

Arturo Berned

Procesos y Principios

14 de noviembre, 2019 - 4 de enero, 2020

Fernández-Braso
G A L E R I A D E A R T E



ARTURO BERNED: POESÍA Y SED DE LAS FORMAS

Alfonso de la Torre

*¡DEJADME!
TENGO SED*

*QUIERO
ESTE REINO*

Pablo Palazuelo¹

Sólo visión inagotable

Novalis²

Inquietud e imaginación definen a este artista, escultor y poeta de las formas³, Arturo Berned (Madrid, 1966). Una imaginación que podría calificarse, como la del universo *palazuelino*, de imaginación introvertida⁴, pues estamos frente al desenvolvimiento de una auténtica imaginación pensante, dotada de aquella inquietud que le ha hecho, a lo largo de una extensa trayectoria, proseguir tenaz en sus búsquedas hasta construir un corpus escultórico extraordinariamente compacto que nos sitúa ante un geómetra ardoroso y frecuentador de formas dibujadas en la extensión del espacio, o bien volúmenes desplegados nerviosamente, -en una incesante exploración, en la voz de otro herrero fabulador, Martín Chirino⁵-, de tal forma que pareciere artista alumbrado por la tensión que destila una verdadera sed de infinitud.

Creando tal una *necesidad*⁶, en sus palabras, queda enfrentado a los problemas espaciales al elevar formas en esa extensa nada multidimensional que embarga el mundo, no descartando la búsqueda de emociones,

a la par considera que el vacío del espacio puede estar poblado por diversas ideas y posibilidades. Indaga Berned sobre las estructuras y problemas formales en un inquietante viaje que no cesa, frecuentando sus esculturas un cierto monólogo de lo interior, por ello quizás no sea extraño que diversas creaciones refieran el título de "Cabeza" o "Máscara", mencionando no solo la puridad de las formas, mas también el aspecto de imágenes que se relacionan con el rostro o el pensar. *Cabezas* que nos desplazan a las reflexiones escultóricas de Pablo Gargallo y Julio González, cabezas españolas⁸, mas también las representaciones de aquel cofre mágico que es la cabeza, ese refugio último, palabra de Beckett⁹. Cabezas herederas del siglo veinte, esculpidas o pintadas: Baumeister, Dalí, De Chirico, Giacometti, Klee o Picasso, entre muchos¹⁰. Poblado de cabezas el arte, representaciones diversas evocadoras de ese "estuche de un objeto precioso"¹¹. Mas emplazado Berned, antes que a representar, a preguntar sobre las formas desplegadas en el espacio, afrontando su personal avance en la penumbra en múltiples direcciones, tal narrara aquel otro *geómetra*¹², nuestro escultor acomete el proceso de construir sus formas que tienen siempre un aire, incluso cuando aborde el menor formato, de monumentalidad, la misma que ha frecuentado en sus numerosos proyectos, principalmente internacionales, que le convierten, sin dudar, en uno de nuestros escultores con mayor y más relevante presencia allende.

Y, a la par que dicha monumentalidad ocupa el espacio público, en entornos diversos, Berned puede retornar a una honda reflexión en la que promueve una cierta deconstrucción formal, tentativa multidireccional que surge tras realizar el análisis de un extensísimo capítulo de lo que podríamos llamar el campo de sus posibilidades, de tal forma que considero nuestro artista se ubica también en un extraordinario contexto de revisión de los conceptos retóricos de la escultura de vanguardia, fértil mirada que podríamos calificar de posmoderna al asumir tal revisión formal desinhibida, ejercicios textuales en los que acude a un extenso replanteamiento de las ideas de la representación: variaciones formales, revisión de formas e interformas, espejos o semejanzas, expansión versus concentración, reflexiones,

duplicidades y diferencias. Capacidad de asombro y paradojas de los leves cambios que trastorna la semejanza, todo ello permite que la hermosa alquimia de su creación sea capaz de crear modelos nuevos de representar el espacio, de un modo constante, incluyendo ¿por qué no? la memoria en su desbordante imaginación que no cesa.

UNA DERIVA IMAGINANTE

Ensimismado en el misterio y el extrañamiento, es la suya una deriva imaginante, revelación en la variación de una poética alteridad, una búsqueda realizada desde, -mas también allende-, la razón y, de esta forma, bajo una aparente sencillez, Berned conduce al contemplador hacia los límites de lo real. Tal si encontrara misteriosas imágenes perdidas en el laberinto del mundo, plantea interrogaciones como si reclamara otra imaginación, la del contemplador, inquiriendo a este sobre las dimensiones del espacio, los desplazamientos formales o los elementos constructivos, planteando la posibilidad de que crear pueda suceder no en una sola dirección, sino también mediante exploraciones, negaciones o, por qué no, en el ejercicio de lo que podríamos llamar movimientos inversos. Tránsito desde la normativa visión a la cosa sensible, parece Berned proponer que su contemplador devenga, para comprender su quehacer, también otro poeta, pues debe transmutar en protagonista de un suceso de creación e invención, un vidente pues, un sujeto resonante de esa intersección sucedida entre el tiempo y los límites que concluye refiriendo el paso de las horas, pero también la atemporalidad. Materializando y desmaterializando, capaz de esculpir con el vacío¹³ o bien concentrar las formas en maclas, como es el caso de "Cabeza XVII-Mecano" (2018), tentará siempre la búsqueda de lo liviano energético, de tal forma que sus esculturas pueden otrosí optar por el elogio de lo vertical, tal sucede en su ciclo de hermosísimos "Soldado", tal misterio del silencioso monolito evocador en negativo de aquella piedra misteriosa, que encierra el Todo, creada por Kubrick¹⁴, pareciere heredero también de las preguntas de Brancusi y otros escultores de nuestro tiempo como Joel Shapiro o Ronald Bladen. Y pienso que, como Shapiro, ha iniciado Berned nuevas investigaciones de conjuntos de planos elevados,

superficies sometidas a leves torsiones que son plano y son volumen, aéreos y leves como la hoja que cae. Misteriosos planos, suspendidos ahora en las alturas de su estudio, en este punto recordamos los trabajos de Alexander Calder en el Aula Magna de la Universidad Central de Caracas (1953). Mas con estas piezas que nos obligan a mirar a lo alto, Berned afronta un ejercicio, le dije, de riesgo, que promete nuevas vías en su quehacer inquieto y que el artista considera lógica evolución de las derivas *malevitchianas*, hasta ahora en suspenso desde aquella conmovedora, mas tan fértil, utopía.

A la par, puede nuestro artista retornar a la horizontal que nos sustenta, tentar formas que tienen un aire del reino natural o quizás instalarse en proximidad al plano solar. Así sucede en algunos de sus proyectos vinculados a lo que se conoce como la integración de las artes, su colaboración en espacios arquitectónicos, como la hermosa escultura, casi elogio de lo escritural, que proyectó para la Cervecera de Varsovia en 2015. O, a modo de ejemplo, combinar ambas propuestas, estoy pensando en la bella propuesta "Artz" (2017), evocadora de los marcadores de tiempo, casi ígnea en su lacado rojo, que se eleva en tanto nos recuerda la horizontalidad que puebla el paisaje, como si mencionara la esperanza de un reino intermedio entre tierra o cielo. Viaje entre las formas, en muchas ocasiones en elogio de lo oblicuo, como él mismo ha narrado para oponer, de esta forma, los volúmenes y sus diagonales al mundo rectilíneo de la arquitectura. Con frecuencia ubicadas en diálogo intenso con la naturaleza, el color del acero corten puede hallarse bellamente mimetizado con el ambarino de las hojas del otoño, o bien generando la trama escultórica hermosas reflexiones en proximidad a láminas de agua.

Es *Planilandia*, el país interior que habitan las formas escultóricas de Berned, territorio de planos y líneas, creaciones en ocasiones más planares, otras más lineales, casi sucede que algunas de sus esculturas prácticamente dibujen el espacio, evocando aquellos palacios construidos por Giacometti¹⁵. Escuela de transparencia algunas esculturas donde semejare que las nervaduras de los planos erigen estos desde el vacío, destinadas sin dudarlo al diálogo

con las sombras, sombras portantes, -un saludo Marcel a tu *Gran Vidrio* (1912)- proyectadas en la sala expositiva, evocadoras de los cristales de la prodigiosa naturaleza que describiera Novalis¹⁶, ejercicio de la creación desde un sentimiento de unidad lo visible e invisible, canto del ser, conciencia y sentimiento. Vacío y plenitud, remedando a François Cheng¹⁷, lugar (o no-lugar) de las transformaciones pues, en palabras de Berned, "la línea es plástica pura y al mismo tiempo matemática; separa la luz de la sombra, el norte del sur, lo bueno de lo malo, lo tuyo de lo mío..., y cuando es recta es claramente intencionada, es una proposición. En nuestro imaginario, tenemos perfectamente entendida la línea horizontal (un hombre yacente) y la vertical (un hombre de pie), es objetiva, es solo una. Al contrario, hay infinitas diagonales distintas, cada uno interpreta la diagonal de manera diferente y personal"¹⁸. Como aquel otro de Edwin Abbott, *Planilandia* es el lugar donde crece su universo: "Imaginad una vasta hoja de papel en la que líneas rectas, triángulos, cuadrados, pentágonos, hexágonos y otras figuras, en vez de permanecer fijas en sus lugares, se moviesen libremente, en o sobre la superficie, pero sin la capacidad de elevarse por encima ni de hundirse por debajo de ella, de una forma muy parecida a las sombras (aunque unas sombras duras y de bordes luminosos) y tendríais entonces una noción bastante correcta de mi patria y de mis compatriotas. Hace unos años, ay, debería haber dicho «mi universo», pero ahora mi mente se ha abierto a una visión más elevada de las cosas"¹⁹. Claro, hay otros habitantes en esta *Planilandia-Berned*, pues nuestro escultor es heredero lógico de ciertos legados escultóricos del siglo veinte que, en España, estarían representados por Chillida, Oteiza y Palazuelo²⁰. E, internacionalmente, su trabajo, esa personal *planilandia* habitada por autores que con frecuencia menciona Berned, como Carl André, Donald Judd, Sol Lewitt, Walter de Maria, Robert Morris o Richard Serra²¹, pudiendo añadir otros como las proposiciones para pensar de Ligya Clark. Y creadores que Berned ha subrayado del contexto latinoamericano: Amilcar Castro, Joaquín Torres García o Franz Weissman²².

