constante calor y humedad, que no deja espacio ninguna pausa ni espera ninguna.

Recogía los materiales que encontraba por el camino, algunos desgastados por las intemperies, otros ya reciclados por los propios insectos o pájaros, pues con ellos hacían sus pequeñas construcciones que conviven en total sintonía con el ambiente. Al mismo tiempo, y casi sin pensar, hacía mínimos cambios en el entorno, evidenciando un nido abandonado o poniendo en otra posición la rama de un árbol. Había empezado una serie de actos que sutilmente transformaban el bosque. El territorio de la sensibilidad y la emotividad puede llegar a jugar el papel de subvertir los códigos y lenguajes de la sociedad en la cual se manifiesta; sin embargo yo lo hacía inconscientemente, por placer.

Más tarde pude entender que el puente que une la naturaleza tropical, que es la creación sin pausa, con la postura política se encuentra condensado en una pequeña figura de la mitología de los indios amazónicos: el Curupira. Este espíritu con aire bromista y una lógica casi sádica es el protector de la selva. Al que entra en el bosque para molestar a sus habitantes o talar un árbol, el Curupira le roba sus herramientas y, al intentar perseguirlo, el individuo se ve perdido, pues el Curupira tiene los pies girados hacia atrás, lo que hace que sus huellas sean engañosas. Es una especie de *genius locci*, el protector de

¹ Doctor en Bellas Artes, escultor y profesor de la Universidad de Vigo. Nacido en Vigo en 1946, ha pasado gran parte de su vida en Brasil, donde ha desarrollado, desde finales de los años sesenta y, por lo tanto, contemporáneamente a Long, Walter de Maria y R. Smithson, una obra muchas veces efímera y totalmente vinculada a mostrar la evidencia del desgaste y del paso del tiempo por la naturaleza, elaborando uno de los más interesantes y personales proyectos en la relación arte-naturaleza, donde está considerado por la crítica especializada como un precursor. En 1989 gana el Premio Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) *Amazonas, Serie Negra*, considerada por la crítica la mejor exposición individual del año en la ciudad de Río de Janeiro. Este mismo año vuelve a afincarse en España, siendo desde 1991 profesor de escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. En 1994 gana el Premio Internacional Burgo das Nacións de la Universidad de Santiago de Compostela.

²MARIO SCHENBERG (también se usa la grafía Schemberg) (Brasil, 1914–1990). Físico, crítico de arte, fue director de la Bienal de São Paulo y trabajó con la mecánica cuántica, termodinámica y astrofísica. Decía de sí mismo que era un intuitivo, interesándose por el pensamiento oriental y las relaciones entre la física y la conciencia. Defendía la relación entre aspectos fundamentales estudiados en la física cuántica y transmisiones de información en fenómenos telepáticos (AAVV, 1984).

un espacio, una de estas historias que nacen de una convivencia necesaria y que propician ese momento único en que los humanos convivimos con los dioses, en que la magia se incorpora al *día a día*.

Los indígenas brasileños son seminómadas y se adaptan al bosque; se establecen cerca de un río, cazan, pescan, hacen pequeños cultivos y después de algún tiempo abandonan aquel espacio, permitiendo así la recomposición del entorno. Sin embargo, esta interacción con el medio ambiente fue rota por las nuevas estructuras sociales y el delicado equilibrio de la naturaleza se vio afectado o incluso destruido.

En un pequeño pueblo del interior llamado Duas Barras, vivía en los años setenta un maderero que compraba los árboles de un bosque y luego los talaba todos, sin importar su calidad. Entre muchos otros, este hombre había cortado un árbol de cerca de 500 años de edad, cuya madera no tenía valor. Lo había talado de cualquier manera, y dejado atrás lo que allí se conoce por catanas, las raíces aéreas de sustentación, como una enorme ballena deformada que cubría un área aproximada de 160 metros cuadrados.

Reposicioné ese tronco de una manera diferente a la natural, haciendo una alteración en la selva casi imperceptible, mediante la cual el árbol seguía presente pero con su destrucción evidenciada.



FIGURA 1: Alteración en la selva

Al mismo tiempo eso permitía que sus restos se reintegraran a la cadena de la entropía. Llevé conmigo una parte de este árbol, para lo que hice un abrigo en medio al bosque para protegerlo, en una acción contraria a su estado natural.

