

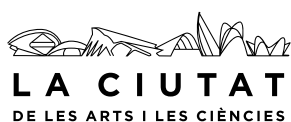
# Atchugarry

## Hacia el futuro

Kosme de Barañano



GENERALITAT  
VALENCIANA



LA CIUTAT  
DE LES ARTS I LES CIÈNCIES

CONTINI  
GALLERIA D'ARTE  
VENEZIA - CORTINA

FUNDACIÓN  
PABLO  
ATCHUGARRY

## La Ciutat de les Arts i les Ciències de Valencia

Los exteriores de la Ciudad de las Artes y las Ciencias albergan la espectacular muestra *Atchugarry. Hacia el futuro*, del creador de origen uruguayo, Pablo Atchugarry. Se trata de la selección de esculturas del artista más significativa en España. Realizadas en mármol, acero y bronce presentan el particular interés de Atchugarry por el espacio, la luz, la pureza y la sensibilidad estética. Caracterizadas por formas de líneas puras, sus obras se definen por sus pliegues en tensión que se prolongan hasta el infinito, generando claroscuros y creando huecos por los que penetra la luz radiante, que tanto caracteriza al cielo de la ciudad de Valencia.

La obra de Atchugarry busca la verticalidad mediante un movimiento milenario de dobleces profundos que definen su estilo, una personalidad y un mensaje individual hacia lo colectivo. La misión del artista es liberar la forma de la materia, ya sea del mármol de Carrara, mármol de Portugal, del bronce o acero. Todas las obras de esta exposición en su conjunto representan una danza de líneas verticales, flexibles y orgánicas, en las que la mirada del visitante a la Ciudad de las Artes y las Ciencias se dirige automáticamente hacia arriba, perdiéndose incluso más allá de la materia.

Definitivamente, la exposición de Pablo Atchugarry en la Ciudad de las Artes y las Ciencias es una muestra excepcional que ofrece una oportunidad única de asistir al diálogo entre la magnificencia de las formas arquitectónicas de Calatrava y la abstracción, la calidad de materiales y la delicadeza de estas piezas del artista uruguayo. Esta exposición representa una ocasión ideal para conocer de manera más profunda la obra de uno de los escultores más importantes del actual panorama artístico internacional.



## La Città delle Arti e delle Scienze di Valencia

L'esterno della Città delle Arti e delle Scienze ospita la spettacolare mostra *Atchugarry. Verso il futuro*, del creatore di origine uruguaiana Pablo Atchugarry. Si tratta della selezione più significativa di sculture dell'artista in Spagna. Realizzati in marmo, acciaio e bronzo, presentano il particolare interesse di Atchugarry per lo spazio, la luce, la purezza e la sensibilità estetica. Caratterizzate da forme di linee pure, le sue opere sono definite dalle loro pieghe in tensione che si estendono all'infinito, generando chiaroscuri e creando varchi attraverso i quali penetra la luce radiosa, che tanto caratterizza il cielo della città di Valencia.

Il lavoro di Atchugarry ricerca la verticalità attraverso un antico movimento di pieghe profonde che definiscono il suo stile, una personalità e un messaggio individuale verso il collettivo. La missione dell'artista è quella di liberare la forma dalla materia, sia essa marmo di Carrara, marmo portoghese, bronzo o acciaio. Tutte le opere presenti in questa mostra rappresentano insieme una danza di linee verticali, flessibili e organiche, in cui lo sguardo del visitatore verso la Città delle Arti e delle Scienze si dirige automaticamente verso l'alto, perdendosi anche oltre la materia.

In definitiva, la mostra di Pablo Atchugarry nella Città delle Arti e delle Scienze è un'esposizione eccezionale che offre un'opportunità unica per assistere al dialogo tra la magnificenza delle forme architettoniche di Calatrava e l'astrazione, la qualità dei materiali e la delicatezza di queste opere dell'artista uruguaiano. Questa mostra rappresenta un'occasione ideale per conoscere meglio l'opera di uno degli scultori più importanti dell'attuale panorama artistico internazionale.





## Hacia el futuro Verso il futuro

La exposición *Hacia el futuro* del escultor uruguayo de origen vasco Pablo Atchugarry presenta siete esculturas en el espacio exterior de la Ciutat de les Arts i les Ciències de Valencia en un diálogo con las terrazas de agua y con la arquitectura de Santiago Calatrava. Es la muestra escultórica más significativa del artista hasta el momento en España.

La Ciutat de les Arts i les Ciències es un complejo arquitectónico, cultural y de entretenimiento de la ciudad de Valencia (España). Está situada al final del viejo cauce del río Turia (Jardín del Turia), cauce que se convirtió en parque en los años 1980, tras el desvío del río tras la gran inundación sufrida en la ciudad en 1957. Este complejo, que reúne un Planetario (Hemisfèric), un museo de ciencias (el Museu de les Ciències), un acuario (Oceanogràfic), un teatro de ópera (Palau de les Arts Reina Sofía), un ágora abierta (CaixaForum) y un puente que comunica dos partes de la ciudad, se debe al diseño de un gran arquitecto de prestigio internacional, Santiago Calatrava, menos el edificio del acuario realizado por el español-mexicano Félix Candela, que al igual que Calatrava es a la vez arquitecto e ingeniero estructural. Su primera parte fue inaugurada en junio de 1998 y el complejo se terminó en 2009, creando un área nueva y moderna en la ciudad. El exterior de la Ciutat de les Arts i les Ciències se convierte en un lugar único donde la escultura y la arquitectura se unen, transmitiendo mensajes de poder, de reunión y ensoñación. Todas estas figuras impresionantes de Atchugarry insinúan, en su abstracto secreto, una poesía lírica en el marco de épica estructural de la gran arquitectura de Calatrava.

La sencilla en apariencia y monolítica obra de Atchugarry se presenta en esta escenografía muscular de tensiones estructurales, como grandes esqueletos animales que cobijan espacios enormes rodeados de charcas o *basins* de agua. Esta arquitectura cobija ahora las esculturas de Atchugarry, produciéndose un bello contraste entre una arquitectura musculosa, de tensiones y esfuerzos, frente a un pensamiento escultórico que, partiendo del monolito, de la piedra en sí misma, expresa su *de-construcción* en los ritmos internos del propio material. Hay una pieza principal, vertical, en acero, tres piezas en mármol a la entrada del

La mostra *Verso il futuro* dello scultore uruguayano di origine basca Pablo Atchugarry presenta sette sculture nello spazio esterno della Ciutat de les Arts i les Ciències di Valencia, in dialogo con le terrazze d'acqua e l'architettura di Santiago Calatrava. Si tratta della mostra scultorea più significativa dell'artista mai realizzata in Spagna.

La Ciutat de les Arts i les Ciències è un complesso architettonico, culturale e di intrattenimento della città di Valencia (Spagna) situato alla fine del vecchio letto del fiume Turia (Jardín del Turia) che negli anni '80 fu trasformato in un parco in seguito alla deviazione del corso d'acqua dopo la grande inondazione della città nel 1957. Il complesso, all'interno del quale vi sono un planetario (Hemisfèric), un museo delle scienze (Museu de les Ciències), un acquario (Oceanogràfic), un teatro dell'opera (Palau de les Arts Reina Sofia), un'agorà aperta (CaixaForum) e un ponte che collega due parti della città, nasce dal progetto di un grande architetto di prestigio internazionale, Santiago Calatrava, fatta eccezione per l'edificio dell'acquario che è stato realizzato dallo spagnolo-messicano Félix Candela, anch'egli, come Calatrava, architetto e ingegnere strutturale. Terminata nel 2009, dopo l'inaugurazione della sua prima parte nel giugno 1998, la Ciutat de les Arts i les Ciències divenne una nuova e moderna area cittadina; un luogo unico, al cui esterno scultura e architettura si uniscono ora per trasmettere messaggi di potere, riunione e immaginazione. Il mistero astratto delle straordinarie figure di Atchugarry pervade di poesia lirica l'epica strutturale della grande architettura di Calatrava.

In questa scenografia muscolare di tensioni strutturali, le monolitiche opere di Atchugarry si manifestano, nell'apparente semplicità che le contraddistinguono, come grandi scheletri animali che albergano spazi enormi circondati da stagni o specchi d'acqua. Le sculture sono accolte dall'architettura a determinare un contrasto affascinante tra architettura possente, di tensioni e sforzi, e pensiero scultoreo che, partendo dal monolite, dalla pietra in sé, esprime la sua *de-costruzione* nei ritmi interni del materiale. Vi sono un'opera principale, verticale in acciaio, tre opere in marmo collocate all'ingresso del Museo e due in bronzo dipinto presentate nell'acqua.





Museo, y dos en bronce pintado que se introducen en el agua.

La exposición la hemos titulado siguiendo una de las piezas, la más alta y aérea, que se titula *Searching the Future*, y que hemos traducido de una manera simple *Hacia el futuro*. Se podría haber titulado *Atchugarry luna rosa*, porque el día que se inaugura en Valencia disfrutaremos de esa luna llena del mes de abril; no se refiere al color de nuestro satélite, sino a una de las denominaciones que se le da a la luna llena que ocurre en abril y porque florece en tonos rosados en ese momento una planta nativa de América del Norte, *Phlox subulata*. Esta especie de flor silvestre, que en el hemisferio norte florece anunciando la llegada de la primavera, hace que las zonas en las que crece se tornen de color rosado<sup>1</sup>. Para *The Old Farmer's Almanac*<sup>2</sup>, que se edita de forma continua desde 1792, es la *flox rastrero*, que también recibe el nombre de «rosa musgo».

Il titolo della mostra è stato scelto a partire dal nome di una di esse, la più alta e aerea, *Searching the Future*, nella semplice traduzione di *Verso il futuro*. Avremmo potuto scegliere il titolo di *Atchugarry luna rosa*, poiché il giorno della sua inaugurazione ammireremo a Valencia la tipica luna piena di aprile; il riferimento non è al colore del satellite, ma a uno degli appellativi della luna piena di aprile e alla fioritura dalle tonalità rosate di una pianta nativa del Nord America, la *Phlox subulata*, nello stesso periodo . Questa specie di fiore selvatico, che nell'emisfero settentrionale fiorisce annunciando l'arrivo della primavera, tinge di rosa le zone in cui cresce<sup>1</sup>. Secondo il *The Old Farmer's Almanac*<sup>2</sup>, pubblicato continuativamente dal 1792 si tratta del *flox strisciante*, noto anche con il nome di «rosa muschio» .

Searching the future, 2018. Atchugarry  
Searching the future, 2018. Atchugarry

(1) Para los indios nativos americanos esta *Wild Ground Phlox* existe en dos formas: *Garden Phlox (Phlox paniculata)* y *Creeping Phlox (Phlox subulata)*. Ambas están agrupadas en panículas (con muchos tallos ramificados), por eso el nombre *paniculata*.

(1) Secondo gli indiani nativi americani questa *Wild Ground Phlox* esiste in due forme: *Garden Phlox (Phlox paniculata)* e *Creeping Phlox (Phlox subulata)*. Entrambe sono raggruppate in infiorescenze (con molti steli ramificati), per questo il nome di *paniculata*.

(2) La publicación fue iniciada por Robert B. Thomas y sigue la herencia de almanaques estadounidenses como el *Poor Richard Almanack* de Benjamin Franklin. Es la publicación periódica continuada en el tiempo más antigua de América del Norte.

(2) La sua pubblicazione ebbe inizio con Robert B. Thomas sul solco di almanacchi statunitensi come quello del *Poor Richard di Benjamin Franklin*. È la più antica pubblicazione periodica continuativa dell'America Settentrionale.

En un almanaque parecido, nuestro *Calendario Zaragozano*<sup>3</sup>, esta luna llena se conoce, sin embargo, como «luna pascual» o «luna del despertar», porque el despertar del mundo natural durante la primavera es un reflejo del renacer espiritual humano. En el Pirineo navarro se conoce como «luna de los peces» porque suben los salmones para desovar; también algunas tribus de indios americanos observaron que el pez sábalo nadaba contra corriente a partir de esta luna llena. «Quedarse a la luna de Valencia» es, además, un dicho de referencia en castellano<sup>4</sup>.

