

### UNA POÉTICA DEL LÍMITE

Más allá de las bizantinas disquisiciones sobre lo que sea pintura o escultura, no cabe duda de que la obra de David del Bosque tiene la propiedad de conciliar o aglutinar diferentes cuestiones que conciernen a ambos puntos de vista sin que la elección por uno u otro resulte definitiva ni enteramente satisfactoria en una descripción de su obra. Probablemente ignorar esto dé lugar a una lectura tan esclarecedora como reductora. Y lo cierto es que no podemos decir que se trate de una confusión actual si tenemos presente cómo la reformulación de la escultura en la vanguardia histórica nace de la visión y práctica de pintores y es significativo asimismo, como ha señalado Javier San Martín<sup>1</sup>, que la Bauhaus buscara entre los pintores sus profesores, consciente de los hallazgos y giros radicales que se habían producido en este campo y que estaban arrastrando a las demás disciplinas. Incluso dentro del minimalismo tenemos el caso de David Smith, quien también empezó su carrera como pintor.

En estas arenas movedizas nos encontramos a la hora de abordar la obra de DdB, entre la fascinación visual del reflejo fluido y suavemente deforme y la fisicidad de unos materiales en tensión continua con el espacio entre sí y en el espacio. Partiendo del ejercicio de contención y reflexión sobre la forma, los materiales y la relación de la obra en el espacio en que se sitúa, supuestos de la práctica minimalista en la que se ha venido inscribiendo su obra desde un inicio, ha dotado a ésta, en los últimos tiempos, de mayor complejidad y calado, motivado por la reflexión de la luz en el acero inoxidable con que trabaja y la apropiación del reflejo del entorno.

La obra de DdB se ha venido sustentando desde el inicio en la tensión que nace de las oposiciones de elementos formales y materiales, así, al enfrentamiento de metal y madera –materiales natural y artificial básicos en todas las culturas– recurrente en toda su producción, se han ido añadiendo los contrastes entre la transparencia del barniz y la opacidad del vinilo-color. También ha estado presente en todo momento el enfrentamiento de la imagen reflejada (transitoria) con la imagen “propia” (por lo general, geométrica) que permanecerá en la obra, se ubique ésta donde se ubique.

Las piezas de la serie *Complementos* consisten en placas de acero de un formato modulado a partir del cuadrado (desde 50 x 50 a 100 x 200 cm.), parcialmente montadas sobre un grueso “bastidor” de madera, restando la mitad de su superficie al aire sobre un halo de luz emitido desde detrás de la plancha por un dispositivo oculto al espectador. De alguna manera, esto induce a una mirada “bidimensional” de la obra al fijar al espectador delante de la ventana prototípica del cuadro occidental. Sin embargo, igualmente significativo resulta el detalle en la señalización de las aristas de la plancha que permanecen “suspendidas en el vacío” con vinilo, barniz o los metales –oro y plata– frecuentes en su obra. Con estas tiras que siguen el contorno inferior (en las piezas de pared, puesto que en las de suelo, esta orientación carece de sentido) marca los límites de la plancha y su condición de plano en el espacio pero no así los límites de la obra pues el halo de luz difuso, difícilmente mensurable en su evanescencia contraría la nitidez del recorte formal superpuesto, generando así la tensión que da fuerza y relevancia a la pieza. Por otra parte, visualmente hablando, hace la función que tiene la red en un campo de tenis, separando los distintos terrenos de la imagen

---

<sup>1</sup> “La escultura en la época de las vanguardias”, en Ramírez y Carrillo (eds.) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* Cátedra, 2004

–real e invertido– en los cuales la mirada no hace otra cosa que rebotar sin descanso. Es indudable el atractivo que posee esta imagen reflejada en la chapa de acero borroso, como una neblina que hace más amable, menos violenta, la imagen del entorno; a ello se suman las, a veces sutiles o exageradas, deformaciones del reflejo y la repetición hasta el infinito de piezas enfrentadas. Provoca, justamente, una lectura “visual” como pintura “desmaterializada”.

De hecho, en sus piezas inmediatamente anteriores (v.g. “Estructura Global”) ya jugaba con el reflejo contingente enfrentado a la inmanencia de la geometría, y la pincelada del barniz incoloro sobre el reflejo, sí que ofrecía (y pasa inadvertido con frecuencia) una desmaterialización de la pintura, pues está ahí la huella de la pincelada y su efecto en la distorsión y apaciguamiento del reflejo mientras que la imagen no-pintada consistía en la reserva de los motivos geométricos en la plancha (entidades ideales preservadas del barniz). El uso discreto de la geometría en la obra de DdB es también recurrente y soporte conceptual, y requeriría de algunas consideraciones que establezcan su filiación con la abstracción geométrica “ideal” del siglo XX, consideraciones que, es fácil intuirlo, no serían vanas en absoluto.

La obra actual de DdB se configura, de esta manera, como una reflexión en torno a los límites de la obra, de la percepción, y de la propia disciplina a la cual adscribirla. Los límites y las taxonomías al uso se vuelven evanescentes como la propia percepción de la obra. No es ésta tampoco una estrategia o práctica novedosa en sí misma. En parecidos lindes se desenvuelven desde hace tiempo diferentes artistas, de los que tan sólo apuntaré dos nombres: Fernando Sinaga (profesor en Salamanca del propio Del Bosque), quien ha desarrollado una de las obras más fructíferas en la escultura española de los últimos años merced a la “contaminación” o disolución del minimalismo en la metáfora alquímica, y, a pesar de una evidente puesta en escena para la mirada, defiende sin embargo, citado por Castro Flórez<sup>2</sup> la “cualidad sensible de la escultura”. Y desde un signo contrario, más formalista–constructivista, la obra de J. P. Croft tal como se exhibió en Helga de Alvear, entre otras instalaciones que se han podido ver en España, reclama una recepción más como instalación que como escultura al provocar con sus juegos de cristales y espejos, la detonación y fragmentación del espacio y su percepción.

Aunque particularmente entiendo la obra de DdB como presencia antes que como imagen cerraré, temporal y circularmente los límites de este texto, con una idea de otro pintor, quién después de darle unos cuantos tijeretazos a los límites de su práctica observó que el progreso en arte no consistía tanto en extender sus límites, como en intentar comprenderlos. Se trataba de G. Braque.

**Juan R. Benito**

---

<sup>2</sup> En “Apóstrofe. En torno a la discontinuidad escultórica de Fernando Sinaga” ensayo comprendido en *Sinaga. Esculturas 1991-1999 Piel de Hiena* (vv. aa.) Diputación foral de Álava, 2001