VACÍO VIGOROSO

Tal ya apuntamos, a esta amplia revisión de su memoria escultórica han de añadirse las declaradas influencias del legado oriental y de su espacio vacío²³. Un "vacío", dicho sea de paso, que veo no tanto como un espacio extinto sino vigoroso, emplazando su acto de aparición de las formas a la tentativa de la verdadera visión. Ciclo "Disyuntiva", evocador del rumor de límites y el espíritu de Oteiza, el espíritu de este silencioso clamante respira en obras de Berned ya mencionadas como los ciclos de "Amistad", "Vacío" y "Caja". Son ejemplos "Vacío III" (2012) o "Vacío IV" (2016), blanca o cromada y, por supuesto, la hermosa "Caja XLVII" (2018)²⁴. Muestra, esta última, de caja activa por conjunción de planos, evocadora de un receptáculo energizante que conserva la obsesión por aquel vacío crecido en su interior, planos desplegándose dibujando el espacio, formas que parecen estar en proceso de crecimiento, pliegue y despliegue, exteriorización o entropía. Formas materiales mas también muestra de un sigiloso avance, tal obsesión de la visión, pues es también el suyo otro proceso de reimaginación del espacio, infatigadamente creado al ser atravesado por la luz, siempre nuevo, otro espacio reverberando en ese escenario simbólico de los planos, verdadero alarde de la suspensión, -o quizás inmovilidad-, del tiempo. Una suerte de desplazamiento del vacío que no es tanto *nada* como un lugar simbólico, un convulso espacio para la imaginación. La creación de Berned es un viaje de las formas, pero también lo es hacia el saber a través de las preguntas, deviniendo su trabajo escultórico otra escritura a descifrar, un aparato de significar, recordándose ahora el nacimiento y conclusión de las artes en eso que Octavio Paz llamaba una zona invisible²⁵.

Berned incorpora el color a sus esculturas, aplicado estudiando los efectos de una dinámica cromosaturación, las invasiones que el color procura en los espacios que componen la escultura, en sus planos o en los límites, o en sus intersticios, de tal forma que desplaza su quehacer a ciertas indagaciones del mundo cinético. Ya fuere esculturas teñidas de un color cambiante, "camaleónico" como adjetivará alguna de estas piezas, que existirán de una forma u otra en relación a la posición del espectador, o bien color

situado estratégicamente en ciertos planos o bordes de las esculturas, de tal forma que el resultado requiere un contemplador que debe ser activo. El silencio de quien contempla queda ahora transformado, a la búsqueda de otras investigaciones formales. Tal como si, para tener sentido su obra, esta fuese disgregada en múltiples sentidos convertidos en destellos de aquel sentido primero, de tal forma que el contemplador comparte el viaje y la especulación sobre los sucesos que acaecen en sus propuestas formales. Ello parece sugerir la tentativa de abolición de distancias con la obra de arte, devenida ésta más bien un elemento paradójico y poético. Sí, estas esculturas de Berned parecerían cumplir aquel emblema de los MADÍ encarnados en Gyula Kósice: “¡Volúmenes de luz! ¡Colores de luz!”²⁶, así “Máscara V rosa”, “Máscara VI rojo” o “Máscara VII”, son ejemplos. Esta aplicación del color convivirá con la posibilidad de encontrar otro punto de vista de la escultura que ofrezca la descarnación del metal, su bella pureza, de tal forma que sólo en el avance del contemplador se produzca el misterioso revelado de las situaciones de color. Y ese metal podrá ser pulido o monocromo sin mácula, o bien contener restos de la brega con el material, a modo de un dibujo serán las zonas marcadas por el pulido y el trabajo del artista frente a la pieza, como esquirlas que nos recuerdan la presencia humana del escultor, su febril actividad en el taller.

Tal se ve, el trabajo de Berned es un arte de complejidades bajo un aire, veo también, de despojada sencillez, esculturas como infinitas variaciones en la fertilidad del caos, contemplando el conjunto de su obra he pensado esta se halla empero, mencionadas las relaciones, muy lejos de lo conocido. Restituyendo sueños a la escultura, nos enfrenta a impredecibles espacios creados por un artista semejaré sometido a la titánica labor de crear un nuevo mundo. La forma es la intermediaria de la fuerza o la energía, “la cual es, en cierto modo, aquella energía encarnada”²⁷. Avanzando en la penumbra en múltiples direcciones le dije, es sabido *palazuelino*²⁸, me replicó con un aserto de una conversación mantenida con Chillida, citando a Char, en uno de sus encuentros joven: “Les vraies victoires ne se remportent qu’à long terme et le front contre la nuit”²⁹.

Expresividad que no niega una cierta autoexigente contención e introspección, despojamiento y elevación de una energía cautiva, una disciplina que, tal otro caballero de la soledad³⁰, le encierra en el estudio durante buena parte del día, hasta caer la noche. Tal disciplina devuelve al mundo una concentrada expansión pues, para Berned, conocer es una necesidad ineludible que se deriva del ansia por penetrar en la realidad profunda y para ello, sin fatiga, contiguo lo hermético y la revelación, se interroga por la extensión de las formas. Esa inquietud por el conocimiento de las formas es el energético centro de su trabajo: signos, misterios y preguntas sobre los límites, dónde se hallare el fin de un plano, en definitiva una cierta tensión sensorial, pues siendo portadora de una fuerza persistente su escultura pareciera contener una tensión extática, muy bella, al desplazar al espectador a la interrogación sobre el espacio, lo real y la posible plenitud en él.

Contemplando las esculturas de este artista, tomamos aliento y respiramos. Basta. Dejád a Berned en el espacio transfigurado, quiere este reino.

Reina la sed, en tal espacio viviente arrancado al tiempo³¹, pues su obra parece contradecir el espacio que percibimos, de tal forma semeja poblarlo por esculturas que son, más bien, espacio de las excepciones. Extrañas geometrías, muestra de un camino revelado en ese espacio intermedio existente entre silenciar y crear, extraordinarias propuestas de una fértil desorientación.

Atentos, señala Berned, desplazaos de la tierra, nos rodea un mundo de oro³².

NOTAS AL TEXTO

1 DE LA TORRE, Alfonso. *Pablo Palazuelo. Poemas*. Madrid: Ediciones del Umbral. Colección Invisible. 2015-2016, p. 13. Traducción de este autor.

2 NOVALIS, *Poesías completas. Los discípulos en Sais*. Barcelona: DVD Ediciones, 2004, p. 21 ("Himnos a la noche-Hymnen an die nacht").

4 "(...) una especial poesía, como intimista". BONET, Juan Manuel. *Apasionado por el rigor (Divagaciones sobre las esculturas recientes de Arturo Berned)*. Madrid, 2011, p. 17.

5 THARRATS, Juan José. *Artistas de hoy. Pablo Palazuelo*, Barcelona: "Revista", XII/1958.

6 Así lo vería también el herrero fabulador: "Berned es guiado por una incesante exploración de nuevos territorios artísticos". CHIRINO, Martín. *Arturo Berned*. Madrid: Estudio Lamela, 2018.

6 FERNANDEZ-BRASO, Manuel-BERNED, Arturo. *De arquitecto a escultor. Conversaciones*. Madrid. Galería Fernández-Braso (inédito), octubre de 2019. También lo señalará el artista en: BERNED, Arturo-PITA, Elena. *Entrevista*. Valencia: IVAM, 2012, p. 188: "la escultura surge como una necesidad interna, aparece, y simplemente no la reprimí (...)".

7 "El objetivo de mi obra es el mismo que persigue cualquier artista: conmover el alma". *Ibíd.*

8 Galería Estampa, *Juan Bordes. Cabezas muy españolas*, Madrid, 1990.

9 BECKETT, Samuel. *Poèmes*. Recogido en DIDI-HUBERMAN, Georges. *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. París: Les Éditions de Minuit, 2009, p. 7. *Cabezas españolas*, podríamos llamarlo, con otros ejemplos: Eduardo Arroyo, Alberto Bañuelos, Juan Bordes, Rafael Canogar, Martín Chirino, Carmen Otero, Jaume Plensa o Manolo Valdés.

10 Aquellas como piedras que Brassai fotografió en el estudio de Picasso (recordando las vanitas que buscaba también en los muros). Duerme la musa de Brancusi escuchando el rumor del mundo con sus grandes ojos, reflexiona la señorita Margit Pogany, artista. *Mecánica cabeza-assemblage* lígnea de Raoul Hausmann o cabezas-dadá de Sophie Taeuber-Arp.

11 DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. p. 13.

12 DE LA TORRE, Alfonso. *Pablo Palazuelo. Poemas*. Op. cit. "Después de la noche, al alba, lentamente, los ángulos se modificaron. Entonces, avancé por la penumbra, en múltiples

direcciones. Allí donde la forma declina como sol poniente al occidente de la materia (...)". PALAZUELO, Pablo. *Jardin (1961)*. París: "Chroniques de l'Art Vivant", n° 10, Editions Maeght, 1970.

13 "Me obsesiona la escala, que tiene mucho que ver con el espacio y por tanto con el tiempo (...) luego entran en juego otros conceptos: la proporción, la luz, la sombra, la materia y el tan importante vacío (...) lo que la materia no ocupa me parece muy sugerente. El movimiento es otro elemento que me obsesiona manifestarlo a través del equilibrio, del estatismo de la escultura, de la tensión de las formas, del juego de la luz y de los volúmenes. Sí, este es mi alfabeto". BERNED, Arturo-PITA, Elena. Op. cit., p. 187.

14 Stanley Kubrick, "2001: A Space Odyssey" (1968).

15 Me estoy refiriendo, por ejemplo, a "Le Palais à 4 heures du matin" (1932), MoMA, Nueva York.

16 Alusión a obras como "Vacío III" y "Vacío IV" (2016), en el texto se prosigue la reflexión sobre estas esculturas.

17 En versión reciente: CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela, 2016.

18 FERNANDEZ-BRASO, Manuel-BERNED, Arturo. *De arquitecto a escultor. Conversaciones*. Op. cit.

19 ABBOTT, Edwin. *Planilandia. Una novela de muchas dimensiones* (1884).

20 Con este último comparte, además, los estudios de arquitectura. Sobre los estudios de Arquitectura de Palazuelo, en Oxford, vid. DE LA TORRE, Alfonso. *Un retrato de Mr. Paul Palazuelo en Oxford (1933-1936)*. Madrid-Barcelona: Fundación Azcona y MACBA, 2015.