En el diccionario de la RAE (Real Academia Española) aparece la referencia de la siguiente manera: 1. loc. adv. coloq. Frustradas las esperanzas de lo que se deseaba o pretendía. Dejar, quedarse a la luna de Valencia. También pensamos como título Atchugarry flores y estrellas por las dos piezas apoyadas en el basin de agua, pero finalmente retomamos el título de la pieza Hacia el futuro en cuanto es la que más se opone a la arquitectura de Calatrava. En toda escultura de Atchugarry hay una reflexión sobre la arquitectura y la mecánica constructiva, como un homenaje a los conceptos de estructura, tracción y compresión, siempre pensados a partir de la columna, del monolito de piedra.

La obra de Atchugarry tiene referencias al Renacimiento y al Barroco, pero también a periodos del arte fuera de la Grecia clásica, incluso a periodos más antiguos o incluso extraeuropeos. Utiliza las lecciones que le ofrece la historia del arte para respaldar sus ideas, reconociendo en ellas lo que siempre fue válido para desembocar en la búsqueda de su propia verdad, donde forma y construcción se mezclan e interactúan. Atchugarry enfatiza la presencia de una «fuerza organizadora» y estructurante en la forma, en una doble dinámica: por un lado, con la desmaterialización de la masa (sea piedra, bronce o acero) y por otro con

In un almanacco dello stesso genere, il nostro *Calendario Zaragozano*<sup>3</sup>, la luna piena cui si fa riferimento è invece nota come «luna pasquale» o «luna del risveglio», essendo il risveglio del mondo naturale in primavera un riflesso della rinascita spirituale dell'uomo. Nei Pirenei della Navarra prende il nome di «luna dei pesci» per via dei salmoni che risalgono a deporre le uova; il fenomeno della risalita controcorrente del pesce salpato in occasione della stessa luna piena era stato notato anche da alcune tribù di indios americani. E un ulteriore riferimento lo troviamo nel detto spagnolo Quedarse a la luna de Valencia<sup>4</sup>.

Nel dizionario RAE (Real Academia Española) il riferimento è così riportato: 1. loc. avv. colloq. Frustrate le speranze di ciò che si desiderava o pretendeva. Lasciare, restare sotto la luna di Valencia. Dopo aver considerato anche il titolo di Atchugarry flores y estrellas per via delle due opere poggiate sullo specchio d'acqua, ci siamo infine ispirati a quello della scultura Hacia el futuro in quanto opera in maggiore contrasto con l'architettura di Calatrava. Tutte le sculture di Atchugarry implicano una riflessione sull'architettura e sulla meccanica costruttiva, una sorta di tributo ai concetti di struttura, trazione e compressione, sempre pensati a partire dalla colonna, dal monolite di pietra.

L'opera di Atchugarry fa riferimento al Rinascimento e al Barocco, così come a periodi artistici diversi dalla Grecia classica, più antichi o persino extraeuropei. Utilizza le lezioni che la storia dell'arte le offre a sostegno delle sue idee, riconoscendo in esse quel sempre valido che riversa nella ricerca della sua verità, lì dove forma e costruzione si mescolano e interagiscono. Atchugarry enfatizza la presenza di una “forza organizzatrice” e strutturante nella forma attraverso una duplice dinamica: la dematerializzazione della massa (piedra, bronzo o acciaio) da una parte e l'ordinamento implicito di una formalizzazione, della sua visua-

el ordenamiento implícito de una formalización, de su visualidad casi abstracta. Los volúmenes contrastan y se compenetran según un ritmo y una sensibilidad que puede entenderse como música, hasta lograr una síntesis esencial, un estilo propio y peculiar. El acero de Searching the Future le permite la libertad de crear formas más dinámicas que las que le permite la piedra.

Atchugarry sigue de alguna manera las ideas de Adolf von Hildebrand (1847-1921) expuestas en su *Das Problem des Form in der bildenden Kunst* («El problema de la forma en las artes plásticas»), publicado en 1893, un escultor tallador enemigo acérrimo del modelado, para quien la concepción de una escultura en términos de planos es la única forma de ordenar tridimensionalmente las cosas y de poder empezar a esculpir.

Recordemos que con Auguste Rodin y después con Constantin Brancusi, al tomar el torso como motivo, la escultura se independiza de su intencionalidad hacia lo natural, incluido en ello lo humano. Con el torso la escultura pasa de la mimesis de lo natural a la mimesis de lo artificial, se emancipa la escultura (de los modelos) de la naturaleza para copiarse a sí misma. El escultor no trabaja cuerpos *d'après la nature* sino la construcción *d'après la sculpture*. Hay una búsqueda de la disipación de la forma no solo por efecto de la luz sino por el análisis de su propia estructura, la que parte del análisis del torso de Belvedere y su fractalidad.

En esa línea trabaja desde principios de los años ochenta Atchugarry: cristaliza sus imágenes, sus formas, que a veces tienen una referencia figurativa como Fiore, una imagen que rinde homenaje a la flor nacional de Argentina y Uruguay: el ceibo, que crece en las orillas del Paraná y del Río de la Plata; con sus hermosas flores rojas, simboliza

lità quasi astratta, dall'altra. I volumi si contrappongono e compenetrano con un ritmo e una sensibilità percepibili come musica, per raggiungere una sintesi fondamentale, uno stile personale e peculiare. Con l'acciaio di Searching the Future è libero di creare forme più dinamiche rispetto alla pietra.

Atchugarry è affine alle idee che Adolf von Hildebrand (1847-1921) espone nel suo *Das Problem des Form in der bildenden Kunst* («Il problema della forma nell'arte figurativa»), pubblicato nel 1893, nel suo essere scultore intagliatore acerrimo nemico della modellazione e concepire la scultura in termini di piani come solo modo per ordinare tridimensionalmente le cose e iniziare a scolpire.

Ricordiamo che con Auguste Rodin, e successivamente con Constantin Brancusi, la scultura passa a considerare il torso come motivo, rendendosi indipendente dall'intenzionalità verso il naturale, compreso l'umano. Con il torso, la scultura (dei modelli) si sposta dalla mimesi del naturale a quella dell'artificiale, emancipandosi dalla natura per copiare se stessa. Lo scultore non lavora corpi *d'après la nature* ma la costruzione *d'après la sculpture*. Vi è una ricerca della dissipazione della forma non solo per effetto della luce, ma anche attraverso l'analisi della sua stessa struttura, a partire da quella del Torso del Belvedere e della sua frattalità.

È su questa linea che Atchugarry lavora dai primi anni Ottanta: cristallizza le sue immagini e le sue forme, caratterizzate in alcuni casi da riferimenti figurativi. È ciò che accade nell'opera Il Fiore, la cui immagine rende omaggio all'albero del corallo che cresce sulle rive del Paraná e del Río de la Plata e il cui fiore è l'emblema floreale nazionale di Argentina e Uruguay. Nella cultura argentina, i bellissimi fiori rossi di questa pianta simboleggiano l'amore e la passione

(3) El *Calendario Zaragozano* es una publicación anual española que incluye previsiones meteorológicas para todo el año, así como un almanaque, y que se ha utilizado mucho en el mundo rural. Este pequeño boletín se edita desde el año 1840 por Mariano Castillo y Ocsiero con el subtítulo: «Juicio Universal meteorológico, calendario con los pronósticos del tiempo, santoral completo y ferias y mercados de España». El nombre del almanaque es un homenaje al astrónomo español Victoriano Zaragozano Zapater que en el siglo XVI elaboraba sus propios almanaques.

(3) Il *Calendario Zaragozano* è una pubblicazione annuale spagnola che comprende previsioni meteorologiche per tutto l'anno, proprio come un almanacco, molto utilizzato nel mondo rurale. Questo piccolo bollettino viene pubblicato a partire dal 1840 da Mariano Castillo y Ocsiero con il sottotitolo di: «Giudizio Universale meteorologico, calendario con le previsioni del tempo, santorale completo e fiere e mercati di Spagna». Il suo titolo è un omaggio all'astronomo spagnolo Victoriano Zaragozano Zapater che nel XVI secolo elaborava i propri almanacchi.

(4) Hay diversas interpretaciones al respecto del origen del sintagma, una debida a que la ciudad cerraba las puertas de su muralla (hoy solo quedan dos, la Torre de Serranos y la Torre de Quart) a las diez de la noche y hasta el amanecer, y los que no llegaban a tiempo se quedaban «a la luna de Valencia». Otra que señala que al decretarse en 1609 la expulsión de los moriscos, muchos se vieron obligados a dormir en las playas hasta que llegaron los barcos con destino a otros países del Mediterráneo. Después, con el tiempo, «estar a la luna de Valencia» pasó a usarse como sinónimo de «estar distraído» (*to be in a dream world*).

(4) Vi sono diverse interpretazioni riguardo l'origine del sintagma; una prima secondo cui, poiché la città chiudeva le porte delle sue mura (oggi ne rimangono solo due, la Torre de Serranos e Torre de Quart) dalle dieci di sera all'alba, coloro che non arrivavano in tempo restavano «alla luna di Valencia». Una seconda basata sul fatto che con il decreto di espulsione dei moriscos nel 1609 molti di essi erano costretti a dormire sulle spiagge fino all'arrivo delle navi dirette verso altri paesi del Mediterraneo. Successivamente, col passare del tempo, «trovarsi sotto la luna di Valencia» sarebbe diventato sinonimo di distrazione (*to be in a dream world*).

el amor y la pasión de la india guaraní Anahí en la cultura argentina<sup>5</sup>. En la presentación de la pieza, en marzo de 2023 en el campus de la Universidad Siglo 21 de la ciudad de Córdoba (Argentina) el escultor señaló: «Esta es la primera obra pública de mi autoría en Argentina, y eso me da una gran alegría. Sobre todo, que un proyecto de arte esté al servicio del crecimiento de una comunidad de estudiantes, donde los jóvenes puedan tomar estímulos de una obra de arte»<sup>6</sup>. *Fiore*, realizada en Italia, fue ejecutada en bronce mediante la técnica de fundición a la cera perdida. Pero en general su narrativa va de lo figurativo hacia la cristalización, hacia la abstracción matemática. La obra presentada aquí es abstracta, como un poema que conforma un círculo de navegaciones, de intervenciones sobre un tema en diferentes épocas, de entrecruzamientos del recuerdo, que en el fondo son como capítulos de una epopeya muy particular, de un largo canto sonoro.

dell'india guaraní Anahi . In occasione della presentazione della scultura presso il campus dell'Università Siglo 21 della città di Córdoba (Argentina) nel marzo 2023, lo scultore affermava: «sono molto contento del fatto che questa sia la mia prima opera pubblica in Argentina e, soprattutto, che un progetto d'arte sia al servizio della crescita di una comunità di studenti in cui i giovani possano trarre stimolo da un'opera d'arte» . La scultura in bronzo *Il Fiore* è stata realizzata in Italia con la tecnica della fusione a cera persa. Ma in generale la sua narrazione muove dal figurativo alla cristallizzazione, per dirigersi verso l'astrazione matematica. L'opera qui presentata è astratta, come un poema che configura un circolo di traiettorie, di interventi su un tema in epoche diverse e incroci del ricordo che equivalgono sostanzialmente a capitoli di un'epopea molto particolare, di un lungo canto sonoro.



Presentación de la obra *Fiore*. Marzo 2023  
Presentazione dell'opera *Fior*. Marzo 2023

(5) El ceibo o *coral tree* es un árbol con unas bellas flores rojas, declaradas flor nacional en 1942; en 2008 se instituyó el 22 de noviembre como el Día Nacional del Ceibo.