Los restos dieron origen a la escultura *Onda / Intervención por la Ecología*, que ubiqué en 1984 a la entrada del Museu de Arte Moderna do Río de Janeiro. Esta escultura fue, a partir de ese momento, el eje de una serie de intervenciones que, trazando puentes entre la realidad de la foresta y la cultura de la urbe, proponía una relación distinta con el medio ambiente. La obra estuvo en diferentes espacios: las carreteras Río-Petrópolis o Río-Friburgo, el Parque Lage y otros entornos, hasta que se fue desintegramiento, por lo que la llevé de vuelta al estudio como si fuera un animal herido.

La diferencia entre la mutante realidad del bosque y lo que llamamos *civilización* es muy visible en un país como Brasil. Río de Janeiro es una megalópolis de cerca de diez millones de habitantes, que convive con bosques dentro de sus propios límites urbanos. Mis primeros proyectos fueron gestados durante los recorridos que hacía en las playas o en el bosque lindante con mi casa en Río, cuando la naturaleza se impone y el momento primigenio se evidencia. Así, los dibujos que las olas hacen y deshacen en la arena desencadenaban experiencias mentales y sensoriales únicas. Llamé a estas experiencias *Proyectos Idiotas*, nombre que viene de su doble sentido de cosa sin sentido y de su etimología griega significativa de carácter singular. La dimensión temporal está aquí ligada a la idea de intimidad y del instante que no se repite: son momentos únicos de observación y abandono. El intento fallido de repetir consciente y físicamente estos instantes, o incluso de fotografiarlos, me llevó finalmente a la búsqueda de lo efímero como forma de manifestación. Así, a finales de los sesenta habían cobrado forma las pequeñas intervenciones íntimas en el entorno natural, a las que llamé *Entradas en la naturaleza*.

En 1971 yo había ido al Amazonas a ubicar unas esculturas en Belém do Pará. Acabado el trabajo, me dispuse a conocer un poco las cercanías de la ciudad y una persona que tenía una pequeña canoa me llevó en dirección a lo que se conocía como Igarapé das Pedrinhas. Los igarapés son ríos que durante la época de las lluvias anegan la foresta. El bosque está invadido por una maraña de pequeñas corrientes de agua que forman remansos de una gran belleza. A los pocos metros percibí nítidamente que había entrado en la prehistoria. Era fascinante y aterrador. Sin embargo, la contaminación llega hasta allí con el mercurio usado en el *garimpo*³, la búsqueda de metales preciosos que también da origen a los centenares de pequeños aeropuertos ilegales abiertos en medio de la selva.

³Sitio donde se busca el oro o gemas preciosas, generalmente de manera clandestina.



FIGURA 2: Sin título

Conocí a un *seringueiro*⁴ que vivía de la extracción del caucho. Con su ayuda formé unos círculos de látex que pusimos flotando en el agua, en sustitución a la *Victoria Regia*⁵, una flor autóctona que ya se había extinguido en aquel pequeño paraíso.



FIGURA 3: Círculos de látex

La contaminación también llega muchas veces a través del aire. Durante la represión política, corrió la voz de que en ese lugar había sido sofocado un grupo guerrillero que allí se escondía a base de *napalm*, el mismo agente químico usado en forestas y plantaciones de Vietnam.

Mientras buscaba otros bosques y playas, seguía recolectando materiales en descomposición. Muchos de estos restos eran en realidad construcciones de insectos y pequeños animales. Así encontré nidos de termita, como el termitero que incorporó objetos de su entorno, que recogí en 1970 y llamé *Cupinzeiro* / *Antropófagos son los otros, yo me como a mí mismo*⁶, en referencia al refinamiento cultural de Brasil con su antropofagia a flor de piel.

En otros momentos, intenté capturar sus modos de vida, por ejemplo, inyectando escayola en hormigueros abandonados⁷.

⁴Buscador de caucho.

⁵Especie de nenúfar sólo encontrado en la región amazónica cuyas hojas llegan a alcanzar más de un metro de diámetro.

⁶Una referencia al Movimiento Antropofágico, ligado al Modernismo de los años 1920 en Brasil, cuya idea básica era la de asimilar las influencias foráneas a través de la sensibilidad brasileña. *Cupinzeiro* es termitero en portugués.

⁷Al acabar de escribir este texto, recibí dos comunicaciones: una me contaba que los científicos están estudiando la comunicación entre las hormigas y para ello hacen uso de moldes conseguidos a través de las mismas técnicas que utilicé a finales de los 60, particularmente en la obra *Molde de Formigueiro*; la otra, *La enciclopedia de la primavera. Naturaleza, arte y conocimiento en la obra de F. Casás*, texto de JOSÉ M. PARREÑO, poeta y director del Museo de Arte Contemporáneo E. Vicente de Segovia, de la que transcribo: «Como dijo MAX PERUTZ, el descubridor de la molécula de la hemoglobina (al comprobar que las esculturas... [que] medio siglo antes ya la habían representado): “la imaginación del artista anticipa los modelos que el científico descubre en la naturaleza”».