21 "En el segundo curso de la Escuela de Arquitectura empecé, de manera casual, a gastar horas de biblioteca estudiando la vanguardia rusa, el constructivismo, el neoplasticismo..., Malévich, Popova, Mondrian, Moholy Nagy y me apasionó, me aprisionó! Referentes nacionales: Chillida, Oteiza, Palazuelo. Internacionales: Richard Serra, Carl Andre, Sol Lewitt, Walter de Maria (...)". FERNANDEZ-BRASO, Manuel-BERNED, Arturo. *De arquitecto a escultor. Conversaciones*. Op. cit. Vid. también: BERNED, Arturo-PITA, Elena. *Entrevista*. Op. cit., p. 187.

22 BERNED, Arturo. *Cuando espacio y tiempo crean forma*. En "Arturo Berned. Mu". Madrid: La Fábrica, 2014, p. 7.

23 *Ibíd.*

24 "Conceptos tan habituales como equilibrio, estabilidad, precisión, luz, vacío, proporción, ritmo, composición, tensión, relación, tamaño, macizo, pesado ..., y todo lo contrario, otras veces, son características que persigo en mi obra". *Ibíd.*

25 DE LA TORRE, Alfonso. *Jorge Oteiza. Datos penetran en los ojos*. Bilbao-Madrid: Galería Michel Mejuto y Galería Guillermo de Osmá, 2018.

26 KÓSICE, Gyula. *Esencialidad de Madí*. Buenos Aires: "Arte Madí Universal", N° 3, 1949, s/p.

27 Pablo Palazuelo. París: "Derrière le Miroir", n° 184, Galerie Maeght, 1980.

28 DE LA TORRE, Alfonso. *Pablo Palazuelo. Poemas*. Op. cit. en el poema "Stir".

29 CHAR, René. *Le terme épars. Dans la pluie giboyeuse* (1969). En: *Le Nu perdu. Œuvres complètes, présentées par Jean Roudaut*. París: Gallimard, Biblioteca de la Pléiade, 1983, p. 451. Este pensamiento era núcleo central del corpus de Chillida, lo repetiría con frecuencia. Por ejemplo: "Estando yo haciendo esas primeras esculturas en yeso (...) notaba, intuía, que iba hacia algún lado, pero yo no sabía dónde (...) era un primer paso radical hacia lo desconocido; como dice René Char: 'il faut marcher le front contre la nuit' (...) un preconocimiento que me guía en lo negro, en lo desconocido (...) uno presiente, preconoce de algún modo misterioso". UGALDE, Martín de. *Hablando con Chillida*, escultor vasco. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1975, p. 73. Lo recordará también nuestro artista en: BERNED, Arturo-PITA, Elena. Entrevista. Op. cit., p. 188: "tienes que emprender un camino que no sabes a dónde te lleva. Esto lo comentaba frecuentemente con Chillida: la búsqueda del arte es una búsqueda de la oscuridad, lo desconocido, y esto por sí produce temor y miedo".

30 FAVRE, Louis-Paul. *Palazuelo. Chevalier de la solitude*. París: "Combat-Le journal de Paris", n° 3327, 14/III/1955, p. 7. Dio título al escrito de este autor con motivo de una exposición palazuelina en esta galería Fernández-Braso: *Pinturas abstractas del tiempo de París, 1949 - 1950* (2016-2017).

31 Jorge Oteiza. Correspondencia con Juan-Eduardo Cirlot (I/IV/1959). Archivo Museo Oteiza.

32 "De même que la terre devient plus brillante quand nous passons du pôle obscur au pays du soleil, ainsi une beauté semblable commence à briller sur nos pas au cours de notre voyage vers la divinité. Je voudrais crier à notre humanité qui s'enfoncé de plus en plus dans l'âge de fer que le « monde d'or » nous entoure, que la beauté est ouverte à tout le monde et qu'aucun de ceux qui se tournent vers elle et la recherchent n'en est exclu". RUSELL, George William. *L'architecture du rêve*. París: "Derrière le miroir", n° 104, Maeght Éditeur, 1958

DE ARQUITECTO A ESCULTOR

Conversación entre la galería Fernández-Braso y Arturo Berned, 2019

Tu idea de la arquitectura, formal y conceptual.

Vitruvio, consideraba que la arquitectura debía poseer tres cualidades: “firmitas, utilitas y venustas” (firme, útil, bello). Veinte siglos después, Le Corbusier la definía como “el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”. Ambas definiciones, de manera conjunta, responden a mi enfoque conceptual de la arquitectura. Desde el punto de vista formal, me siento cómodo entre el funcionalismo y el racionalismo. Tal vez por mi formación de urbanista, me interesan mucho los espacios urbanos y los elementos u objetos que hacen la ciudad; un buen edificio debe responder a un entorno y mejorarlo, mejorar a las personas y las relaciones entre ellas, además de cubrir sus necesidades.

Causas de tu transición desde la arquitectura hasta la escultura. Qué une y qué separa ambas disciplinas.

La arquitectura fue una decisión y la escultura una necesidad. A estas alturas de mi vida, creo firmemente en la transversalidad de las artes. Todas son lo mismo, solo utilizan lenguajes diferentes, pero persiguen el mismo fin. Creo que ser artista es una actitud más que un oficio, y con suerte también un oficio.

¿En qué línea-tradición se inscribe tu trabajo? Referentes. Internacional y nacional.

Es evidente que mi obra cabe en el “cajón” de la abstracción geométrica. Pienso que la geometría (el punto, la línea, el plano y el volumen) junto con el lenguaje son abstracciones propias del hombre y solo del hombre, y hemos estado miles de años tratando de mejorarlas para facilitar la comunicación. En segundo curso de la Escuela de Arquitectura empecé, de manera casual, a pasar horas en la biblioteca estudiando la vanguardia rusa, el constructivismo, el neoplasticismo..., Malevich, Popova, Mondrian, Moholy-Nagy... y me apasionó, ¡me aprisionó! Referentes nacionales: Chillida, Oteiza, Palazuelo. Internacionales: los norteamericanos Richard Serra, Carl Andre, Sol Lewitt, Walter de Maria y los artistas geométricos sudamericanos como Joaquín Torres García, Frank Weissman, Helio Oiticica, Lydia Clark o Amilcar De Castro; por cierto, me viene a la memoria la excelente exposición en la Fundación Juan March “America fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica”

Pero todos estos nombres no excluyen a otros; de hecho, me interesa más la obra que el autor..., podría mostrarte decenas de obras de otros autores que me sirven de base e inspiración para mi trabajo.

Define tu obra: cualidades y objetivos.

El objetivo de mi obra es el mismo que persigue cualquier artista: conmover el alma. Para mí es importante rodearse de lo bello, no entiendo para nada el “feísmo” de ahora. Conceptos tan habituales como equilibrio, estabilidad, precisión, luz, vacío, proporción, ritmo, composición, tensión, relación, tamaño, macizo, pesado ..., y todo lo contrario, otras veces, son cualidades que persigo en mi obra.

Hablando de “feísmo”, Nicolás Bourriat comentaba a Luisa Espino (El Cultural, 13-19 sept. de 2019) que “el capitalismo tiende a rechazar y esconder aquello que no tiene valor comercial y los desechos, por no tener, no tienen ni dueño”. ¿Qué opinas de esto?

No creo que la razón por la que artistas como John Chamberlain, Anthony Caro o Jean Tinguely utilizan materiales de desecho tenga que ver con mantenerse al margen del mercado. Cada artista tiene un lenguaje, emplea una técnica y debe manejar adecuadamente recursos para expresarse. Creo que hay modos más sencillos y eficaces de no jugar al trinomio obra-objeto-mercado o no estar preso del sistema capitalista; por citar dos ejemplos: Jorge Oteiza, Peter Zumthor. El “feísmo” que no consigo entender es el de algunas obras de artistas como Tracey Emin, Sarah Lucas o Katie Stout.

Volvamos a tu trabajo. De tus primeras obras a la actualidad. ¿Qué permanece? ¿Qué cambia?

Permanece el objetivo, la geometría, la línea recta, mi obsesión por la belleza, las proporciones, el ritmo, la búsqueda de las dualidades luz/sombra, vacío/lleño, pesado/ligero, horizontal/vertical... El tiempo me ha llevado a mejorar la ejecución,

dominar más el material, incorporar el color o manejar otros ángulos además del recto; también me ha llevado a tener más dudas de todo, a ver la vida con más condescendencia y a no importarme que piensen los demás.

Materiales, proceso de trabajo.

Prácticamente todas mis esculturas las he producido en metal, generalmente acero inoxidable y acero corten; en escasas ocasiones el bronce y el aluminio. Las características físico-mecánicas del acero, su tecnología, técnica, tratamiento, acabado, manipulación, transporte, etc son óptimas para las formas que trabajo..., aunque también podría decir que las formas de mis esculturas son así por el material que utilizo.

El proceso de trabajo tiene dos partes absolutamente diferenciadas, que además desarrollo en espacios y con herramientas distintas: el proceso creativo y la producción. El proceso creativo es el mismo que aprendí para hacer arquitectura: concepto, dibujo, maqueta, planos. La producción de las esculturas como si fuera un edificio prefabricado la ejecutamos en un taller donde las herramientas son las que cualifican el espacio; por otro lado, tenemos necesidad de contar con el apoyo de otros muchos talleres especializados (matricería, chorro de arena, corte, pulido, lijado, pintado...)

¿Hay un deseo de inmutabilidad y de permanencia en la utilización de estos materiales?

Inevitablemente, pero no como una búsqueda o deseo sino como una consecuencia.

Líneas rectas, diagonales y curvas

La línea es plástica pura y al mismo tiempo matemática; separa la luz de la sombra, el norte del sur, lo bueno de lo malo, lo tuyo de lo mío... y cuando es recta es claramente intencionada, es una proposición. En nuestro imaginario, tenemos perfectamente entendida la línea horizontal (un hombre yacente) y la vertical (un hombre de pie). Es objetiva, es solo una. Al contrario, hay infinitas diagonales distintas, cada uno interpreta la diagonal de manera diferente y personal.

En tus obras se percibe una tendencia hacia la composición de estructuras geométricas "visualmente" complejas. ¿En qué medida contribuye esa complejidad a transmitir tensión y emoción en el espectador?

Algunas de mis esculturas tienden a hacerse formalmente más complejas (cabezas, máscaras) y otras, al contrario, más simples (disyuntivas, vacíos); aunque todas persiguen lo mismo, transmitir tensión, emoción, lo que creo que pretende el arte en general: conmover el alma. Admiro la manera de buscar la simplicidad de arquitectos como Adolf Loos, Alejandro de la Sota o Mies Van der Rohe, artistas como Richard Serra o Jorge Oteiza o productos como el iPhone o la Vespa.

¿Clásico? ¿Contemporáneo? ¿Ambos?