(5) L'albero del corallo o ceibo è un albero dai bei fiori rossi dichiarati fiori nazionali nel 1942; nel 2008 venne istituita la data del 22 novembre come Día Nacional del Ceibo (giornata nazionale dell'albero del corallo).

(6) En 2019, la Universidad Siglo 21 realizó su primera exhibición de arte: «Diversificarte, el arte vive en la Universidad» y en 2020 llevó gran parte de su colección, por primera vez, fuera del ámbito académico, al Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.

(6) Nel 2019, l'Università Siglo 21 realizzò la sua prima mostra d'arte: "Diversificarte, el arte vive en la Universidad" e nel 2020 portò per la prima volta gran parte della propria collezione fuori dall'ambito accademico, al Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa.



Flor del ceibo.  
*Fiore di Ceibo.*



Las piezas presentes en la exposición son el acero *Searching the future* de 2018 (de 5 metros de altura y 220 cm de diámetro, con base circular); tres mármoles de una sola pieza, *Energía coralina* de 1996 (220 cm), *Tiempo de vivir* de 2008 (280 cm) y *Armonía* de 2023 (280 cm); y tres bronce, *La Flor* de 2018 (315 cm, pintado de azul), *Estrella de luz* de 2022 (210 cm, pintado de rojo) y *Viaje hacia los sueños* de 2024 (405 cm).

El pensamiento visual de Atchugarry es cuestionar, replantear y vivificar, es decir, *dar una nueva forma a la materia*. Su obra no se plantea problemas de modelado ni de representación ni de expresión, sino cuestiones más físicas, es decir, más de formulación (con la materia) de conceptos como vuelo, compresión, dinamismo y escala. Todos ellos están relacionados entre sí y sujetos no solo a la materia (piedra, madera, etc.) en la que se manifiestan sino asimismo a la persona que se acerca a ellos (su posición, su *pathos* o sensibilidad, y su tacto).

Podemos por lo tanto analizar estas piezas aquí presentes en tres aspectos:

El tema de la *compresión* del material escultórico  
El tema del *pliegue*, como elemento constructivo y elemento dinámico  
El tema de la *antítesis* como figura de estilo, en el lenguaje del escultor

La obra de Atchugarry, sobre todo si observamos sus mármoles, es todo lo contrario a la contracción de los materiales. Lo podemos ver claramente aquí en Valencia si observamos o prestamos atención por una parte al hormigón de los edificios de Calatrava, a la estructura de su arquitectura, y por otra a los mármoles de Atchugarry.

La estructura de un objeto se define como el conjunto de elementos unidos entre sí que le permiten mantener su forma. Las estructuras están presentes en todo lo que nos rodea, aunque no nos demos cuenta. Las encontramos tanto en los seres vivos como en los objetos (el caparazón de un caracol, el tronco de un árbol, el armazón de un mueble, etc.).

Tiempo de vivir, detalle. Pablo Atchugarry  
Tempo vitale, detalle. Pablo Atchugarry

Le sculture esposte nella mostra sono l'opera in acciaio *Searching the Future* del 2018 (un acciaio a base circolare di 5 metri di altezza e 220 cm di diametro); tre marmi in un unico pezzo, *Energía coralina* del 1996 (220 cm), *Tiempo de vivir* del 2008 (280 cm) e *Armonía* del 2023 (280 cm); infine tre bronzi, *La Flor* del 2018 (315 cm, dipinto di blu), *Estrella de luz* del 2022 (210 cm, dipinto di rosso) e *Viaje hacia los sueños* del 2024 (405 cm).

Il pensiero visivo di Atchugarry consiste nel mettere in discussione, ripensare e vivificare, ovvero nel *dare nuova forma alla materia*. La sua opera non si pone problemi di modellazione, rappresentazione o espressione, ma abbraccia questioni più fisiche, relative alla formulazione (mediante la materia) di concetti come volo, compressione, dinamismo e scala; tutti collegati tra loro e soggetti, oltre che alla materia (pietra, legno ecc.) in cui si manifestano, anche alla persona che l'avvicina (con la posizione, il pathos o la sensibilità e il tatto che la caratterizzano).

Possiamo dunque analizzare le opere qui presenti secondo tre aspetti:

Il tema della *compressione* del materiale scultoreo  
Il tema della *piega* come elemento costruttivo e dinamico  
Il tema dell'*antitesi* come figura di stile nel linguaggio dello scultore

L'opera di Atchugarry, soprattutto riguardo ai marmi, è l'esatto opposto della contrazione dei materiali. Se in questa nostra sede di Valencia prestiamo attenzione al cemento e alla struttura architettonica degli edifici di Calatrava da un lato, e ai marmi di Atchugarry dall'altro, vediamo come questo aspetto ci appaia immediatamente visibile.

La struttura di un oggetto si definisce come l'insieme degli elementi collegati tra loro che gli consentono di mantenere la propria forma. Senza rendercene conto le strutture sono presenti in tutto ciò che ci circonda. Le troviamo negli esseri viventi e negli oggetti (il guscio di una lumaca, il tronco di un albero, il telaio di un mobile ecc.).

In un edificio, la struttura è la parte designata a resistere

En un edificio, la estructura es la parte encargada de resistir las cargas que actúan sobre él y los elementos estructurales son los forjados, pilares, muros y vigas. A las fuerzas externas aplicadas sobre estas estructuras edilicias se las denomina *cargas*: el peso de los pilares, la fuerza del viento y el peso de los coches actúan como cargas para la estructura del puente de Calatrava; la presión del agua embalsada supone una carga sobre la estructura de las plataformas de agua que aquí tenemos o el tejado soporta el peso de la nieve caída. Las cargas que soportan las estructuras generan en la propia estructura *fuerzas internas* (tensiones) que tienden a deformarlas o romperlas, y a estas fuerzas deformantes producidas por las cargas las llamamos *esfuerzos* (que son de cinco tipos: de tracción, de compresión, de flexión, de torsión y de corte o cizalladura). Si aplicamos estas ideas a los edificios de Calatrava y a las esculturas de Atchugarry vamos a entender más fácilmente cómo trabaja el escultor. O si nos fijamos en los *Arbres cubistes* de 1925 que los hermanos Joël y Jan Martel crearon para el Pabellón de Robert Mallet-Stevens en la *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, en París, unos árboles de hormigón que originalmente estaban destinados a ser pintados, sugiriendo más que reproduciendo la naturaleza y creando una abstracción de la naturaleza, como un pintor o un escultor.

En el cálculo de estructuras en ingeniería y en arquitectura se denomina *tracción* al esfuerzo interno al que está sometido un cuerpo por la aplicación de dos fuerzas que actúan en sentido opuesto, fuerzas que tienden a estirarlo, mientras que la compresión es la resultante de las tensiones o presiones que existen dentro de un sólido y que tienden a la reducción de su volumen o a deformarlo por aplastamiento. La etimología del término *compresión* proviene del latín *compressio*, que significa «apretar todo hasta reducir el volumen»<sup>7</sup>. La *contracción* es un cambio

ai carichi cui sono soggetti mentre gli elementi strutturali sono i solai, i pilastri, i muri e le travi. Le forze esterne applicate a queste strutture edilizie sono denominate *carichi*: il peso dei pilastri, la forza del vento e il peso delle automobili agiscono da carichi sulla struttura del ponte di Calatrava; la pressione dell'acqua stagnante comporta un carico su quella delle piattaforme d'acqua qui presenti; il tetto regge il peso della neve caduta. I carichi sostenuti dalle strutture generano in esse delle *forze interne* (tensioni) tendenti a deformarle e/o a romperle; a tali forze deformanti prodotte dai carichi diamo il nome di *sforzi* (che sono di cinque tipi: trazione, compressione, flessione, torsione e taglio o stress tangenziale). Se applichiamo gli stessi concetti agli edifici di Calatrava e alle sculture di Atchugarry riusciamo a comprendere più facilmente in che modo lavora lo scultore. Pensiamo agli *Arbres cubistes* del 1925 creati dai fratelli Joël e Jan Martel per il Padiglione di Robert Mallet-Stevens dell'*Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* di Parigi, alberi in cemento originariamente destinati a essere dipinti che suggeriscono la natura piuttosto che riprodurla, con l'effetto di creare una sua astrazione, come farebbe un pittore o uno scultore.

Nel calcolo strutturale ingegneristico e architettonico si definisce *trazione* lo sforzo interno a cui è sottoposto un corpo in seguito all'azione di due forze esercitate in senso opposto, forze che tendono ad allungarlo. La compressione è invece il risultato delle tensioni o pressioni presenti all'interno di un solido che tendono a ridurre il volume o a deformarlo per schiacciamento. L'etimologia del termine *compressione* deriva dal latino *compressio*, che significa «stringere completamente fino a ridurre il volume»<sup>7</sup>. La *contrazione* è un cambiamento di volume o una *deformazione* della massa di cemento o calcestruzzo; una fessura è la prova che il calcestruzzo è stato allungato oltre il suo punto di rottura.

Arbres cubistes, 1925. Jan Martel (1896-1966) y Joël Martel (1896-1966)  
Arbres cubistes, 1925. Jan Martel (1896-1966) e Joël Martel (1896-1966)

(7) El término *compresión* se compone de la raíz *con-* (todo), *pressus* (apretado) y el sufijo *-sión* (acción de). «Compresión mecánica» es la concentración de varias fuerzas en equilibrio hacia adentro de un cuerpo, de tal manera que empujan su masa hacia su núcleo.

(7) Il termine *compressione* è composto dalla radice *con-* (tutto), da *pressus* (stretto) e dal suffisso *-sione* (azione di). «Compressione meccanica» è la concentrazione di varie forze in equilibrio verso l'interno di un corpo in modo tale da spingerne massa verso il nucleo.





Torso del Belvedere. Siglo II d.C  
Torso del Belvedere. II secolo d.C

de volumen o *deformación* de la masa de concreto o de hormigón; una fisura es una prueba de que el concreto fue estirado por encima de su punto de quiebre.

En este sentido, el principio de «construcción de propia mano» adquiere para Atchugarry el valor de dogma. La mano técnica no puede prescindir de las modulaciones aportadas por la mente, el dominio técnico es fundamental pero también la mente que la guía. La obra será construida según la verdad del artista, de todo su cuerpo (mano, mente, conjunto corporal): con la precisión que busca tallar y cuidar el material (la mano y el cincel) y seguir ángulos armónicos visuales, con la armonía matemática y geométrica (la mente y su experiencia visual previa). Hace cien años lo formuló el escultor francés Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929): «Antes de dar forma al barro, es necesario establecer un plan de campaña y, una vez establecido este plan en la mente, dar su primer golpe de cincel, sin lo cual no hay ciencia ni penetración»<sup>8</sup>.

Estas mismas ideas se encuentran en Atchugarry: «Yo digo que el proceso artístico tiene que pasar por la mente, el sentimiento, la creatividad y las manos. Y, además, las manos son también autónomas, porque van tomando decisiones, no solamente obedecen a la mente y el corazón. Para mí, el artista no puede ser solamente un proyectista (sus obras tienen sus huellas digitales). Sí, tienen mi huella, el ADN está allí. Hay una relación muy, muy íntima con la materia»<sup>9</sup>.

In questo senso il principio di «costruzione di propria mano» acquisisce valore di dogma per Atchugarry. La mano tecnica non può prescindere dalle modulazioni apportate dalla mente; se il dominio tecnico è fondamentale, lo è altresì la mente che lo guida. L'opera sarà costruita secondo la verità dell'artista, di tutto il suo corpo (mano, mente, complesso corporeo): mediante la precisione necessaria a scolpire con attenzione il materiale (la mano e lo scalpello) e mediante l'armonia matematica e geometrica (la mente e la precedente esperienza visiva) nel seguire gli angoli armonici visivi. È quanto formulato cento anni fa dallo scultore francese Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929): «Prima di dare forma all'argilla, è necessario predisporre un piano d'attacco e, una volta stabilito questo piano nella mente, si darà il primo colpo di scalpello, senza il quale non vi è scienza né penetrazione»<sup>8</sup>.