FIGURA 4: Cupinzeiro / Antropófagos son los otros, yo me como a mí mismo



FIGURA 5: Molde de Formigueiro

Así nacieron diferentes series como el *Ciclo do Cupim*⁸ que registra y utiliza la vida de los insectos, esta vida paralela que vive y convive con nuestra existencia diaria. Las termitas en su búsqueda de alimento, de procreación y de abrigo, forman y conforman sus espacios de vida y de muerte, pues el mismo movimiento de construir es el de destruir su mundo, su abrigo y su alimento. Esta serie coincidió con el auge de la represión en Brasil, por lo que fue leída como una subversiva metáfora política. Pero pienso que observar la arquitectura de los insectos permite la lectura de otros cuestionamientos, como el uso del formalismo vacío de función que está tan cómodamente instalado en nuestra sociedad y que es uno de los principales agentes del discurso dominador y destructor del hombre frente a su medio ambiente.

Otros animales construyen sus nidos con barro, muchas veces mezclado con paja, un adobe semejante al usado por el hombre para construir sus casas. Trabajé con nidos de pájaro hornero y con los de Mangangá, una abeja solitaria, que no vive en comunidad y hace su nido de barro a ras de suelo. En la



FIGURA 6: Nidos

región de la Mata Atlántica esta abeja está en proceso de extinción.

Mezclé diferentes cocos y semillas con geodas, que muchas veces son como embalajes protectores preparados para habitar, donde lo orgánico y lo inorgánico parecen proponer una arquitectura natural y arquetípica, evolucionada durante millones de años.



FIGURA 7: Mezcla de cocos, semillas y geodas

Aún a finales de los sesenta ubiqué unas nueces de Brasil bañadas en fosforescencia en una caseta oscura con iluminación intermitente donde se introducía el espectador. La caseta tomaba como referente arquitectónico las favelas⁹ brasileñas; mientras, la luz trabajaba con el anverso y el reverso de las cosas, la obra y su espectro y la idea de la energía como aura vital, ya que la fosforescencia es energía concentrada, es el espíritu de la naturaleza.

En algunos trabajos retomé la fosforescencia y las casetas oscuras. En su simbiosis con la topografía, las casas de las favelas son construídas de tal manera que su aglomeración remite a formas orgánicas y

⁸ *Ciclo de la Termita.*

⁹ Favelas son las chabolas brasileñas.

modulares. En el caso de *Observatorio Favela*, al asomarse el espectador por su ventana, vé en su interior fosforescencias que se encienden y apagan.



FIGURA 8: **Observatorio Favela**

Es un contenedor del cosmos. Por su parte, dos troncos de madera africana que ya crecieron huecos, y que fueron esparcidos con pigmento fosforescente y sometidos a una luz intermitente, forman *Canoas*.



FIGURA 9: **Canoas**

Esta obra trabaja con el concepto de la travesía, de un viaje inmóvil. La idea es que la energía pulsa ininterrumpidamente, sin que podamos localizarla o tocarla. Así, los espectadores de la sala Minerva del Círculo de Bellas Artes en Madrid oían un pulsar sordo mientras contemplaban la instalación *El Inconsciente como Viajero*, cuando en realidad la sala se encontraba en absoluto silencio.

A finales de los años ochenta volví a afincarme en España. Los restos que encontraba en la naturaleza europea no eran los testigos de lo primigenio que se puede encontrar en América: eran restos más civilizados. Ese retorno fue dando lugar a una inflexión en mi vida que paradójicamente llevó a un proceso de *desterritorialización*. Los contactos con el ambiente empezaron a cobrar un cariz de búsqueda de mis raíces. Un día, al arrancar la tarima que cubría las paredes de la vieja casa familiar que había pasado a ocupar como estudio, encontré una argamasa muy primitiva que contenía restos de piedras y conchas. Traté de extraer ese material cubriéndolo con poliéster que, al ser despegado, dejaba expuestas las piedras y la estructura original de la casa.

A ese nuevo material lo llamé *Restos Arqueológicos*, pues traen en sí la memoria, la centenaria historia de aquella casa y, consecuentemente, la historia de mi propia familia, que la había construido.

Muchas veces una preocupación personal puede extrapolar lo particular, y así el trabajo con los restos arqueológicos dio origen a obras en las que busqué oponer mis raíces a mi vivencia americana. Los 1.492 *Fragmentos de América* son una instalación que fue inaugurada en Madrid como conmemoración de los 500 años de la llegada de Colón al nuevo continente.