Me da igual, creo que son palabras inventadas y utilizadas por quienes tienen la necesidad de hablar de arte, no de quienes pretendemos hacerlo. En términos de lenguaje soy contemporáneo porque vivo y trabajo en el siglo XXI. Mis referencias van de la cultura egipcia a las últimas tendencias que pueden verse en las últimas ferias de arte. Mis herramientas son ordenadores y máquinas eléctricas sofisticadas. Manejo la geometría inventada por Euclides, tecnología utilizada en la construcción aeronáutica y conceptos e inquietudes como el amor, la masculinidad, el equilibrio, la belleza...

Escultura, creación de objetos, emoción-belleza, ¿Decoración? ¿Elitismo?

El arte es de quien lo disfruta y no existen reglas para ello; los límites del goce están en el respeto a los demás, los límites del arte creo que también. Hay quien entiende el arte como objeto de culto, deseo y devoción; otros que lo utilizan como objeto decorativo, otros que solo lo disfrutan en espacios públicos. Me parece bien cada manera. Elitista, sin lugar a duda; para disfrutar del arte hace falta tiempo y es precisamente lo que menos tenemos y más se consume; son muy pocos los que disponen de tiempo y menos los que quieren destinarlo a disfrutar con el arte.

Uno de los dilemas del arte: función social u objeto de mercado

Primero, una aclaración: el arte lo hacemos individuos que vivimos en sociedad con otros individuos; cada uno tenemos un papel diferente y todos cumplimos una función social necesaria. El que una obra de arte sea creada con una clara función social no implica que no pueda ser un objeto de mercado al mismo tiempo, y viceversa. No cabe duda de que el mercado puede banalizar una obra de arte, pero esa es otra conversación.



CABEZA XVII MECANO (212cd226). 2018

Plancha de acero cortén 6mm. Acabado lacado en blanco. 313 x 199 x 226 cm. 1.100 kg



CABEZA XVII (207c32-2)

2018

Plancha de acero cortén de 20 mm,

Acabado oxidado

41,4 x 36 x 31 cm

Ed. 7 + P.A.

23,8 kg



MÁSCARA IV (200cso54)

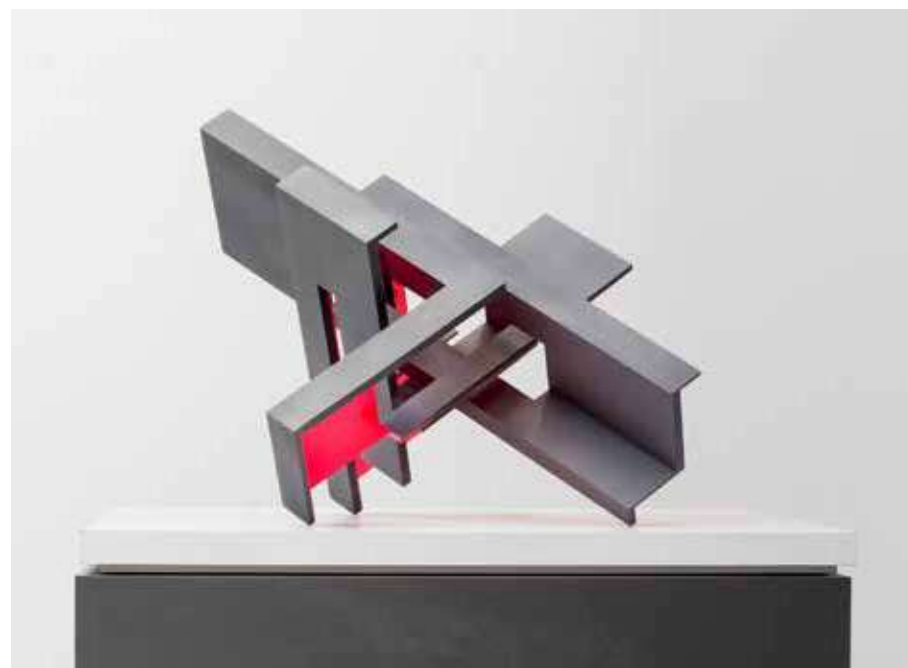
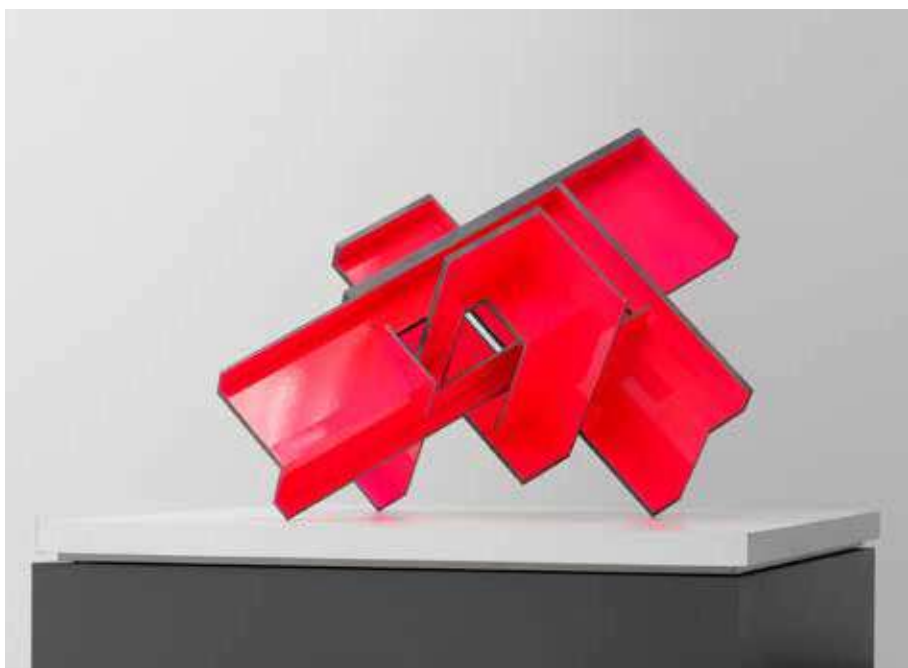
2016

Plancha de acero cortén de 5, 10 y 15 mm,

Acabado sin oxidar y pintada en azul

32,3 x 43,5 x 54 cm

25,5 kg



MÁSCARA V (201cso54)

2016

Plancha de acero cortén de 5, 10 y 15 mm,

Acabado sin oxidar y pintura flúor rosa

70,1 x 67,8 x 54,5 cm

42 kg





MÁSCARA VI (202cso54)

2016

Plancha de acero cortén de 5, 10 y 15 mm,
Acabado sin oxidar y pintura flúor roja

31 x 60,1 x 53,4 cm

17,8 kg



CABEZA IV (233c38)

2019

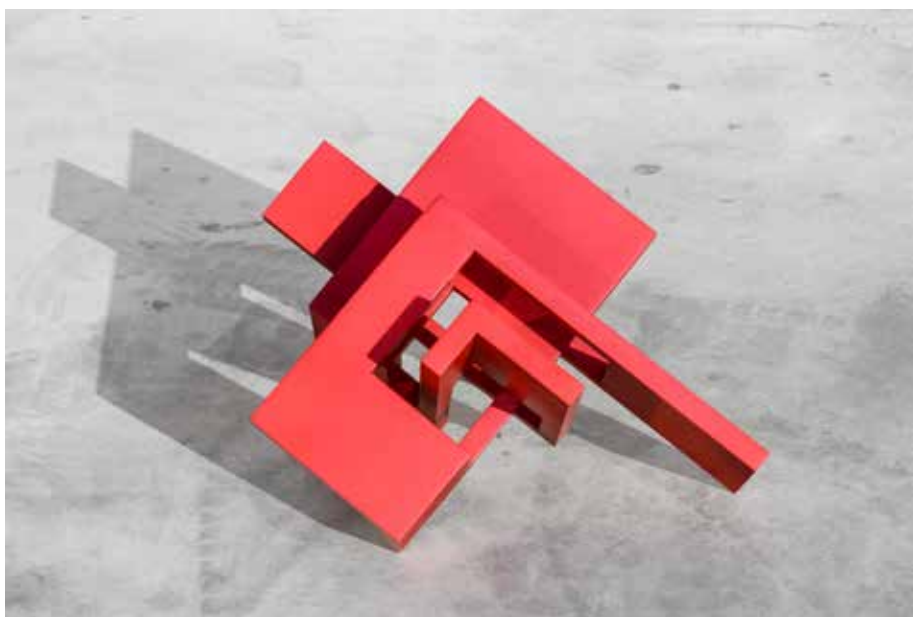
Plancha de acero cortén de 10, 15 y 25 mm

Acabado pintura camaleónica

41,1 x 52 x 38 cm

Ed. 7+P.A.:

24,2 kg



CABEZA XVII (207c32)

2018

Plancha de acero cortén de 20 mm

Acabado pintura camaleónica roja (pág. 34)

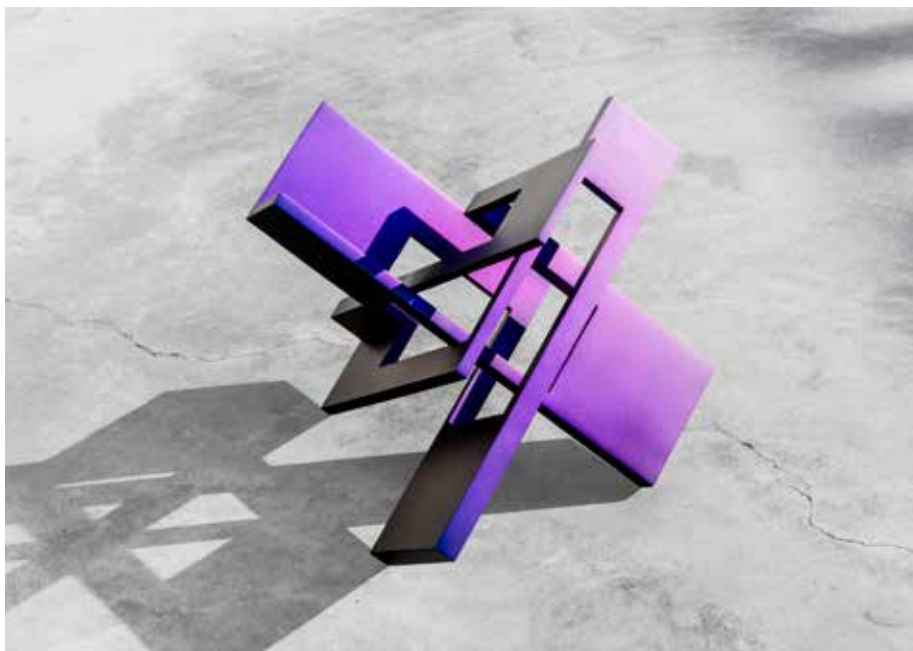
Acabado chorreado (pág. 35)

41,4 x 36 x 31 cm

Ed. 7+P.A.