Queste stesse idee le ritroviamo in Atchugarry: «lo dico che il processo artistico deve passare attraverso la mente, il sentimento, la creatività e le mani. Per di più le mani non si limitano a obbedire a mente e cuore ma sono anche autonome poiché prendono di volta in volta delle decisioni. Per me, l'artista non può essere soltanto un progettista (le sue opere hanno le sue impronte digitali). Sì, hanno la mia impronta, il DNA è lì. C'è un rapporto molto, molto intimo con la materia»<sup>9</sup>.

(8) Bourdelle citado en Daniel Marquis-Sébie, *Le Message de Bourdelle*, Paris 1930, p. 99: «Avant de donner une forme à la glaise, il faut fixer un plan de campagne et, une fois ce plan édifié dans l'esprit, donner son premier coup d'ébauchoir, sans quoi pas de science et de pénétration».

(8) Bourdelle citato in Daniel Marquis-Sébie, *Le Message de Bourdelle*, Parigi 1930, p. 99: «Avant de donner une forme à la glaise, il faut fixer un plan de campagne et, une fois ce plan édifié dans l'esprit, donner son premier coup d'ébauchoir, sans quoi pas de science et de pénétration».

(9) Entrevista titulada «El exitoso artista uruguayo Pablo Atchugarry, el escultor que hace obras para durar cinco mil años» en el diario *El Pueblo* (19 enero 2019), Uruguay.

(9) Entrevista intitulata «El exitoso artista uruguayo Pablo Atchugarry, el escultor que hace obras para durar cinco mil años» nel quotidiano *El Pueblo* (19 gennaio 2019), Uruguay.

El historiador y arqueólogo alemán J.J. Winckelmann vio esa fuerza de la mano en el Torso Belvedere, medio destruido, cuando finalizó en 1759 la descripción de esta escultura: «Si parece incomprensible mostrar un poder pensante en cualquier parte del cuerpo que no sea la cabeza, aprende aquí cómo la mano de un maestro creador es capaz de hacer espiritual la materia»<sup>10</sup>.

El escultor uruguayo comparte también con el escultor francés una gran consideración por la arquitectura, tanto por su papel en la vida cotidiana de los ciudadanos, como por su propia dinámica interna, como por su necesidad de conocer las cargas, los esfuerzos y las fuerzas internas que la hacen posible.

Una de las máximas de Bourdelle, que fue un excelente profesor a lo largo de su vida, entre otros de Aristides Maillol, de Alberto Giacometti, de Germaine Richier, del argentino Pablo Curatella e incluso del uruguayo José Luis Zorrilla de San Martín, era adquirir «el gran sentido de la construcción de las formas» (*le grand sens de construction des formes*), en cuanto las grandes leyes de la arquitectura hacen posible la escultura, dan una cierta profundidad a las obras<sup>11</sup>. Auguste Rodin, para quien Bourdelle trabajó muchos años, lo registró así en una carta: «Para

Lo storico e archeologo tedesco J.J. Winckelmann aveva visto questa forza della mano nel Torso del Belvedere mezzo distrutto, quando nel 1759 concluse così la descrizione della scultura: «Se sembra incomprensibile mostrare un potere pensante in qualsiasi parte del corpo che non sia la testa, impara qui come la mano di un maestro creatore è capace di rendere spirituale la materia»<sup>10</sup>.

Con lo scultore francese, lo scultore uruguayano condivide anche una grande considerazione dell'architettura, sia per il ruolo rivestito nella vita quotidiana dei cittadini, sia per la dinamica interna e la necessità di conoscere i carichi, gli sforzi e le forze interne che la rendono possibile.

Uno dei precetti di Bourdelle, che per tutta la vita fu un eccellente professore, tra gli altri di Aristides Maillol, Alberto Giacometti, Germaine Richier, l'argentino Pablo Curatella e persino dell'uruguayano José Luis Zorrilla di San Martín, consisteva nell'acquisire «il grande senso della costruzione delle forme» (*le grand sens de construction des formes*) poiché le grandi leggi dell'architettura rendono possibile la scultura, conferiscono una certa profondità alle opere<sup>11</sup>. Auguste Rodin, per il quale Bourdelle lavorò per molti anni, ne riferiva così in una lettera: «Per me la cosa importante è la

(10) «Scheint es unbegreiflich, außer dem Haupte, in einem anderen Teil des Körpers eine denkende Kraft zu zeigen, so lernt hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist» (*Then one learns here how the hand of a creative master is capable of animating matter*). La «Descripción del torso del Belvedere en Roma» de 1759 de Winckelmann se incluyó a más tardar en 1786 en la segunda edición de la clásica guía de viajes de Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande (1732-1807), *Voyage d'un françois en Italie* (Venecia 1769), cito por la segunda edición titulada *Voyage en Italie*, Desaint Ed., París 1786, volumen III, pp. 26-27.

(10) «Scheint es unbegreiflich, außer dem Haupte, in einem anderen Teil des Körpers eine denkende Kraft zu zeigen, so lernt hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend ist» (*Then one learns here how the hand of a creative master is capable of animating matter*). La «Descrizione del torso del Belvedere a Roma» del 1759 a opera di Winckelmann fu inserita, al più tardi nel 1786, nella seconda edizione della classica guida di viaggi di Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande (1732-1807), *Voyage d'un françois in Italie* (Venise 1769), cito dalla seconda edizione intitolata *Voyage en Italie*, Desaint Ed., Parigi 1786, volume III, pp. 26-27.

(11) «Le grand sens de construction des formes», Bourdelle, 24 febrero 1910 (pp. 13-14) Los textos de Bourdelle corresponden a las clases en su taller, a veces mecanografiadas por un secretario privado, los años 1909-1910, o a las lecciones-cursos entre 1909 y 1922 en la Academie Grande Chaumière en París. El conjunto de setenta y cinco lecciones y veintiséis cursos, bajo el epigrafe *Cours et leçons à l'académie de la Grande Chaumière*, se encuentra en el Musée Bourdelle de París.

(11) «Le grand sens de construction des formes», Bourdelle, 24 febbraio 1910 (pp. 13-14) I testi di Bourdelle corrispondono alle lezioni nel suo studio, a volte meccanografati da un segretario privato, negli anni 1909-1910, o alle lezioni-corsi tra il 1909 il 1922 presso l'Academie Grande Chaumière di Parigi. La raccolta di settantacinque lezioni e ventisei corsi, sotto l'epigrafe di *Cours et leçons à l'académie de la Grande Chaumière*, si trova presso il Musée Bourdelle de París.



Pénélope, 1912. Émile- Antoine Bourdelle (1861-1929)  
Pénélope, 1912. Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929)

mí, lo importante es el modelaje. Para Bourdelle, es la arquitectura. Yo guardo la sensación en un músculo. Él la saca a relucir con estilo»<sup>12</sup>.

Pensemos en la escultura de Bourdelle llamada *Pénélope*, bronce de 1912<sup>13</sup>. Entre 1905 y 1912, Bourdelle creo tres versiones de la figura de Penélope, la esposa de Ulises que espera en la *Odissea* el regreso de su marido. Son tres versiones en diferentes tamaños, con ligeras variaciones. En la versión final, la escultura *Pénélope* tiene la plenitud de una bella obra de arquitectura.

Bourdelle crea un efecto de «masa vital» donde los pliegues de la túnica se aferran a unas formas generosas, como las estrías de una columna dórica. El escultor juega con los pliegues y con la antítesis del *contrapposto*, tanto en la posición de los brazos como en las caderas. Bourdelle mientras desarrollaba esta estatua, esculpía un retrato de Ingres en 1908. La pose meditativa de Penélope, basada en modelos romanos antiguos, con esa mano hacia la mejilla, estaba entre las favoritas del pintor Ingres. Los pesados pliegues de lana del quitón de Penélope contribuyen a la silueta en forma de columna. El juego dinámico de los pliegues de la túnica, más que ajustarse a la realidad del vestido, lo que hace es enfatizar la tensión hacia arriba de la figura, despegar hacia arriba la idea de cuerpo-columna. Bourdelle lleva la simplificación de las formas hasta la austeridad. La escultura de Penélope es una forma de construcción muy moderna, con planos geométricos y, en el modelo original, con un pedestal de piedra de estilo brancusiano que no se ha realizado para algunas ediciones

modellazione. Per Bourdelle è l'architettura. Io conservo la sensazione in un muscolo. Lui la fa risplendere con stile»<sup>12</sup>.

Pensiamo alla scultura di Bourdelle dal titolo *Pénélope*, bronzo del 1912<sup>13</sup>. Tra il 1905 e il 1912, lo scultore creò tre versioni della figura di Penelope, la sposa di Ulisse che nell'*Odissea* attende il ritorno del marito. Si tratta di tre versioni dalle dimensioni leggermente diverse l'una dall'altra. Nella sua versione finale, la scultura ha la pienezza di una bella opera di architettura .

Bourdelle crea un effetto di «massa vitale» nei punti in cui le pieghe della tunica aderiscono a forme generose, come scanalature di una colonna dorica. Lo scultore gioca con le pieghe e con l'antitesi del *contrapposto* nella posizione delle braccia e sui fianchi. Nel 1908, mentre stava sviluppando questa statua, Bourdelle scolpì un ritratto di Ingres. La posa meditativa di Penelope basata su antichi modelli romani, con quella sua mano sulla guancia, era tra le preferite del pittore Ingres. Le pesanti pieghe di lana del chitone contribuiscono alla forma a colonna della figura. Il gioco dinamico delle pieghe della tunica non si adegua alla realtà del vestito ma enfatizza piuttosto la tensione ascendente della figura, lanciando l'idea di corpo-columna. Bourdelle spinge all'austerità la semplificazione delle forme. La scultura di Penelope costituisce un tipo di costruzione molto moderno, con piani geometrici e, nel modello originale, con un piedistallo in pietra di stile brancusiano non realizzato per alcune versioni in bronzo. Lo scultore afferma con quest'opera la propria concezione monumentale e architettonica.

en bronce. Bourdelle afirma en esta pieza su concepción monumental y arquitectónica.

Por esas fechas, otro escultor que ha visto a Bourdelle, el alemán Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) escribirá: «Toda obra de arte debe tener algo de los primeros días de la creación, del olor de la tierra, se podría decir: algo animal. Todo arte es medida. Medida contra medida, eso es todo. Las dimensiones, o en el caso de las figuras las proporciones, determinan la impresión, determinan el efecto, determinan la expresión física, determinan la línea, la silueta y todo»<sup>14</sup>. Las medidas y las proporciones fueron los principios del trabajo artístico de Lehmbruck, para el que una buena escultura debe construirse como un edificio porque así la estatua recibe su atributo esencial: su naturaleza monumental.

Esta mirada de escultor-arquitecto está presente en toda la obra de Atchugarry. Se trata de una mirada al mármol desde su estructura interior, desde su capacidad de resistencia. Esa mirada de arquitecto le hará pasar de la *Pietà* como arquetipo en 1983 a lo que después se convierte en abstracto, le ayudará a visualizar la escultura dentro del bloque. A medida que avanza la escultura, como una construcción, la forma se vuelve más visible. Las esculturas se adelgazan a medida que se elevan del suelo. Al margen de esa visión de arquitecto está su habilidad técnica, que le va a permitir trabajar a una escala mucho mayor, tomar decisiones creativas en el acto, en el momento, ya que suceden cosas buenas a través del proceso de trabajo.

En quegli stessi anni, un altro scultore, il tedesco Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), vista l'opera di Bourdelle, scriverà: «Tutte le opere d'arte devono avere qualcosa dei primi giorni della creazione, dell'odore della terra si potrebbe dire: qualcosa di animale. Tutta l'arte è misura. Misura contro misura, questo è tutto. Le dimensioni o, nel caso delle figure, le proporzioni, determinano l'impressione, determinano l'effetto, determinano l'espressione fisica, determinano la linea, la figura e tutto il resto»<sup>14</sup>. Le misure e le proporzioni costituiscono i principi del lavoro artistico di Lehmbruck per il quale una buona scultura deve essere costruita come un edificio perché è così che la statua riceve il suo attributo di fondo: la natura monumentale.