Esta obra consta de 1.492 fragmentos de poliéster de tamaños y formas diferentes. Es la metáfora de América Latina, cuyas riquezas fueron arrancadas y esparcidas por el mundo. Estas piezas fueron

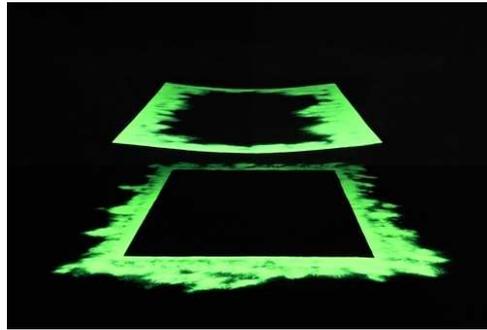


FIGURA 10: El Inconsciente como Viajero



FIGURA 11: Restos Arqueológicos



FIGURA 12: Fragmentos de América

expuestas en muchas otras circunstancias y espacios. Una parte de los fragmentos fue, de acuerdo con su propuesta, distribuida entre personas de los más diversos países.

Por esta época, en el pequeño pueblo costero donde vivo, fueron talados unos viejos árboles plátano de un paseo marítimo para transformarlo en una moderna vía de ocio. Aproveché los troncos para una serie de instalaciones que ocuparon la antigua estación marítima y los alrededores del puerto de Vigo durante las conmemoraciones de la llegada de Colón a América.



FIGURA 13: Árboles plátano

Las obras discurren sobre el pueblo africano, los olvidados esclavos que ayudaron a construir el nuevo continente. En la lengua africana *Yoruba*, «Ashé» quiere decir *fuera vital*, justamente la que fue robada a este pueblo en la época de los descubrimientos. Por otro lado, de esa misma estación marítima partí, cuando era niño, rumbo a América. Así, intenté convertir ese espacio de tránsito en un espacio conceptual que indagara en nuestras relaciones con el entorno y con la historia.

Existe pues en la obra de arte hay una confluencia de formas e ideas que pueden sugerir un universo o descubrir nuevas facetas de la realidad. Así el arte puede cartografiar el mundo como realidad que refleja el diálogo entre el hombre y su entorno. La idea de la destrucción de la naturaleza siempre estuvo presente en mi obra. La Amazonía, una de las principales reservas del planeta, viene sufriendo intensas *quemadas* desde hace años. Yo venía investigando con papel hecho a mano a partir de fibras vegetales y material reciclado, lo que me llevó a obtener un papel que soportaba incisiones bastante profundas; trabajé así en un conjunto de obras, al que llamé *Amazonas, Série Negra*. Debido al exceso de humedad, el secado del papel se hacía muy lento. Utilicé entonces una habitación de ladrillo como horno, con estanterías laterales, y en el centro encendí una hoguera durante tres días. El humo impregnó los papeles de tal manera que el resultado fue un matiz en los colores como un velo de hollín. Al mismo tiempo que un intenso olor a quemado dominaba la galería en la que fueron expuestos, confirmando la realidad de una Amazonía ya carbonizada. Esas mismas pautas fueron seguidas en la investigación que desarrollé en el Europees Keramisch Werkcentrum de Hertogenbosch, Holanda, donde la obra *Los Manuscritos del río Amazonas* corresponde a la infinidad de códigos escritos y reescritos a cada instante por el río y que conforman una infinita biblioteca que tiene que ser revisada y recompuesta a cada segundo.



FIGURA 14: Los Manuscritos del río Amazonas

Es una obra que no tiene final. La preocupación más amplia acerca de la propia destrucción del planeta se hace evidente en *Dimensión Posible* donde, a través de la utilización de materiales pobres, como troncos y arena, construí un espacio desértico, que da paso a una situación donde la arena es

sustituída por pigmento azul, transformando la desolación en una dimensión donde sea posible una nueva vida.



FIGURA 15: Dimensión Posible

Pienso que con pequeñas acciones se puede lograr poco a poco una transformación general y una recomposición del imaginario colectivo. *Cúpulas*, una obra que en realidad constituye una interferencia mínima y casi transparente en el entorno, funciona como una semilla cósmica que en contacto con el suelo nos puede producir un cierto extrañamiento, el recuerdo de algo que ha dejado de existir.