23,8 kg





CABEZA I (211cso44-5)

2017

Plancha de acero cortén de 10, 15 y 25 mm

Acabado en pintura camaleónica

43 x 48 x 44 cm

Ed. 7+P.A.

21,5 kg



MÁSCARA VII (228cl81)

2019

Plancha de acero cortén de 5, 10, 15 y 25 mm

Acabado sin oxidar y pintura flúor amarilla

108 x 79 x 81 cm

136 kg



CABEZA I (211cso44-4)

2017

Plancha de acero cortén de 10, 15 y 25 mm

Acabado en pintura camaleónica

43 x 48 x 44 cm

Ed. 7+P.A.

21,5 kg





CABEZA I (211cso44-1)

2017

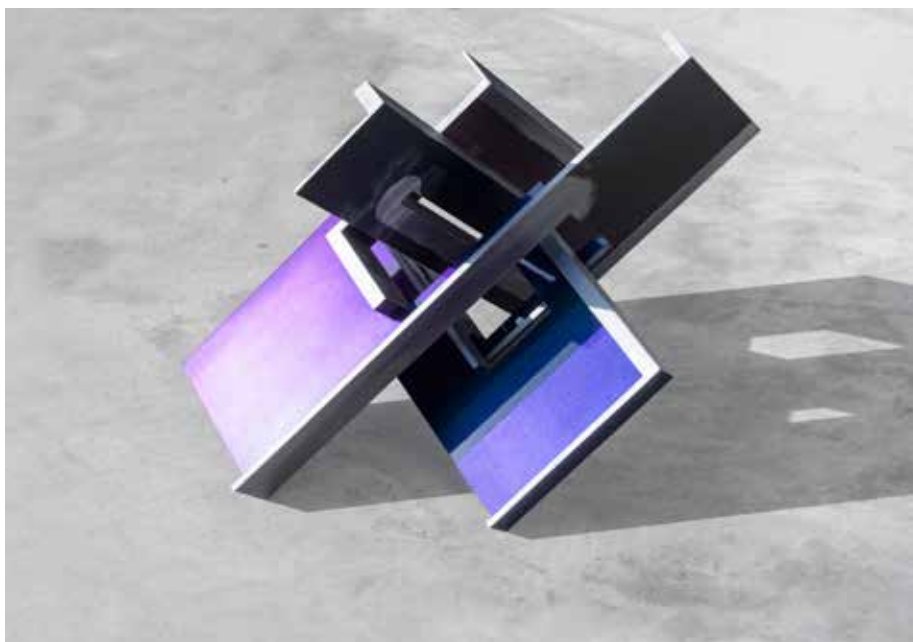
Plancha de acero cortén de 10, 15 y 25 mm

Acabado chorreado

43 x 48 x 44 cm

Ed. 7+P.A.

21,5 kg



MÁSCARA VIII (229cl66)

2019

Plancha de acero cortén de 5, 10, 15 y 25 mm

Acabado sin oxidar y pintura camaleónica

85 x 77 x 66 cm

86 kg





CABEZA VII (189cl54)

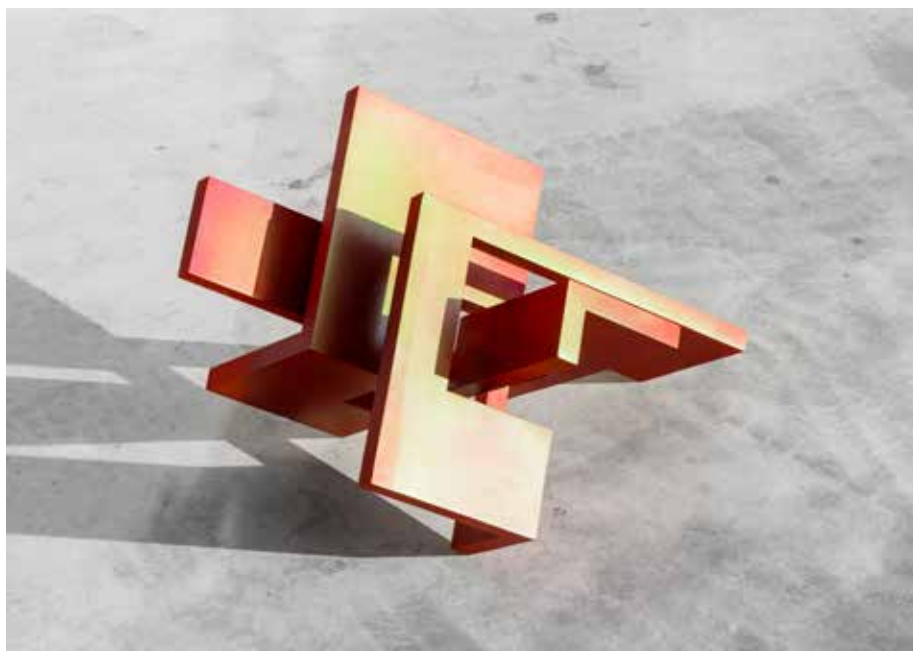
2015

Plancha de acero cortén de 5 mm

Acabado negro mate

67,5 x 67,5 x 54,5 cm

36 kg



CABEZA XVII (207c32-6)

2018

Plancha de acero cortén de 20 mm

Acabado pintura camaleónica roja

41,4 x 36 x 31 cm

Ed. 7+P.A.

23,8 kg



VACIO III (142cl163). 2012. Tubo cuadrado de hierro de 25 mm.
Acabado lacado en blanco. 163 x 128 x 163 cm. 112 kg

Resumen biográfico

Arturo Berned (Madrid, 1966) es un arquitecto y escultor cuyo trabajo se basa en la reinterpretación de las formas y el metal. Bajo un planteamiento abstracto concibe sus obras a partir de la base de leyes matemáticas y pulsiones geométricas de gran simbolismo. El resultado son piezas creadas en función de la proporción áurea (también conocida como número de oro, o número phi).

Licenciado en Arquitectura en 1993 por la ETSAM y durante años Director de Proyectos y Obras del ESTUDIO LAMELA es a partir de 2000 cuando opta de forma definitiva por su vocación escultórica.

Durante los últimos 20 años ha desarrollado un intenso corpus de obras de gran formato siendo esta una de las señas de identidad de su propuesta artística. Extraordinario conocedor del metal, sus piezas se conciben sobre todo en acero inoxidable, lacado o corten, aunque también emplea el aluminio o el bronce.

En 2000 gana el primer premio en el concurso internacional Puerta Escultura Loewe y en 2012 el IVAM acoge la que hasta el momento es su exposición más amplia. El museo valenciano traza un viaje por su universo creativo a partir de más de 50 obras. En 2013 fue escogido como el primer artista español para dar su versión del bolso Lady Dior en la exposición LADY DIOR AS SEEN BY y, poco después, es seleccionado para representar a España dentro del Año Dual España-Japón (2013-2014) con una exposición de siete esculturas urbanas en la ciudad de Fukuoka comisariada por premio Pritzker Toyo Ito.

Otras muestras de su trabajo se han podido ver en Beijing, Hong Kong, Nueva York, Miami, Bogotá, Tokio, Lisboa, Neuss, Gijón, Oslo, Corea, Tel Aviv, y Málaga entre otras ciudades.

Exposiciones individuales y colectivas

Seleccionado para la Bienal De Beijing (2020)
Arco 2019, Madrid, Spain (2019)
Art Basel, Hong Kong (2018)
Arco 2018, Madrid, Spain (2018)
Galeria Leon Tovar, Nueva York, USA (2017)
Arco 2017, Madrid, Spain (2017)
Galeria Leon Tovar, Nueva York, USA (2016)
Artbo 2016, Bogotá, Colombia
Promoarte Gallery, Tokio, Japón (2016)
Arco Lisboa 2016, Lisboa, Portugal (2016)
Langen Foundation, Neuss, Germany (2016)
Arco 2016, Madrid, Spain (2016)
Galeria Aurora Vigil-Escalera, Gijón, Spain (2016) Galeria Semmingsen, Oslo, Noruega (2016)
Dior Gallery, Seúl, Korea (2015)
Boutique Dior, Tel Aviv, Israel (2015)
Art Aspen, Aspen, USA (2013,2014,2015)
Art Marbella, Málaga, Spain (2015)
Sculpture Show, Miami, USA (2014)
Galeria Sammer, Miami, USA (2014)
Feria Art Miami, Miami, USA (2014)
Pie (Parque Internacional De Esculturas), Madrid, Spain (2014)
Mu, Representante De España En El Año Dual España-Japón. Japan Grin-Grin Park (Fukuoka), Japan (2013-2014)
Bienal Del Sur Panama (2013)
Summer Group Show, Miami, Usa (2013)
Art Madrid '11 '13, Madrid, Spain (2011,2013)
Conde Duque, Madrid, Spain (2012)
IV Bienal Arte Contemporáneo Once, Madrid, Spain (2012) Museo Ivam, Valencia, Spain 2012
Espacio De Las Artes, Madrid, Spain (2011)
Feriarte, Madrid, Spain (2011)
Arturo Berned (1+√5)/2 Edificio Leitner, Madrid, Spain (2011) "Escultores Contemporáneos" Bosque De Acero, Cuenca, Spain (2010)
Galería Ansorena, Madrid, Spain (2010)
Open Art Fair, Holland (2009)
Flecha '09, Madrid, Spain (2009)
Estudio Lamela, Madrid, Spain (2008)
Galería Vanguardia, Bilbao, Spain (1998)

ARTURO BERNED: POETRY AND THIRST FOR FORM

Alfonso de la Torre

LEAVE ME ALONE!

I'M THIRSTY

I DESIRE

THIS KINGDOM

Pablo Palazuelo¹

Only inexhaustible vision

Novalis²

A sense of restlessness and imagination define this artist, sculptor and poet of form³, Arturo Berned (Madrid, 1966). And this imagination could be considered somewhat introverted, like Palazuelo's poetic world⁴, since we are dealing with the development of a truly thinking vision, based on restless and tenacious investigation, which has led to an extraordinarily compact body of sculptural work throughout the artist's long career. His fervent geometry is frequently played out in forms sketched in space or volumes nervously deployed - in an incessant state of exploration, in the words of another fabulist sculptor who worked with iron, Martín Chirino⁵-, to the point in which he emerges as an artist enlightened by tension, one that exudes a veritable thirst for infinity.