Questo sguardo dello scultore-architetto è presente in tutta l'opera di Atchugarry. Guarda al marmo dal punto di vista della struttura interna e della capacità di resistenza che lo contraddistinguono. Ed è lo sguardo dell'architetto che gli consentirà di passare dalla Pietà come archetipo nel 1983 a ciò che poi diventerà astratto, aiutandolo a visualizzare la scultura all'interno del blocco. Nel procedere con la scultura come in una costruzione, la forma diviene più visibile. Le opere si assottigliano elevandosi dal suolo. Accanto alla visione dell'architetto vi è la sua abilità tecnica con cui potrà lavorare in scala molto più grande e prendere decisioni creative in corso d'opera, sul momento, poiché accadono cose buone durante il processo di lavoro.

Lo storico dell'arte francese Jean-Louis Vaudoyer, contemporaneo di Bourdelle e Lehmbruck, scrisse sul primo:

(12) En el artículo de Edmond Campagnac, «Rodin et Bourdelle, d'après des lettres inédites» en la revista *Grande Revue*, París (1 noviembre 1929): «Pour moi, la grande affaire, c'est le modelé. Pour Bourdelle, c'est l'architecture. J'enferme le sentiment dans un muscle. Lui, il le fait jaillir dans un style».

(12) Nell'articolo di Edmond Campagnac, «Rodin et Bourdelle, d'après des lettres inédites» nella rivista *Grande Revue*, Parigi (1 novembre 1929): «Pour moi, la grande affaire, c'est le modelé. Pour Bourdelle, c'est l'architecture. J'enferme le sentiment dans un muscle. Lui, il le fait jaillir dans un style».

(13) Pénélope, 1912, bronce, 240 x 84 x 71 cm, Musée Bourdelle, París. La génesis de la obra se puede encontrar en varios bocetos de siluetas conservados en el Museo Bourdelle de su alumna y futura segunda esposa, Cléopâtre Sévastos, contemplando una obra de arte en un museo de Londres. Uno de ellos se titula poéticamente Sévastos devant les divins hindous y está fechado en agosto de 1906. Sin embargo, el rostro de Penélope debe mucho a su primera esposa, Stéphanie van Parys.

(13) Pénélope, 1912, bronzo, 240 x 84 x 71 cm, Musée Bourdelle, Parigi. La genesi dell'opera è rintracciabile in vari bozzetti della sagoma della sua allieva e futura seconda moglie, Cléopâtre Sévastos, nell'atto di contemplare un'opera d'arte in un museo di Londra, conservati nel Museo Bourdelle. Uno di essi è intitolato poeticamente Sévastos devant les divins hindous ed è datato agosto 1906. Il volto di Penélope è tuttavia in larga misura debitore di quello della prima moglie, Stéphanie van Parys.

(14) En Paul Westheim, Wilhelm Lehmbruck, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam-Berlin 1919, p. 61: «Ein jedes Kunstwerk muß etwas von den ersten Schöpfungstagen haben, von Erdgeruch, man könnte sagen: etwas Animalisches. Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles. Die Maße, oder bei Figuren die Proportionen, bestimmen den Eindruck, bestimmen die Wirkung, bestimmen den körperlichen Ausdruck, bestimmen sie Linie, die Silhouette und alles».

(14) In Paul Westheim, Wilhelm Lehmbruck, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam-Berlin 1919, p. 61: «Ein jedes Kunstwerk muß etwas von den ersten Schöpfungstagen haben, von Erdgeruch, man könnte sagen: etwas Animalisches. Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles. Die Maße, oder bei Figuren die Proportionen, bestimmen den Eindruck, bestimmen die Wirkung, bestimmen den körperlichen Ausdruck, bestimmen sie Linie, die Silhouette und alles».



Seated Youth, 1917. Wilhelm Lehmbruck (1881-1919)  
Giovane seduto, 1917. Wilhelm Lehmbruck (1881-1919)

El historiador del arte francés Jean-Louis Vaudoyer, contemporáneo de Bourdelle y Lehmbruck, escribió sobre el primero: «Una obra de Bourdelle es más bien comparable a un árbol entero, a uno de esos robles que [...] elevan hacia el cielo, desde el pie hasta la copa, una estructura de solidez y una claridad infalibles»<sup>15</sup>.

La obra de Atchugarry es muy reconocible y muy igual en su estilo. Podemos decir que desde la citada *Pietà* de 1983 toda su obra es un *continuum*, como lo es la de otros escultores como Brancusi, Chillida o Deredia. También sucede esto en la literatura, como en dos poetas que citaré después, Friedrich Hölderlin o Eugenio Montale. Este último, hablando de sus libros, señaló que tenía dificultades para «reconocer la autonomía de sus libros», lo que no impide que los individuales (sus libros digamos con título propio, como *Ossi di seppia*) tengan un alto grado de cohesión interna. En este sentido podemos aplicar a la obra de Atchugarry esas líneas que el poeta romántico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) dirige a su editor Joseph Cottle (1770-1853) en 1807: «El fin común de toda narración, y más aún de todos los poemas, es convertir una serie en un Todo»<sup>16</sup>.

En un poema de 1797, titulado Kubla Khan, al que el poeta agregó el subtítulo «O una visión en un sueño. Un fragmento», publicado en 1816 a instancias de Lord Byron, encontramos una declaración compleja sobre la poesía misma y la naturaleza del genio individual. El poema trata en el

«L'opera di Bourdelle è paragonabile più a un albero nel suo complesso, a una di quelle querce che [...] si innalzano verso il cielo, dai piedi alla cima, una struttura di solidità e chiarezza infallibili»<sup>15</sup>.

L'opera di Atchugarry è molto riconoscibile e invariabile nello stile. Possiamo dire che dalla citata *Pietà* del 1983 tutta la sua opera è un *continuum*, come per altri scultori quali Brancusi, Chillida o Deredia. Lo stesso accade in letteratura, come per i due poeti che citerò in seguito, Friedrich Hölderlin o Eugenio Montale. Quest'ultimo parlando dei propri lavori aveva affermato di avere difficoltà a «riconoscere l'autonomia dei suoi libri», senza che ciò impedisse alle opere individuali (ai suoi libri per così dire dal titolo proprio, come *Ossi di seppia*) di avere un alto grado di coesione interna. In questo senso possiamo applicare all'opera di Atchugarry quelle righe che nel 1807 il poeta romantico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) rivolge al proprio editore Joseph Cottle (1770-1853): «Il fine comune di ogni narrazione, e ancor più di ogni poema, è di trasformare una serie in un Tutto»<sup>16</sup>.

In un poema del 1797 dal titolo Kubla Khan a cui il poeta aggiunse il sottotitolo «O una visione in un sogno. Un frammento», pubblicato nel 1816 su richiesta di Lord Byron, troviamo una complessa dichiarazione sullo stesso poema e sulla natura del genio individuale. La composizione tratta sostanzialmente di poesia, celebrando la creatività e il modo in cui il poeta, attraverso l'ispirazione, riesce a

(15) En «Émile-Antoine Bourdelle» *La Revue de France* 1, no. 4 (1921): 709–18, p. 711: «Une œuvre de Bourdelle est plutôt comparable à un arbre entier, à l'un ces chênes qui [...] élèvent sur le ciel, des pieds au faite, une structure d'une solidité et d'une netteté infallibles».

(15) In «Émile-Antoine Bourdelle» *La Revue de France* 1, n. 4 (1921): 709–18, p. 711: «Une œuvre de Bourdelle est plutôt comparable à un arbre entier, à l'un ces chênes qui [...] élèvent sur le ciel, des pieds au faite, une structure d'une solidité et d'une netteté infallibles».

(16) En *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge* ed. Earl Leslie Griggs, 6 volúmenes, Clarendon Press, Oxford 1956–71, carta 135: «the common end of all narrative, nay of all Poems, is to convert a series into a Whole».

(16) In *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge* ed. Earl Leslie Griggs, 6 volumi, Clarendon Press, Oxford 1956–71, lettera 135: «the common end of all narrative, nay of all Poems, is to convert a series into a Whole».



fondo sobre poesía, celebra la creatividad y cómo el poeta puede experimentar una conexión con el universo a través de la inspiración. Coleridge creía en una conexión entre la naturaleza y lo divino, entre los grandes artistas de todo tipo (poetas, pintores, arquitectos, etc.) y la divinidad, pero creía que la única cúpula que debía servir como cierre de un templo era el cielo. Coleridge creía en escribir una poesía que estuviera unificada orgánicamente. En la obra de Atchugarry, las líneas en el interior de las piezas, dibujadas previamente por el escultor, están interconectadas, sus simetrías, su movimiento interno, son como la asonancia y el esquema de rimas dentro de un poema. Y el cielo es la bóveda que protege sus monolitos. Una pieza, naturalmente, se convierte en una extensión o una desviación de la anterior. A la vez, el escultor sigue los consejos de otro poeta: «la organización es necesaria tanto como la inspiración»<sup>17</sup>.

Atchugarry elige el mármol como material de confrontación y de conformación. Es su principal material de trabajo; en sus palabras: primero porque el mármol tiene una parte de mito. Pensamos en los grandes escultores de todos los tiempos. El mármol de Carrara fue usado por los etruscos, los romanos y después en el Renacimiento con Michelangelo, Bernini, Canova y sigue hasta nuestros días. El mármol siempre fue un común denominador, un objeto precioso hacia el cual los escultores siempre trataron de acercarse»<sup>18</sup>.

Pietà, 1983. Pablo Atchugarry  
Pietà, 1983. Pablo Atchugarry

sperimentare una connessione con l'universo. Coleridge credeva in una connessione tra la natura e il divino, tra i grandi artisti di ogni genere (poeti, pittori, architetti ecc.) e la divinità, ma pensava che l'unica cupola a chiusura di un tempio dovesse essere il cielo; in una poesia che fosse organicamente unificata. Nell'opera di Atchugarry le linee interne alle sculture, previamente tracciate dall'artista, sono interconnesse; le loro simmetrie, il movimento interno che contraddistingue, equivalgono alle assonanze e allo schema delle rime all'interno di un poema. E il cielo è la volta che protegge i suoi monoliti. L'opera si trasforma naturalmente in una estensione o in una deviazione dalla precedente. Allo stesso tempo lo scultore segue i consigli di un altro poeta: «l'organizzazione è tanto necessaria quanto l'ispirazione»<sup>18</sup>.

Atchugarry sceglie il marmo come materiale per confrontare e conformare. È il suo principale materiale di lavoro; come egli stesso afferma: «in primo luogo perché il marmo ha un aspetto mitico. Pensiamo ai grandi scultori di tutti i tempi. Il marmo di Carrara è stato usato dagli etruschi, dai romani e poi nel Rinascimento da Michelangelo, Bernini, Canova e lo è ancora oggi. Il marmo è sempre stato un comune denominatore, un oggetto prezioso a cui gli scultori hanno sempre cercato di avvicinarsi»<sup>18</sup>.

(17) Son palabras de T.S. Eliot (1888-1965) precisamente en un análisis crítico del poema de Coleridge en su ensayo «Origen y usos de la poesía» dentro de El uso de la poesía y el uso de la crítica (1933): «Origin and Uses of Poetry» from The Use of Poetry and the Use of Criticism (1933): «La organización es tan necesaria como la "inspiración". La recreación de la palabra y de la imagen que se produce de forma esporádica en la poesía de un poeta como Coleridge se produce casi incesantemente en la de Shakespeare» [Organization is necessary as well as 'inspiration'. The re-creation of word and image which happens fitfully in the poetry of such a poet as Coleridge happens almost incessantly with Shakespeare], cito por T.S. Eliot, Selected Prose of T. S. Eliot, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York 1975, p. 90.