FIGURA 16: Cúpulas

Evidenciarse ha tornado una estrategia contemporánea de supervivencia. Pienso que en este sentido una obra puede alcanzar a través de lo estético una función revitalizadora. La reflexión puede partir de la confrontación: en Río de Janeiro, en contraposición con la vegetación tropical, surgen los elementos blancos como esqueletos calcinados de la desertificación, que componen la obra *Amazonas / Raíces*. En *Lamed Vav / Los 36 Justos*, una historia de la Cábala que nos cuenta que hay 36 seres humanos, justos, que viven discretamente entre la multitud, ayudando con su sabiduría a mantener el equilibrio del mundo, se transforma en 36 monolitos de piedra que, como troncos talados, se confunden con el bosque del final de la *Isla de Esculturas de Pontevedra*.



FIGURA 17: Amazonas / Raíces

Pero quizá la eficacia de la reflexión a través del juego estético se deba cumplir de una manera mucho más radical y eficiente si efectuamos una acción no sólo de constatación en relación a este entorno al que estamos expuestos, sino de alguna manera de efectiva interacción y colaboración con él. Así surgieron obras que proponen la idea de usar el propio método de renovación de la naturaleza. En *Bosque*, ubicada en una plaza de Santiago de Compostela, árboles vivos circundan un tronco de su misma especie fundido en aluminio.



FIGURA 18: **Bosque**

En *Árboles como Arqueología* ocho monolitos de granito entremezclados con dos árboles centenarios funcionan como la memoria del bosque de encinas negras que al ser diezmado dio origen al desierto de Monegros, donde se ubica esa escultura.



FIGURA 19: **Árboles como Arqueología**

Finalmente cabe decir que entiendo que todas estas obras sobre las que hablé hasta el momento se encuentran encadenadas unas a las otras a través del *Proyecto Errante*, que siempre fue recurrente y que actúa como una estructura constante y continua en el conjunto de mi obra. A mediados de los años sesenta fui con unos amigos a pintar la casa de uno de ellos en una pequeña playa. Con el resto del pigmento añil que quedé hice unas huellas que se perdían. Unos años después —y en esta misma región litoral que había sido referida por LÉVI-STRAUSS en su libro *Tristes Trópicos* como expresión del equilibrio en la naturaleza a través de la colaboración entre hombre y paisaje—, iniciaron la construcción de una central nuclear, lo que significaba la destrucción de este entorno paradisiaco con su riquísimo microclima. Retomé los círculos azules, ya entonces con una carga política y ecológica que evidenciaba la perversidad del sistema económico que, construyendo, destruye. Los llamé *Proyecto Errante*. Al final el *Proyecto Errante* se transformó en un proyecto abierto, en una entrada intuitiva en la naturaleza y en el entorno, donde la Tierra aparece como una entidad receptora y acogedora. A la preocupación por el momento fugaz se une la marcación del paisaje, la sutil tensión entre el tiempo y el espacio.

Para terminar me gustaría hacer una pregunta, una pregunta que siempre me hago a mí mismo sin obtener una respuesta satisfactoria. ¿Por qué se ha tardado tantas décadas en aceptar lo que se comentaba en aquella casa de Santa Tereza en 1962! El planeta iba a aumentar su temperatura y los mares subirían su nivel. Olvidamos los sueños y los mitos, olvidamos que los antiguos contaban que la culebra del frío podía paralizar a cualquiera al aproximarse a su presa, que el boto rosado del Amazonas sale del agua y engendra hijos en las doncellas en noches de fiesta, que en las Islas Afortunadas vagaban manadas de unicornios. Las estructuras que los humanos fuimos construyendo se transformaron en un bien de



FIGURA 20: Proyecto Errante

intercambio de poder, que se impuso como verdad absoluta. ¿Estaremos tornándonos en simples testigos pasivos del carácter destructor del presente?

La creatividad, la imaginación, la intuición pueden aportar una transformación a nuestra postura. No ocultemos nuestra enfermedad ni nuestros enfermos, busquemos el equilibrio: nada de falsa abundancia, un poco menos de bienestar y un poco más de precariedad pueden llevarnos a ser más conscientes de los posibles caminos del cambio. Dejemos de lado la virtualidad, exploremos nuestra imaginación. Busquemos el grado máximo de realidad y compromiso. Podremos entonces encontrar una radicalidad que aún nos permita sobrevivir a la hecatombe: otra forma de vivir que conduzca a la sutileza, a percibir otro lado donde existe la convivencia con el medio y con el otro. Una dimensión posible.

Referencias bibliográficas

AAVV

1984 *M.Schenberg: Entre-Vistas*

Instituto de Física da Universidade de São Paulo, São Paulo, pp. 39, 114, 158, 159