By creating a *need*⁶, in the artist's own words, he is faced with the problems of space, effectively elevating forms into that extensive multidimensional nothingness imposed by the world, without ignoring his search for emotion⁷ or the idea that the void of space can be populated with diverse ideas and possibilities. Berned delves into the question of structure and formal problems as part of a restless journey that never ends, with his sculptures very often taking on a kind of inner monologue.

In this respect, it is not, perhaps, surprising that various of his creations have titles such as "Head" or "Mask," which make reference not only to the purity of forms, but also images associated with the face or the mind. These Heads evoke the sculptural reflections of Pablo Gargallo and Julio González, Spanish heads⁸, which are, rather, representations of that magic chest, that last refuge, in the words of Beckett⁹. These heads are legacies of the twentieth century, either sculpted or painted: Baumeister, Dalí, De Chirico, Giacometti, Klee and Picasso, among many others¹⁰. Art is populated with heads, featuring diverse and evocative representations of that "container for precious objects"¹¹. Berned, rather than representing something, poses questions regarding form as deployed in space, furthering his personal development in the shadows in multiple directions and, as described by that other *geometris*¹², our sculptor undertakes the process of constructing his forms, which always have a touch of monumentality, even in the smallest formats, the same monumentality he has created in his numerous and mostly international projects, all of which makes him undoubtedly one of the most important and significant Spanish sculptors abroad.

And, at the same time as this monumentality occupies the public realm, in different settings, Berned can return to a profound reflection, one in which he is able to promote a certain formal deconstruction, a multi-directional endeavour that emerges after an analysis of the extremely wide-ranging scope of what we might call a field of possibilities. In this respect, I also believe that our artist falls within the extraordinary context of revisionism regarding the rhetorical concepts of cutting-edge sculpture, a fertile perspective that we could call Post-Modernist, given that it takes on this uninhibited formal revision, based on textual exercises in which he resorts to a wide-ranging reworking of ideas associated with representation: formal variations, revised forms and inter-forms, mirrors and resemblances, expansion versus concentration, reflections, duplicities and differences. Featuring a sense of astonishment and paradox in the slight changes that upset resemblance, all of this means that the beautiful alchemy of his creations is able to generate new models for depicting space, in an ongoing manner, including - why not? - the idea of recollection, as part of his overwhelming and ever-searching imagination.

AN IMAGINING DRIFT

Embarked within a reverie of mystery and estrangement, his is an imagining drift, as revealed in the variation of a poetic otherness, an exploration based on reason, but one that also goes beyond it. And, in this manner, based on an apparently simple approach, Berned leads the observer towards the limits of what is real. As if he had encountered mysterious images lost in the labyrinth of the world, he raises questions as if he were calling for another imagination, that of the observer, effectively inquiring into the dimensions of space, formal displacements and constructive elements, raising the possibility that creation might not only occur in one direction, but by means of explorations, negations and - why not? - in the exercise of what we might call inverse movements. As part of a shift from normal vision to the sensitive thing, Berned seems to be proposing that his observer should evolve into another poet, so that he might understand his work, given that he must transform into the protagonist of an encounter imbued with creation and invention, someone who is able to see, a resonant subject of that intersection between time and boundaries, which concludes by referring to the passing of the hours, but also to timelessness. Materialising and dematerialising, being capable of sculpting with the void¹³ or concentrating form into intersections, as in the case of "Cabeza XVII-Mecano" (2018), he always seeks to achieve energetic weightlessness, to the extent that his sculptures could even be susceptible of being considered vertical, as occurs in his extremely beautiful cycle, "Soldados". This mystery of the silent monolith, a negative evocation of that mysterious stone that envelops All, as created by Kubrick¹⁴, would also seem to be a legacy of the questions raised by Brancusi and other sculptors of our time such as Joel Shapiro and Ronald Bladen. And I believe that, like Shapiro, Berned has explored new paths in terms of his sets of raised planes, surfaces that are subject to slight warping, surfaces that become plane and volume, airy and light like the leaf that falls. These mysterious planes are now suspended in the heights of his studio and, in this respect, they recall the works of Alexander Calder in the Aula Magna at Universidad Central de Caracas (1953). Furthermore, with these pieces that force us to look upwards, Berned is undertaking a somewhat risky venture, one that promises new directions in his restless explorations and that the artist considers to be a logical development of Malevitchian derivations, which have been suspended since that moving and fertile utopia.

At the same time, our artist can return to the horizontal that sustains us, attempting forms that evoke a sense of the natural kingdom or that might perhaps revolve around the solar plane. This has occurred in some of his projects linked to what is known as the integration of the arts, including his collaborations in different architectural settings, such as the beautiful sculpture he designed for the Warsaw Brewery in 2015, almost a hymn to the scriptural. Or, as another example, we can see how he combines both proposals, as in the beautiful "Artz" (2017), which evokes the markers of time, being almost igneous with its red lacquer, which rises in so far as it recalls the horizontal plane that inhabits the landscape, as if alluding to the hope of an intermediate kingdom between heaven and earth. Thus, he moves amongst different forms, very often in praise of the oblique, as the artist himself has explained, in order to set volumes and their diagonals against the rectilinear world of architecture in this manner. His works very often set up an intense dialogue with nature, with the colour of corten steel providing a beautiful imitation of the amber shades of autumn leaves, or with his sculptural web evoking beautiful reflections in the proximity of sheets of water.

Planeland: this is the name of the inner terrain inhabited by Berned's sculptural forms, a territory made up of planes and lines, creations that are sometimes flatter and sometimes more linear. In fact, some of his sculptures practically draw the space, evoking those palaces constructed by Giacometti¹⁵. Some of his sculptures are lessons in transparency, with the ribs of his planes seeming to raise them from a void, destined, no doubt, to set up a dialogue with the shadows, the load-bearing shadows - a reference to Marcel Duchamp's *Le Grand Verre* (1912) - projected in the exhibition hall, evoking the glass created by prodigious Nature as described by Novalis¹⁶, an exercise in creation based on a sensation of uniting the visible and the invisible, a hymn to being, conscience and sentiment. This is void and fullness, mimicking François Cheng¹⁷, the place (or non-place) of transformations, given that, in Berned's words, "the line is pure art and, at the same time, mathematics; it separates light from shadow, north from south, good from evil, what is yours from what is mine ..., and when it's straight it's clearly deliberate, a proposition. In our imagination, we perfectly understand the horizontal line (a lying man) and the vertical line (a standing man), it's objective, it's just one. In contrast, there are an infinite number of different

diagonal lines, each interpreting the diagonal in a different and personal manner"¹⁸. Like the world described by Edwin Abbott, *Planeland* is the place where his universe develops: "Imagine a vast sheet of paper in which a series of straight lines, triangles, squares, pentagons, hexagons and other shapes, instead of remaining fixed in their places, move freely, on or over the surface, but without the capacity to rise above nor sink below it, in a very similar way to shadows (although these are hard shadows and they have bright edges) and then you would have a fairly accurate idea of my country and my compatriots. A few years ago, I would have said «my universe," but now my mind has opened up to a higher vision of things"¹⁹. Naturally, there are other inhabitants in Berned's *Planeland*, since our sculptor is the logical heir to certain sculptural legacies of the twentieth century which, in Spain, would be represented by Chillida, Oteiza and Palazuelo²⁰. And, internationally, his work, this personal *Planeland*, is inhabited by creators who are frequently mentioned by Berned, such as Carl André, Donald Judd, Sol Lewitt, Walter de Maria, Robert Morris and Richard Serra²¹, although we could also add other interesting propositions such as those of Ligya Clark. Neither should we overlook the artists that Berned has highlighted in a Latin American context: Amílcar Castro, Joaquín Torres García and Franz Weissman .

THE VIGOROUS VOID

As we mentioned above, to this wide-ranging review of his sculptural recollection we must add the declared influences of Oriental origin and of its empty space . This is a "void," I might add, that I regard as being not so much extinct, but vigorous, summoning the act of appearance of form as an attempt at achieving true vision. The cycle known as "Disyuntiva" evokes the rumour of boundaries and the spirit of Oteiza. The spirit of this clamouring silence can be seen in the previously mentioned works by Berned, such as the cycles known as "Amistad," "Vacío" and "Caja". Examples include "Vacío III" (2012) and "Vacío IV" (2016), in white or chrome, and, of course, the beautiful "Caja XLVII" (2018)²⁴. The latter work is an active box due to the conjunction of planes, evoking an energising receptacle that reveals an obsession for the void that grows inside it, planes unfolding to describe space, forms that appear to be in the process of growing, folding and unfolding, exteriorisation and entropy. These material forms also reveal a stealthy advance, such is the obsession of his vision, given that it also invokes a process of reimagining space, inexhaustibly

created by being crossed by light, ever new, another space reverberating in that symbolic setting of planes, a true revelation of the suspension - or perhaps immobility - of time. This displacement of the void is not to so much *nothingness* as a symbolic place, a convulsive space for imagination. Berned's creations constitute a journey of form, but also a voyage towards knowledge through the questions it poses. His sculptural work becomes another writing to be deciphered, an apparatus for meaning, recalling the birth and culmination of the arts in what Octavio Paz called an invisible zone²⁵.

Berned incorporates colour into his sculptures by studying the effects of dynamic colour saturation, invasions that colour procures in the spaces that make up the sculpture, along its planes or on its edges, or in its gaps, in such a manner that it directs his work towards certain explorations of the kinetic world. His sculptures are either bathed in changing colour, "chameleon-like" as he describes some of these pieces, which exist in one way or another in relation to the onlooker's position, or the colour is strategically placed on certain planes or edges of his sculptures, so that the result requires an observer who must be active. The silence of the observer is now transformed, in search of other explorations regarding form. It's as if, for his work to make sense, this were broken up into multiple directions, all reflections of the initial direction, so that the onlooker shares the journey and the speculation regarding the developments that emerge in his formal proposals. This seems to suggest an attempt to abolish any distance with regard to the work of art, thus creating a paradoxical and poetic dimension. Yes, these sculptures by Berned would seem to fulfil the emblem of the MADÍ, as embodied in Gyula Kósice: "Volumes of light! Colours of light!"²⁶ In this sense, "Máscara V rosa," "Máscara VI rojo" and "Máscara VII" would also provide examples. This application of colour entails the possibility of finding another perspective of the sculpture, one that involves a disembodiment of the metal, its beautiful secrecy, in such a way that only the movement of the observer produces a mysterious revelation of colour states. And that metal could be polished or monochrome and without colour variation, or it may contain remnants of the artist's struggle with the material, so a drawing would consist of the areas marked by the artist's polishing or working of the piece, like splinters that recall the sculptor's human presence, his feverous activity in the studio.