(17) Sono parole di T.S. Eliot (1888-1965), esattamente in un'analisi critica del poema di Coleridge nel saggio «Origine e usi della poesia» da L'uso della poesia e l'uso della critica (1933): «Origin and Uses of Poetry» from The Use of Poetry and the Use of Criticism (1933): «l'organizzazione è tanto necessaria quanto l'"ispirazione". La ricreazione della parola e dell'immagine che è presente in modo sporadico nella poesia di un poeta come Coleridge, ricorre quasi incessantemente in Shakespeare». (Organization is necessary as well as 'inspiration'. The re-creation of word and image which happens fitfully in the poetry of such a poet as Coleridge happens almost incessantly with Shakespeare), cito da T.S. Eliot, Selected Prose of T. S. Eliot, Farrar, Straus and Giroux, New York 1975, p. 90.

(18) Entrevista: <https://macamuseo.org/prensa/pablo-atchugarry-el-sonido-de-la-eternidad>

(18) Intervista: <https://macamuseo.org/prensa/pablo-atchugarry-el-sonido-de-la-eternidad>

El mármol es una roca metamórfica que se origina por medio de una serie de procesos geológicos que inducen cambios mineralógicos y estructurales tanto en las rocas eruptivas como en las rocas sedimentarias, originándose por lo general un aumento de la compacidad. Atchugarry mira al interior de la piedra y ve su capacidad de flexión, cómo su esqueleto interno se puede comprimir o deformar estructuralmente. El artista trabaja generalmente con cuatro tipos de mármol: el estatuario de Carrara, que es blanco; el gris bardiglio, que viene también de la Toscana; el rosado de Portugal; y el negro de Bélgica, que es un material muy cristalino, muy difícil de trabajar, pero de un color extraordinario.

Este concepto de flexión se extiende a elementos estructurales superficiales, como placas o láminas. Los bloques de Atchugarry parece que se encogen para dilatarse, que su interior recibe un aparente movimiento de acordeón, pero ello es falso porque la piedra, el bloque, sigue siendo el mismo. El destino del material no es para Atchugarry un medio subordinado a un relato (mimético o figurativo) sino a un proceso de entrar en diálogo. Atchugarry se convierte en un arquitecto del espacio que no construye, sino que *de-construye* la piedra y así articula en ella nuevos espacios y nuevas miradas.

La resistencia de la materia entra, por tanto, en una relación dialéctica con el proyecto de Atchugarry. La piedra le responde mostrándole su vida independiente y obliga a todo artista a salir del aislamiento de un proyecto preconcebido. El artista tiene que dialogar con la piedra y bailar con ella o alrededor de ella. En esta fantasía de encuentro con lo inesperado de la vida, se da una relación dual y dialéctica. La piedra también responde al mazo y a las intenciones y demandas del escultor. Esta relación de enfrentamiento con el bloque de piedra es similar a la que enfrenta el psicoanalista con la opacidad inicial de un primer encuentro con un paciente.

La creación de una escultura, la talla de la piedra, primero requiere transformar la materia, segundo obliga a pensar el objeto en el espacio, y tercero confronta la imagen del cuerpo, con la escala, al hombre y al bloque elegido, a su

Il marmo è una roccia metamorfica originata da una serie di processi geologici che inducono cambiamenti mineralogici e strutturali sia nelle rocce eruttive che in quelle sedimentarie, con un conseguente aumento della compattezza. Atchugarry guarda all'interno della pietra e ne vede la capacità di flessione, il modo in cui il suo scheletro interno potrà essere strutturalmente compresso o deformato. I tipi di marmo con cui lavora sono solitamente quattro: lo statuario di Carrara, bianco; il grigio Bardiglio, anch'esso toscano; il rosa del Portogallo; e il nero del Belgio, un materiale molto cristallino e difficile da lavorare, ma dal colore straordinario.

Lo stesso concetto di flessione si estende agli elementi strutturali superficiali come lastre o lamine. I blocchi di Atchugarry sembrano contrarsi per dilatarsi, come fossero internamente animati da un movimento a fisarmonica e nonostante ciò non accada poiché la pietra, il blocco, è sempre la stessa. Lo scultore uruguayano non vede il materiale come mezzo subordinato a un racconto (mimetico o figurativo), ma piuttosto come partecipe di un dialogo. Egli diviene così architetto dello spazio che non costruisce ma *de-costruisce* la pietra e così facendo la arricchisce di nuovi spazi e nuovi sguardi.

La resistenza della materia entra dunque in relazione dialettica con il progetto dello scultore. La pietra risponde mostrando l'indipendenza del suo esistere e costringe l'artista a uscire dall'isolamento di un progetto preconcepito. Lo scultore deve dialogare con la pietra, ballare con lei o intorno a lei. In questa fantasia di incontro con l'inatteso della vita, si produce una relazione duale e dialettica. La pietra risponde anche al martello oltre che alle intenzioni e alle richieste dello scultore. Questa relazione di confronto con il blocco di pietra è simile all'esperienza dello psicoanalista nell'iniziale opacità del primo incontro con il paziente.

La creazione di una scultura, l'intaglio della pietra, richiede in primo luogo la trasformazione della materia; obbliga poi a pensare l'oggetto nello spazio; e infine mette a confronto l'immagine del corpo con la scala, l'uomo con il blocco scelto, la sua paziente forza di levare con il processo di intaglio. Tutto questo dialogo a colpi di martello e scalpello,



Energia coralina, detalle. Pablo Atchugarry  
Energia coralina, detalle. Pablo Atchugarry



Exposición *Città eterna, eterni marmi* (junio 2015 a febrero 2016)  
Mostra *Città sempre, eterni marmi* (da giugno 2015 a febbraio 2016)

*paciente forza di levare*, a su proceso de talla. Además, se da en todo este diálogo a mazo y cincel, a puro brazo y de pie, un enorme encuentro táctil, donde, seguramente, el escultor genera sus procesos psíquicos personales, de mecanismos proyectivos, de sublimación, etc. El sentido del tacto también se inspira en las sombras, en su inmaterialidad. La «actividad del yo» del artista entra a tope en la actividad a veces inconsciente de la talla, el escultor tiene que lograr la armonización del conflicto entre el yo ideal y el superego, en la propia práctica del oficio.

La piedra se rebela al artista y en esa lucha y diálogo revela lo que lleva dentro. El creador experimenta una forma que ya está allí y espera ser liberada. Cuando expuso sus obras en los Fori Imperiali en Roma en el 2015<sup>19</sup>, al aire libre, y se veía ese diálogo entre los monolitos de Atchugarry y las columnas romanas, vida contemporánea frente a ruina, había como un diálogo atemporal. No había ruido de estilos, sino una continuidad. ¿Afrontar el tiempo geológico de la piedra, un tiempo inconmensurable para nosotros los humanos, nos prepara para el enfrentamiento en nuestro interior, en nuestra alma, con la atemporalidad de nuestro id, nuestro inconsciente? Atchugarry habla así de su material de trabajo: «muchas veces digo que mis esculturas son hijos de la montaña que después dan vueltas por el mundo. Tienen un origen muy concreto que son los Alpes Apuanos, su madre, y tal vez en mis obras está reflejada la montaña de alguna manera»<sup>20</sup>.

in piedi con la sola forza delle braccia, produce inoltre un incontro tattile di grande portata, all'interno del quale lo scultore genera i propri processi psichici con meccanismi proiettivi, di sublimazione ecc. Il senso del tatto si ispira anche alle ombre con l'immaterialità. L'«attività dell'io» è pienamente coinvolta nell'attività, a volte inconscia, della scultura e con il proprio mestiere, lo scultore deve riuscire ad armonizzare il conflitto tra l'io ideale e il super-io.

La pietra si ribella all'artista e in questo lottare e dialogare rivela ciò che ha dentro. Il creatore sperimenta una forma che è già lì e aspetta di essere liberata. Nell'esposizione allestita all'aperto, ai Fori Imperiali di Roma nel 2015, il dialogo visibile creatosi tra i monoliti di Atchugarry e le colonne romane, tra la vita contemporanea e le rovine, appariva senza tempo. Non vi era confusione di stili, ma continuità. Affrontare il tempo geologico della pietra, tempo incommensurabile per noi umani, ci prepara forse allo scontro nell'intimo, nell'anima, con l'atemporalità del nostro id, il nostro inconscio? Atchugarry parla così del suo materiale di lavoro: «spesso dico che le mie sculture sono figli della montagna che girano poi per il mondo. La loro origine è molto concreta, sono le Alpi Apuane, loro madre, e forse nelle mie opere si riflette in qualche modo la montagna».

(19) La exposición titulada *Città Eterna, eterni marmi - Eternal City, Eternal Marble* (junio 2015-febrero 2016) en el Foro y en el mercado de Trajano reunió cuarenta obras del artista, de ellas quince monumentales. Exposición promovida por el Departamento de Cultura de la ciudad de Roma y la Superintendencia Capitolina de Patrimonio Cultural.

(19) La mostra dal titolo *Città Eterna, eterni marmi Eternal City, Eternal Marble* (giugno 2015-febbraio 2016) presso il Foro e il Mercato di Traiano ha riunito 40 opere dell'artista, di cui quindici monumentali. Mostra promossa dall'Assessorato alla Cultura e al Turismo di Roma e dalla Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

(20) Entrevista, cito por <https://macamuseo.org/prensa/pablo-atchugarry-el-sonido-de-la-eternidad>

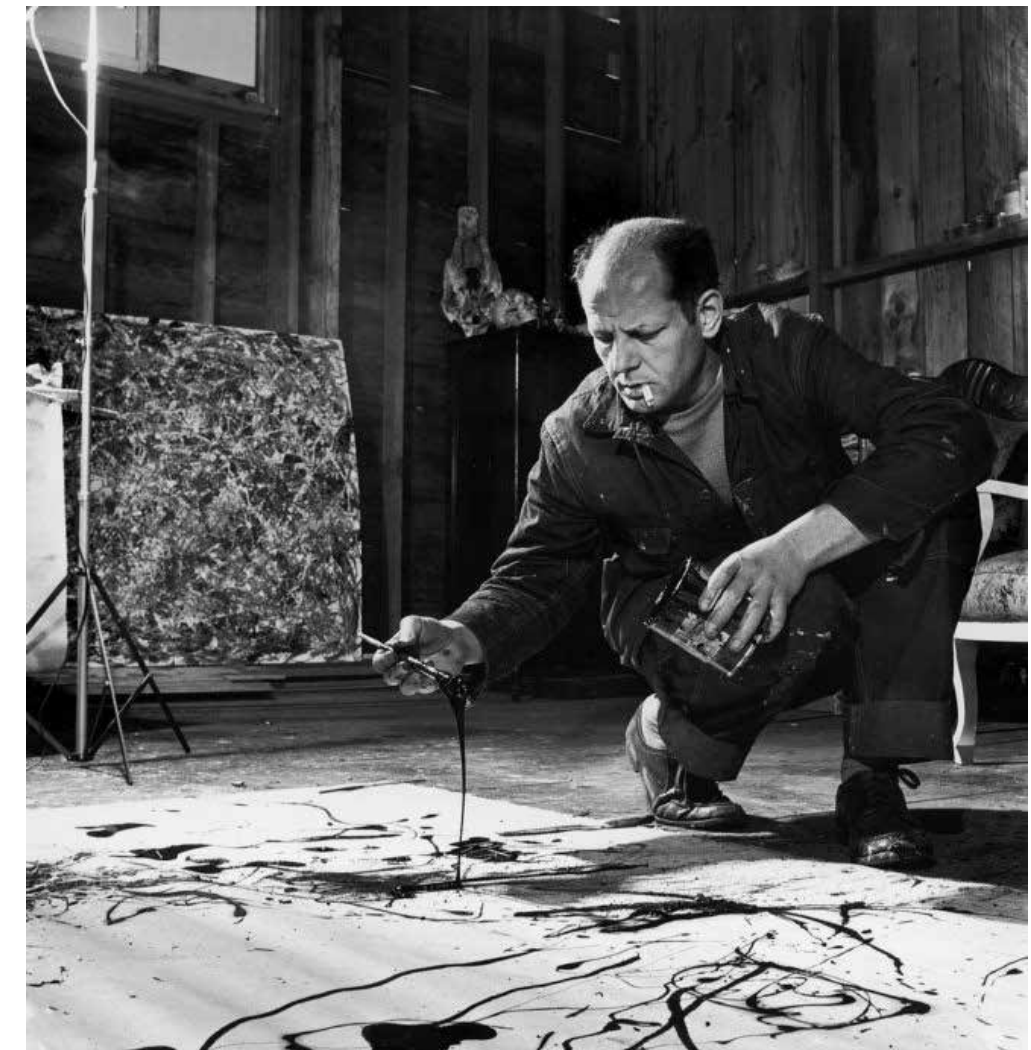
(20) Intervista, cito da <https://macamuseo.org/prensa/pablo-atchugarry-el-sonido-de-la-eternidad>

El material, la piedra, le obliga a repensar su proyecto, le lleva por otros caminos y le fuerza a la destreza: solo un buen *skill*, un perfecto oficio de la talla, permitirá a Atchugarry conseguir esos trabajos. Lo señalaba ya en 1953 el teórico y crítico Anton Ehrenzweig (1908-1966), autor del conocido *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, indicando que la improvisación solo es posible cuando se domina la técnica. En otro ensayo, *The Hidden Order of Art*, señala: «La revelación progresiva de las vetas de la madera en la masa y las obstinadas torsiones de sus fibras que obligan al escultor a modificar su proyecto lo exaltan en lugar de confundirlo. *Accidente* es un término relativo. De hecho, el mismo accidente puede perturbar gravemente la planificación de un estudiante rígido y parecerle un *accidente* frustrante, o por el contrario encajar en la planificación más flexible del artista maduro, como una perfección bienvenida e incluso solicitada»<sup>21</sup>.

Más adelante este teórico austriaco, exiliado en Londres desde 1938, al hablar de la pintura de Jackson Pollock (1912-1956) elogiaba al artista americano y su dominio del *accidente*: «Es esta reacción sensible y esta retroalimentación instantánea que impone decisiones siempre nuevas lo que distingue al pintor experto del irresponsable explotador de accidentes. El accidente se incorpora inmediatamente a la planificación del artista y, en

Il materiale, la pietra, lo costringe a ripensare il proprio progetto, lo conduce su cammini diversi, e lo costringe alla destrezza: solo delle buone abilità, la perfetta maestria nell'intaglio, consentiranno ad Atchugarry di ottenere le sue opere. È quanto sosteneva già nel 1953 il teorico e critico Anton Ehrenzweig (1908-1966), autore del noto *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, affermando che l'improvvisazione è possibile solo se si padroneggia la tecnica. In un altro saggio *The Hidden Order of Art*, indica che: «la rivelazione progressiva delle venature del legno nella massa e le turbolenze ribelli delle sue fibre, che costringono lo scultore a modificare i suoi progetti, lo esaltano piuttosto che confonderlo. *Incidente* è un termine relativo. Uno stesso incidente può disturbare gravemente la pianificazione di uno studente rigido e apparirgli come un *incidente* frustrante, o al contrario inserirsi nella pianificazione più flessibile dell'artista maturo, come una finezza gradita e persino richiesta».

Più avanti questo teorico austriaco, esiliato a Londra dal 1938, parlando del dipinto di Jackson Pollock (1912-1956) elogiava l'artista americano e la sua padronanza dell'*incidente*: «È questa reazione sensibile e questo feedback istantaneo, che impone decisioni sempre nuove, ciò che distingue il pittore esperto dall'irresponsabile sfruttatore di incidenti. L'incidente viene immediatamen-



(21) En Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, segunda edición, 1969, pp. 56-57: «The wood carver is delighted and not upset when the wood grain inside his block gradually reveals itself and by its obstinate twists compels him to modify his tentative ideas. 'Accident' is a relative term. The same unpredictable incident which may severely disrupt the planning of a rigid student and appear to him a frustrating 'accident', will come as a welcome and indeed invited refinement of the more flexible planning of the mature artist».

(21) In Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles, seconda edizione, 1969, pp. 56-57: «The wood carver is delighted and not upset when the wood grain inside his block gradually reveals itself and by its obstinate twists compels him to modify his tentative ideas. 'Accident' is a relative term. The same unpredictable incident which may severely disrupt the planning of a rigid student and appear to him a frustrating 'accident', will come as a welcome and indeed invited refinement of the more flexible planning of the mature artist».

esta medida, se vuelve indistinguible de su diseño más intencionado. Es la relación subjetiva con la planificación del artista lo que decide el carácter del accidente. *Accidental* en este sentido es cualquier cosa en el medio que no se ajusta a la planificación preconcebida del artista, algo que inicia un nuevo flujo en otro lugar. El pintor siempre va un paso por detrás en su esfuerzo por mantener cierto control, aparte del hecho de que no puede anticipar por completo el cambio de color provocado por el secado. Sin embargo, nadie le acusaría de irresponsabilidad ni de confianza excesiva en el feliz accidente en comparación con un pintor que utiliza un pincel más seco. El uso acertado de los colores húmedos se considerará la mayor habilidad. Objetivamente, el acuarelista académico será menos capaz de predecir el resultado exacto de su trabajo que el artista moderno que utiliza la técnica de Jackson Pollock de verter y salpicar pintura»<sup>22</sup>.

te incorporato nella pianificazione dell'artista, diventando così indistinguibile dal suo progetto più intenzionale. È la relazione soggettiva con la pianificazione a decidere il carattere dell'incidente. In questo senso *Accidentale* è qualsiasi aspetto del mezzo che non si adegua alla pianificazione preconcepita dell'artista, qualcosa che inizia un nuovo flusso altrove. Il pittore è sempre un passo indietro nel suo tentativo di mantenere un certo controllo, oltre al fatto di non poter anticipare completamente il cambiamento di colore provocato dall'essiccazione. Tuttavia, nessuno lo accuserebbe di irresponsabilità e di eccessiva fiducia nell'incidente fortuito rispetto a un pittore che usa un pennello più asciutto. L'uso riuscito di colori bagnati sarà considerato la massima abilità. Oggettivamente, l'acquerellista accademico sarà meno in grado di prevedere il risultato esatto del suo lavoro rispetto all'artista moderno che utilizza la tecnica di Jackson Pollock del versare e spruzzare vernice» .



(22) *Ibidem*, pp. 60-62: «It is this sensitive reaction and instantaneous feedback enforcing ever new decisions that distinguishes the skilled painter from the irresponsible exploiter of accident. The accident is immediately incorporated into the artist's planning and to this extent becomes indistinguishable from his more intentional design. It is the subjective relation to the artist's planning that decides the character of the accident. Accidental in this sense is anything in the medium that does not conform with the artist's preconceived planning, something which start a new flow somewhere else. The painter always remains one step behind in his effort to keep up some measure of control, quite apart from the fact that he cannot entirely anticipate the change in colour caused by drying. Yet nobody would accuse him of irresponsibility and excessive reliance on the happy accident compared with a painter who uses a drier brush. The successful use of wet colours will be considered the greater skill. Objectively the academic water-colourist will be less able to predict the exact outcome of his work than the modern artist using Jackson Pollock's technique of pouring and splashing paint».

(22) *Ibidem*, pp. 60-62: «It is this sensitive reaction and instantaneous feedback enforcing ever new decisions that distinguishes the skilled painter from the irresponsible exploiter of accident. The accident is immediately incorporated into the artist's planning and to this extent becomes indistinguishable from his more intentional design. It is the subjective relation to the artist's planning that decides the character of the accident. Accidental in this sense is anything in the medium that does not conform with the artist 's preconceived planning, something which start a new flow somewhere else. The painter always remains one step behind in his effort to keep up some measure of control, quite apart from the fact that he cannot entirely anticipate the change in colour caused by drying. Yet nobody would accuse him of irresponsibility and excessive reliance on the happy accident compared with a painter who uses a drier brush. The successful use of wet colours will be considered the greater skill. Objectively the academic water-colourist will be less able to predict the exact outcome of his work than the modern artist using Jackson Pollock 's technique of pouring and splashing paint».

Dos figuras femeninas Partenon, 438 a.C.-432 a.C. Fidias  
Due figure femminili Partenone, 438 a.C.-432 a.C. Fidia.

En casi todas sus entrevistas Atchugarry se ha referido al oficio, a la destreza de la talla, como base de su trabajo. Sus esculturas son «el fruto de un proceso de confianza con el material» . Puede parecer que la claridad de Atchugarry proviene del griego Fidias, como señalaremos más adelante al respecto de los pliegues de la escultura del Partenon *Dos figuras femeninas*, en el British Museum de Londres. Atchugarry le da a su geometría casual una razón de ser, un toque de sorpresa y un toque de desarrollo, es decir, sin ningún encuadre. La mirada recorre sus composiciones buscando conexiones que no existen pero que danzan en la horizontal y hacen que la mirada se mueva y disfrute. En este proceso, Atchugarry ha descubierto su forma de hacer, su escultura, que más que un juego, es una forma de pensar y de construir.

Atchugarry es un escultor que se imita a sí mismo, repitiendo unas unidades léxicas, un mismo ritmo de enunciación, un semejante nivel sintáctico y el mismo nivel de composición. Funda su potencia en un juego de oxímoron y de antítesis, construye con la antítesis que la figura *serpentinata* y los pliegues crean, con esa vuelta no solo a los principios de la escultura per *forza di levare* de Michelangelo sino también a la estatuaria clásica greco-romana. Su reflexión en el campo de la estética occidental se perfila entre el retorno de lo antiguo y las epifanías de lo contemporáneo. Pero el yo lírico (y técnico) del escultor es más importante que el carácter ideológico o de la moda.

In quasi tutte le sue interviste Atchugarry ha fatto riferimento al mestiere, alla destrezza nell'intaglio alla base del suo lavoro. Le sue sculture sono «il frutto di un processo di fiducia nei confronti del materiale» . Sembra che la chiarezza di Atchugarry derivi dal greco Fidias, come mostreremo più avanti riguardo alle pieghe della scultura del Partenone *Due figure femminili* presso il British Museum di Londra. Senza alcuna definizione, Atchugarry conferisce un fondamento esistenziale, un tocco di sorpresa e uno di sviluppo alla sua geometria casuale. Lo sguardo percorre le opere cercando connessioni che non esistono ma che danzano sull'orizzontale donando allo sguardo piacere e movimento. In questo processo, l'artista ha scoperto il suo modo di fare, la sua scultura; non un gioco ma piuttosto un modo di pensare e di costruire.