As we can see, Berned's creations constitute an art of complexities covered by an air of stripped simplicity, sculptures like infinite variations on the fertility of chaos. When contemplating his work as a whole, I have thought that, over and above the associations we have mentioned, his creations are far removed from anything we have ever known. By restoring a sense of dream to sculpture, his works confront us with unpredictable spaces created by an artist who is subject to the titanic task of creating a new world. Form is the intermediary of force or energy, "which is, in a certain sense, that energy embodied"²⁷. Advancing through the shadows in multiple directions constitutes *Palazuelian* knowledge²⁸, I told him, and he replied in reference to a conversation he had had with Chillida, quoting Char, in one of their early meetings: "Les vraies victoires ne se remportent qu'à long terme et le front contre la nuit"²⁹.

This expressiveness does not preclude a certain self-demanding contention and introspection, not to mention a stripping and elevation of captive energy, a discipline that makes the artist another *chevalier de la solitude*³⁰, confining him in the studio for a good part of the day, until evening falls. This discipline returns a certain concentrated expansion to the world, given that, for Berned, knowledge is an unavoidable necessity that derives from a desire to penetrate profound reality, and in this sense he tirelessly questions, alongside the hermetic and the revealed, the extension of form. This preoccupation for understanding form constitutes the energetic core of his work: signs, mysteries and questions regarding the boundaries, the place where a plane ends. In short, it generates a certain sensorial tension, given that since his sculptures carry a persistent force they would seem to contain an ecstatic tension, one that is truly beautiful, effectively leading the onlooker towards questions about space, about what is real and the possible plenitude therein.

By contemplating the sculptures of this artist, we take breath and we breathe. That is sufficient. Let us leave Berned in transfigured space. He desires this kingdom.

Thirst reigns supreme, in that living space torn from time³¹, given that his work seems to contradict the space we perceive, in which respect he populates it with sculptures that make up, rather, a space of exceptions. They are strange geometries,

an example of a revealed path through that intermediate space between silencing and creation, extraordinary manifestations of a fertile disorientation.

'Beware!' Berned tells us. 'Move away from the Earth! We are surrounded by a golden world'³².

NOTES ON THE TEXT

¹ DE LA TORRE, Alfonso. *Pablo Palazuelo. Poemas*. Madrid: Ediciones del Umbral. Colección Invisible. 2015-2016, p.13. Author's translation.

² NOVALIS, *Poesías completas. Los discípulos en Sais*. Barcelona: DVD Ediciones, 2004, p.21 ("Himnos a la noche-Hymnen an die nacht").

³ "(...) A special, intimate poetry". BONET, Juan Manuel. *Apasionado por el rigor (Divagaciones sobre las esculturas recientes de Arturo Berned)*. Madrid, 2011, p.17.

⁴ THARRATS, Juan José. *Artistas de hoy. Pablo Palazuelo*, Barcelona: "Revista", XII/1958.

⁵ This was also the view of the fabulist iron sculptor: "Berned is guided by an incessant exploration of new artistic territories". CHIRINO, Martín. *Arturo Berned*. Madrid: Estudio Lamela, 2018.

⁶ FERNÁNDEZ-BRASO, Manuel-BERNED, Arturo. *De arquitecto a escultor. Conversations*. Fernández-Braso gallery, October 2019. The artist expressed the same sentiment in: BERNED, Arturo-PITA, Elena. *Entrevista*. Valencia: IVAM, 2012, p. 188: "sculpture emerged as an inner need; it just appeared, and I simply didn't repress it (...)".

⁷ "The purpose of my work is the same as that of any artist: to move the soul". Ibid.

⁸ Galería Estampa, Juan Bordes. *Cabezas muy españolas*, Madrid, 1990.

⁹ BECKETT, Samuel. *Poèmes*. Taken from DIDI-HUBERMAN, Georges. *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009, p.7. These Spanish heads could be illustrated with other examples: Eduardo Arroyo, Alberto Bañuelos, Juan Bordes, Rafael Canogar, Martín Chirino, Carmen Otero, Jaume Plensa and Manolo Valdés.

¹⁰ Heads like stones that Brassai photographed in Picasso's studio (recalling the vanitas that he also searched for on the walls). Brancusi's muse sleeps, listening to the rumour of the world with her large eyes, Miss Margit Pogany, the artist, reflects. Wooden mechanical head-*assemblage* by Raoul Hausmann or Dada heads by Sophie Taeuber-Arp.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. p.13.

¹² DE LA TORRE, Alfonso. *Pablo Palazuelo. Poemas*. Op. cit. "Después de la noche, al alba, lentamente, los ángulos se modificaron. Entonces, avancé por la penumbra, en múltiples direcciones. Allí donde la forma declina como sol poniente al occidente de la materia (...)". PALAZUELO, Pablo. *Jardin* (1961). Paris: "Chroniques de l'Art Vivant", n° 10, Editions Maeght, 1970.

¹³ "I'm obsessed by scale, which has a lot to do with space and, therefore, with time (...) then other concepts come into play: proportion, light, shadow, material and the significant void (...) that which material does not occupy I find highly suggestive. Movement is another aspect that obsesses me, the idea of manifesting it through balance, the static nature of the sculpture, the tension of forms, the play of light and volumes. Yes, this is my alphabet". BERNED, Arturo-PITA, Elena. Op. cit., p.187.

¹⁴ Stanley Kubrick, "2001: A Space Odyssey" (1968).

¹⁵ I am referring, for example, to "Le Palais à 4 heures du matin" (1932), MoMA, New York.

¹⁶ An allusion to works such as "Vacío III" and "Vacío IV" (2016), the text continues with a reflection on these sculptures.

¹⁷ In a recent version: CHENG, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela, 2016.

¹⁸ FERNANDEZ-BRASO, Manuel-BERNED, Arturo. *De arquitecto a escultor*. Op. cit.

¹⁹ ABBOTT, Edwin. *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (1884).

²⁰ With the latter he also shares his training in architecture. With regard to Palazuelo's architecture studies at Oxford, see DE LA TORRE, Alfonso. *Un retrato de Mr. Paul Palazuelo en Oxford* (1933-1936). Madrid-Barcelona: Fundación Azcona and MACBA, 2015.

²¹ "During my second year at Architecture School I began, in a casual manner, to spend hours in the library studying the Russian avant-garde, Constructivism, Neo-plasticism ..., Malevitch, Popova, Mondrian, Moholy Nagy ... and I discovered a veritable passion, one that bound me! Spanish reference-points: Chillida, Oteiza, Palazuelo. International: Richard Serra, Carl Andre, Sol Lewitt, Walter de Maria (...)". FERNANDEZ-BRASO, Manuel-BERNED, Arturo. *De arquitecto a escultor*. Op. cit. Also see: BERNED, Arturo-PITA, Elena. *Entrevista*. Op. cit., p.187.

²² BERNED, Arturo. *Cuando espacio y tiempo crean forma*. In "Arturo Berned. Mu". Madrid: La Fábrica, 2014, p.7.

²³ *Ibid.*

²⁴ "Concepts as habitual as balance, stability, precision, light, void, proportion, rhythm,

composition, tension, relationship, size, mass, weight ..., and, sometimes, quite the opposite, are the characteristics that I pursue in my work". *Ibid.*

²⁵ DE LA TORRE, Alfonso. *Jorge Oteiza. Dados penetran en los ojos*. Bilbao-Madrid: Galería Michel Mejuto and Galería Guillermo de Osma, 2018.

²⁶ KÓSICE, Gyula. *Esencialidad de Madí*. Buenos Aires: "Arte Madí Universal", N° 3, 1949, s/p.

²⁷ Pablo Palazuelo. Paris: "Derrière le Miroir", n° 184, Galerie Maeght, 1980.

²⁸ DE LA TORRE, Alfonso. *Pablo Palazuelo. Poemas*. Op. cit., in the poem "Stir".

²⁹ CHAR, René. *Le terme épars. Dans la pluie giboyeuse* (1969). In: *Le Nu perdu. Œuvres complètes, présentées par Jean Roudaut*. Paris: Gallimard, Biblioteca de la Pléiade, 1983, p. 451. This thought was the core of Chillida's work, and he would repeat it frequently. For example: "When I was making those early sculptures in plaster (...) I noted, I felt that I was going somewhere, but I didn't know where (...) it was a first radical step towards the unknown; as René Char has written: 'il faut marcher le front contre la nuit' (...) a pre-knowledge that guided me in the darkness, in the unknown (...) a premonition that emerged in some mysterious way". UGALDE, Martín de. *Hablando con Chillida, escultor vasco*. San Sebastián: Editorial Txertoa, 1975, p.73. Our artist would also recall him in: BERNED, Arturo-PITA, Elena. *Entrevista*. Op. cit., p.188: "you have to understand a path and you don't know where that path leads. This was something I often discussed with Chillida: the search for art is a search in the darkness, in the unknown, and this in itself produces terror and fear".

³⁰ FAVRE, Louis-Paul. *Palazuelo. Chevalier de la solitude*. Paris: "Combat-Le journal de Paris", n° 3327, 14/III/1955, p. 7. This was the title of the text written by this author to mark a Palazuelo exhibition at the Fernández-Braso Gallery: *Pinturas abstractas del tiempo de París, 1949-1950* (2016-2017).

³¹ Jorge Oteiza. Correspondence with Juan-Eduardo Cirlot (I/IV/1959). Archivo Museo Oteiza.

³² "De même que la terre devient plus brillante quand nous passons du pôle obscur au pays du soleil, ainsi une beauté semblable commence à briller sur nos pas au cours de notre voyage vers la divinité. Je voudrais crier à notre humanité qui s'enfoncé de plus en plus dans l'âge de fer que le « monde d'or » nous entoure, que la beauté est ouverte à tout le monde et qu'aucun de ceux qui se tournent vers elle et la recherchent n'en est exclu". RUSSELL, George William. *L'architecture du rêve*. Paris: "Derrière le miroir", n° 104, Maeght Éditeur, 1958.

FROM ARCHITECT TO SCULPTOR

A Conversation between the Fernández-Braso Gallery and Arturo Berned, 2019

Your idea of architecture in terms of form and concept.

Vitruvius believed that architecture should possess three qualities: “firmitas, utilitas and venustas” (durability, convenience and beauty). Twenty centuries later, Le Corbusier defined it as “the learned game, correct and magnificent, of forms assembled in the light”. Both definitions, when brought together, reflect my conceptual approach to architecture. From the point of view of form, I feel comfortable within the realms of functionalism and rationalism. Perhaps because of my training as a town-planner, I am very interested in urban spaces and the elements and items that make up a town or city; a good building should respond to an environment and improve it, whilst also enhancing people and the relations that exist amongst them, as well as catering for their needs.

Reasons for your shift from architecture to sculpture. What do the two disciplines have in common and what is different?

Architecture was a decision and sculpture was a need. At this point in my life, I firmly believe in the transversal nature of the arts. They are all the same, but simply use different languages, whilst pursuing the same goal. I think being an artist is more than just a vocation and, yet, if you're lucky, it also becomes a vocation.

What tradition does your work fall into or what direction does it follow? References. International and national (Spanish).

It is obvious that my work falls within the realm of geometric abstraction. I believe that geometry (dot, line, plane and volume), together with language, are abstractions that are typical of Man and Man alone, and that we have spent thousands of years attempting to enhance them in order to facilitate communication. During my second year at Architecture School I began, in a casual manner, to spend hours in the library studying the Russian avant-garde, Constructivism, Neoplasticism ..., Malevitch, Popova, Mondrian, Moholy-Nagy ... and I discovered a veritable passion, one that bound me! Spanish reference-points: Chillida, Oteiza, Palazuelo. International: The American sculptors Richard Serra, Carl Andre, Sol Lewitt, Walter de Maria, and South American geometric artists such as Joaquín Torres García, Frank Weiss-

man, Helio Oiticica, Lydia Clark and Amilcar De Castro; by the way, I recall the excellent exhibition staged at the Juan March Foundation “America fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica” (“Cold America: Geometric Abstraction in Latin America”). But these names don't rule out others; in fact, I'm more interested in the work than the creator ..., I could show you dozens of works that have provided inspiration for my work.

Define your work: qualities and objectives.

The purpose of my work is the same as that of any artist: to move the soul. I think it is important to surround ourselves with beauty. I can't understand the current enthusiasm for “uglism”. Concepts as habitual as balance, stability, precision, light, void, proportion, rhythm, composition, tension, relationship, size, mass, weight ... and, sometimes, quite the opposite, are the characteristics that I pursue in my work.

Talking about “uglism”, Nicolás Bourriat commented to Luisa Espino (*El Cultural*, 13th-19th September 2019) that “capitalism tends to reject and conceal that which has no commercial value, and waste, which has no value, doesn't even have an owner”. What do you think?

I don't think the reason why artists such as John Chamberlain, Anthony Caro and Jean Tinguely use waste materials has anything to do with remaining outside the market. Every artist has a language, employs a technique and must manage his resources in order to express himself. I think there are simpler and more effective ways of playing around with the work-object-market trinomial or of not being a slave to the capitalist system; to cite just two examples, the work of Jorge Oteiza and Peter Zumthor. The “uglism” that I find difficult to understand is that reflected in certain works by Tracey Emin, Sarah Lucas and Katie Stout.

Let's turn back to your work. When you compare your early works with those of today, what has persisted and what has changed?

The objective remains, as does the geometry, the straight line, my obsession with beauty, the proportions, the rhythm, the search for dualities such as light/shade, void/matter, heavy/light, horizontal/vertical ... Time has helped me to improve my execution, to master my material better, to incorporate colour and handle other angles, in addition to straight angles. It has also led me to have more doubts about everything, to see life with greater affability, and not to care about what other people think.

Materials and work process.

I have made virtually all of my sculptures out of metal, generally stainless steel or corten steel; on a few occasions out of bronze and aluminium. The physical-mechanical characteristics of steel, its technology, technique, treatment, finish, handling, transport, etc., are optimal for the forms I work ..., although you could also say that the forms of my sculptures are the way they are because of the material I use.

My work process has two completely differentiated parts, that I carry out in different spaces and with different tools: the creative process and the productive process. The creative process is the same as the one I learned as an architect: concept, drawing, model, plans. I produce my sculptures as if they were pre-fabricated buildings, carrying out this process in a workshop where the tools define the space; in addition, we have to rely on the support of many other specialised workshops (mould construction, sandblasting, cutting, polishing, sanding, painting ...)

Is there a desire for immutability and permanence in your use of these materials?

Inevitably, but not as a search or desire, but as a consequence.

Straight, diagonal and curved lines

The line is pure art and, at the same time, mathematics; it separates light from shadow, north from south, good from evil, what is yours from what is mine ... and when it's straight it's clearly deliberate, a proposition. In our imagination, we perfectly understand the horizontal line (a lying man) and the vertical line (a standing man). It's objective, it's just one. In contrast, there are an infinite number of different diagonal lines, each interpreting the diagonal in a different and personal manner.

In your works we can perceive a tendency towards the composition of "visually" complex geometrical structures. To what extent does this complexity help to convey tension and emotion to the onlooker?

Some of my works have a tendency towards more complex forms (heads, masks), whilst others are simpler (disjunctions, voids); although they all seek to achieve the same, which is to convey tension and emotion, something which I believe art seeks to achieve in general: to move the soul. I admire the way architects such as Adolf Loos, Alejandro de la Sota or Mies Van der Rohe, and artists such as Richard Serra or Jorge Oteiza, seek out simplicity, and I admire products such as the iPhone or the Vespa.

Traditional? Contemporary? Both?

I don't mind either way. I believe they are just words that have been invented and used by those who have the need to talk about art, not by those of us who seek to create art. In terms of language, I am contemporary, because I live and work in the twenty-first century. My reference-points range from Egyptian culture to the latest trends that can be seen at the most recent art fairs. My tools are computers and sophisticated electrical machines. I use the geometry invented by Euclid, the technology employed in aeronautic construction and concepts and preoccupations such as love, masculinity, balance, beauty ...

Sculpture, creation of objects, emotion-beauty? Decoration? Elitism?

Art belongs to those who enjoy it and there are no rules for this; the only boundary of enjoyment consists of respect for others, and I believe the boundary of art as well. Some understand art as an object of worship, desire and devotion; others use it as a decorative item; and others only enjoy it in public spaces. I think all of these perspectives are fine. Elitist, without a doubt; in order to enjoy art you need time, and that is precisely what we don't have and what we consume the most; very few people have the time, and even fewer wish to spend it enjoying art.

One of the dilemmas of art: social function or product for the market

First, a clarification: art is made by individuals who live in society with other individuals; we all have a different role and we all fulfil a necessary social function. The fact that a work of art may have a clear social function does not mean it cannot be a market product at the same time, and vice versa. There is little doubt that the market can trivialise a work of art, but that's another conversation.

WORKS ON EXHIBITION

HEAD XVII MECCANO (212cl226)

2018
Corten steel plate 6 mm thick
White lacquered finish
88,9 x 123,2 x 78,3 inch
2.425 Lb

HEAD XVII (207c32-2)

2018
Corten steel plate 20 mm thick
Oxidised finish
12,2 x 16,3 x 14,1 inch
52,5 Lb
Ed. 7+ A.P.

MASK IV (200cso54)

2016
Corten steel plate 5, 10,15 mm thick
Not oxidised finish and blue painted
21,3 x 12,7 x 17,1 inch
56,2 Lb

MASK V (201cso54)

2016
Corten steel plate 5, 10,15 mm thick
Not oxidised finish and pink fluor painted
21,5 x 27,6 x 26,7 inch
92,6 Lb

MASK VI (202cso54)

2016
Corten steel plate 5, 10,15 mm thick
Not oxidised finish and red fluor painted
21 x 12,2 x 23,7 inch
39,2 Lb

HEAD XVII (207c32-1)

2018
Corten steel plate 20 mm thick
Sandblasted finish
12,2 x 16,3 x 14,1 inch
52 Lb
Ed. 7+ A.P.

HEAD XVII (207c32-5)

2018
Corten steel plate 20 mm thick
Red chameleonic paint finish
12,2 x 16,3 x 14,1 inch
52,5 Lb
Ed. 7+ A.P.

HEAD I (211cso44-5)

2017
Corten steel plate 10,15 and 25 mm thick
Chameleonic paint finish
17,2 x 16,9 x 18,8 inch
47,4 Lb
Ed. 7+ A.P.

MASK VII (228cl81)

2019
Corten steel plate 5, 10,15 and 25 mm thick
Not oxidised finish and yellow fluor painted
31,9 x 42,5 x 31,1 inch
299,8 Lb

HEAD I (211cso44-4)

2017
Corten steel plate 10,15 and 25 mm thick
Chameleonic paint finish
17,2 x 16,9 x 18,8 inch
47,4 Lb
Ed. 7+ A.P.

HEAD I (211cso44-1)

2017
Corten steel plate 10,15 and 25 mm thick
Sandblasted finish
17,2 x 16,9 x 18,8 inch
47,4 Lb
Ed. 7+ A.P.

MASK VII (229cl66)

2019
Corten steel plate 10,15 and 25 mm thick
Not oxidised finish and chameleonic painted
26,1 x 33,5 x 30,4 inch
189,6 Lb

HEAD XVII (207c32-6)

2018
Corten steel plate 20 mm thick
Red chameleonic paint finish
12,2 x 16,3 x 14,1 inch
52,5 Lb
Ed. 7+ A.P.

EMPTINESS III (142cl163)

2012
Iron square section 25 mm thick
White lacquered finish
64,2 x 64,2 x 50,4 inch
247 Lb

HEAD IV (233c38)

2019
Corten steel plate 10, 15 and 25 mm thick
Chameleonic paint finish
15 x 17,4 x 20,7 inch
53,3 Lb
Ed. 7+ P.A.

HEAD VII (189cl54)

2015
Geometry on a dark background
Corten steel plate 5 mm thick
Matt black lacquered
21,5 x 26,6 x 26,6 inch
79,4 Lb

Fernández-Braso

G A L E R I A D E A R T E

Exposición

Galería Fernández-Braso, Madrid

Catálogo

Texto: Alfonso de la Torre

Galería Fernández-Braso

Traducción: Sirk Translations

Edición y diseño: Galería Fernández-Braso

Impresión: Gráficas IMTRO

Créditos fotográficos

© Hugo Fernández

© Hector Gómez Rioja

© Sergio Padura

Agradecimientos

Alberto Arellano

Jorge Bueno

Juan Antonio Carreño

Silvia Ferrari

Francisco Garcia

Renán Jaramillo

Alvaro Menor

Juan José Perez

Ignacio Rejano

Elisabet Romero

Lorenzo Sanchez

León Tovar

Luis Angel Verdejo

Javier Martín

Calle Villanueva, 30 - 28001 Madrid

91 575 04 27 - 91 575 98 17

www.galeriafernandez-braso.com