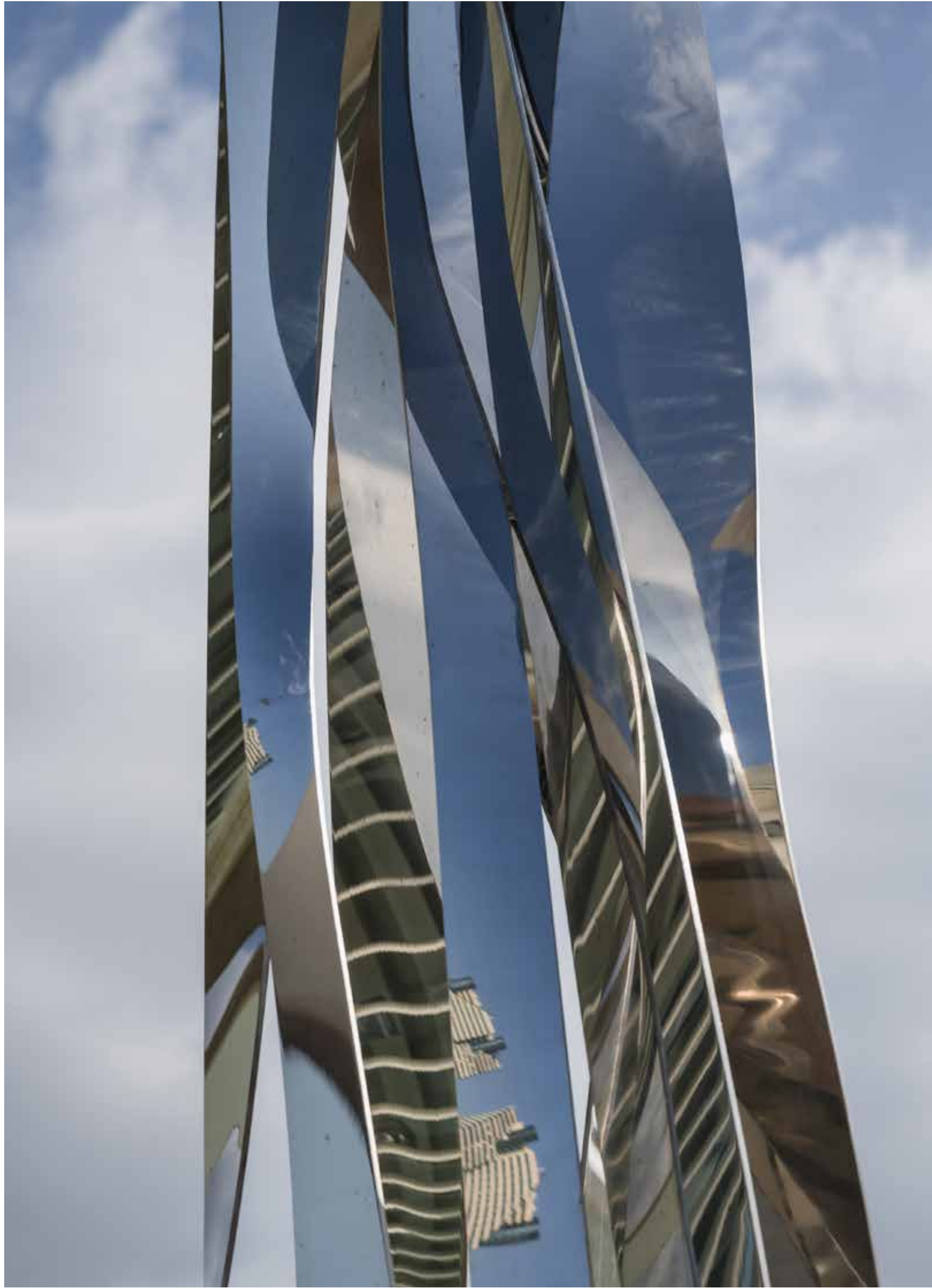
Atchugarry è uno scultore che imita se stesso, ripetendo alcune unità lessicali, uno stesso ritmo di enunciazione, un livello sintattico simile e lo stesso livello di composizione. Fonda la sua potenza su un gioco di ossimori e antitesi, costruisce con l'antitesi prodotta dalla figura *serpentinata* e dalle pieghe, con quel ritorno non solo ai principi della scultura per *forza di levare* di Michelangelo ma anche alla statuarie classica greco-romana. La sua riflessione nel campo dell'estetica occidentale si sviluppa tra ritorno dell'antico ed epifanie del contemporaneo. Ma l'io lirico (e tecnico) dello scultore è più importante del carattere ideologico o della moda.

# SEARCHING THE FUTURE SEARCHING THE FUTURE

Acero inoxidable  
acciaio inossidabile  
*Stainless steel*

2018

(23) En la entrevista «El artista Pablo Atchugarry desvela su romance con el mármol en Nueva York» en el diario The San Diego Union Tribune (5 mayo 2016), noticia de la Agencia Efe.  
(23) Nell'intervista «El artista Pablo Atchugarry desvela su romance con el mármol en Nueva York» nel quotidiano The San Diego Union Tribune (5 maggio 2016), notizia Agencia Efe.











TIEMPO DE VIVIR  
TEMPO VITALE

Mármol de Carrara  
Marmo di Carrara  
*Carrara Marble*  
2008





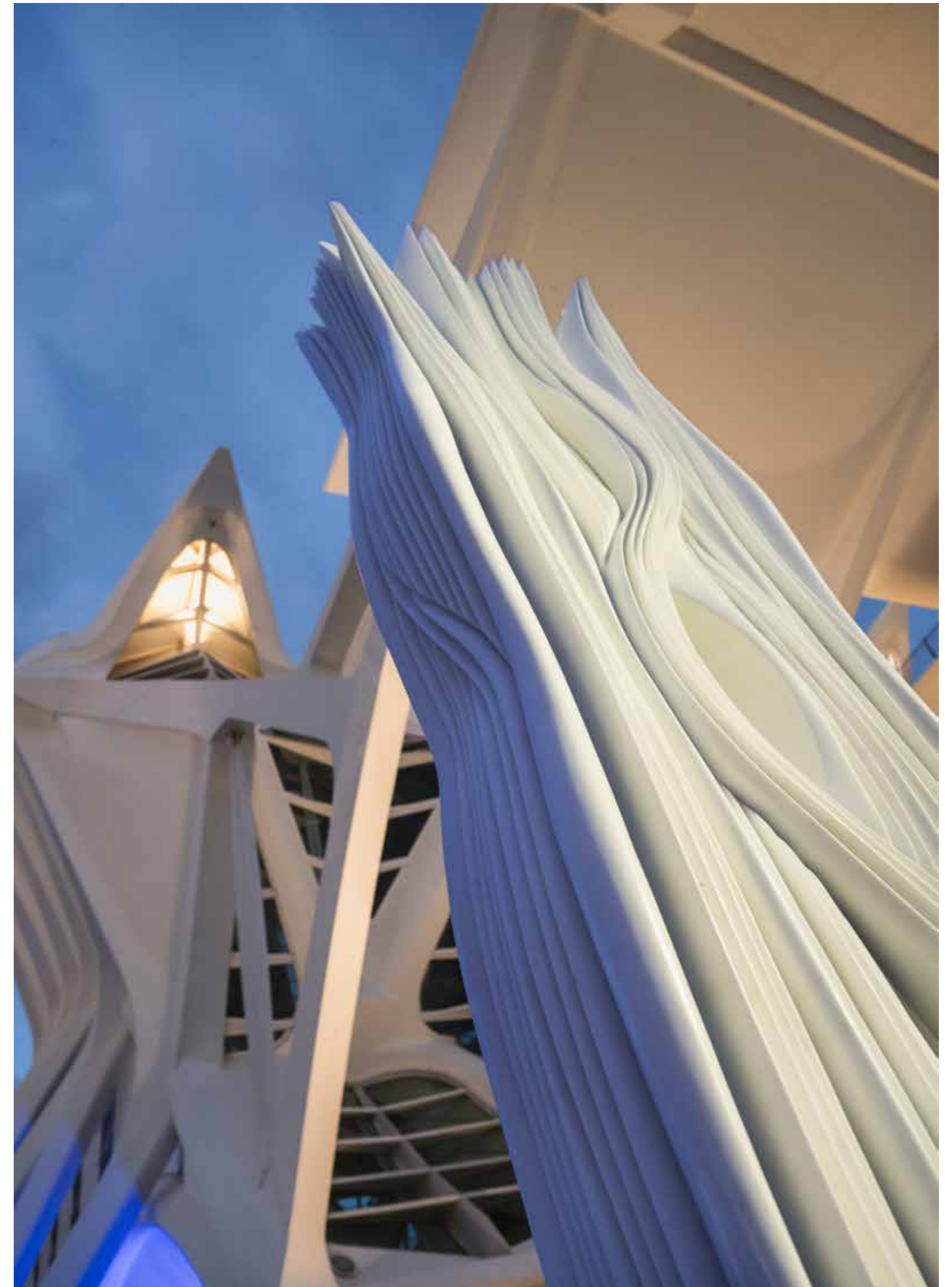


ARMONÍA  
ARMONÍA

Mármol de Carrara  
Marmo di Carrara  
*Carrara Marble*  
2023





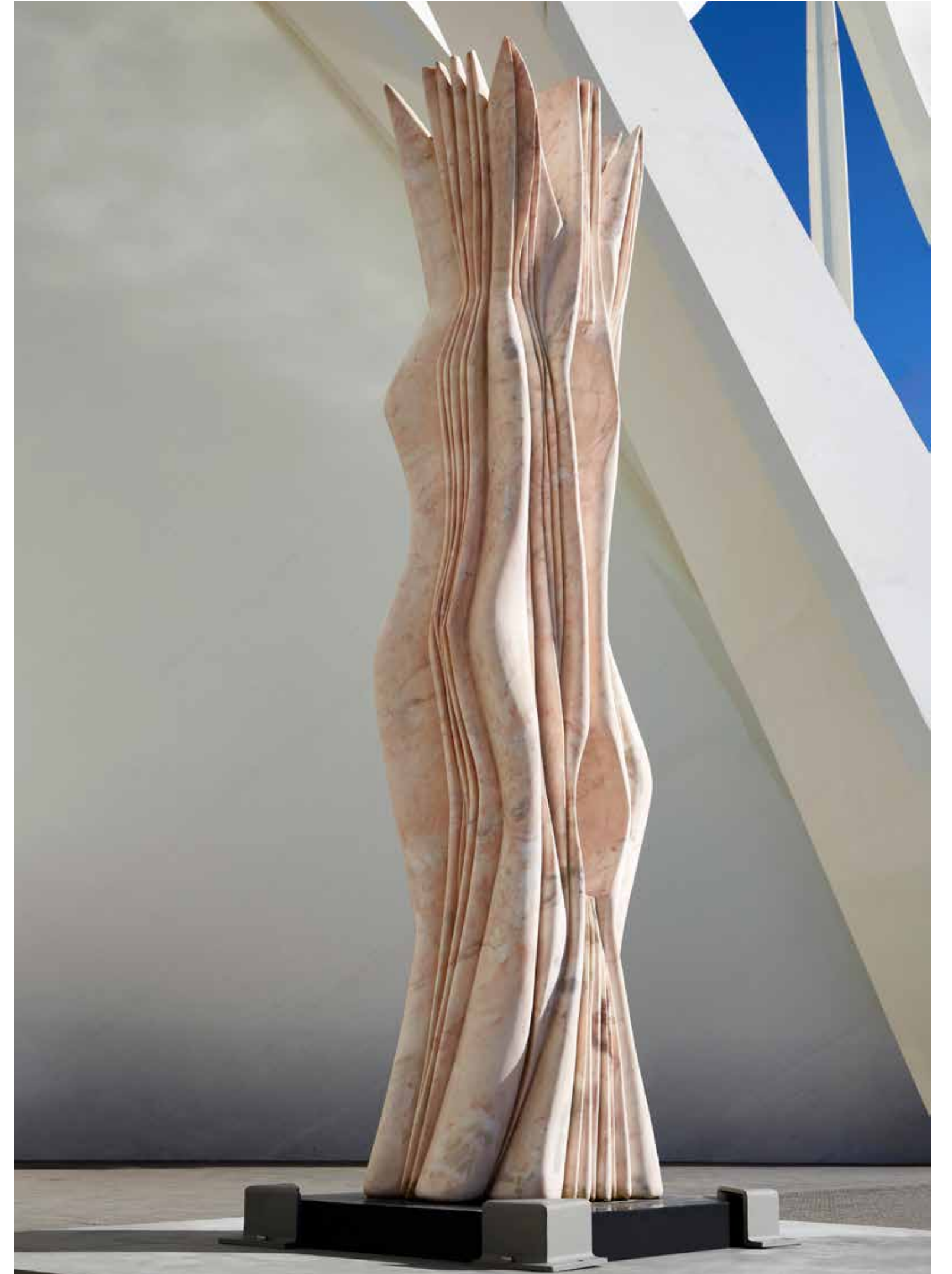




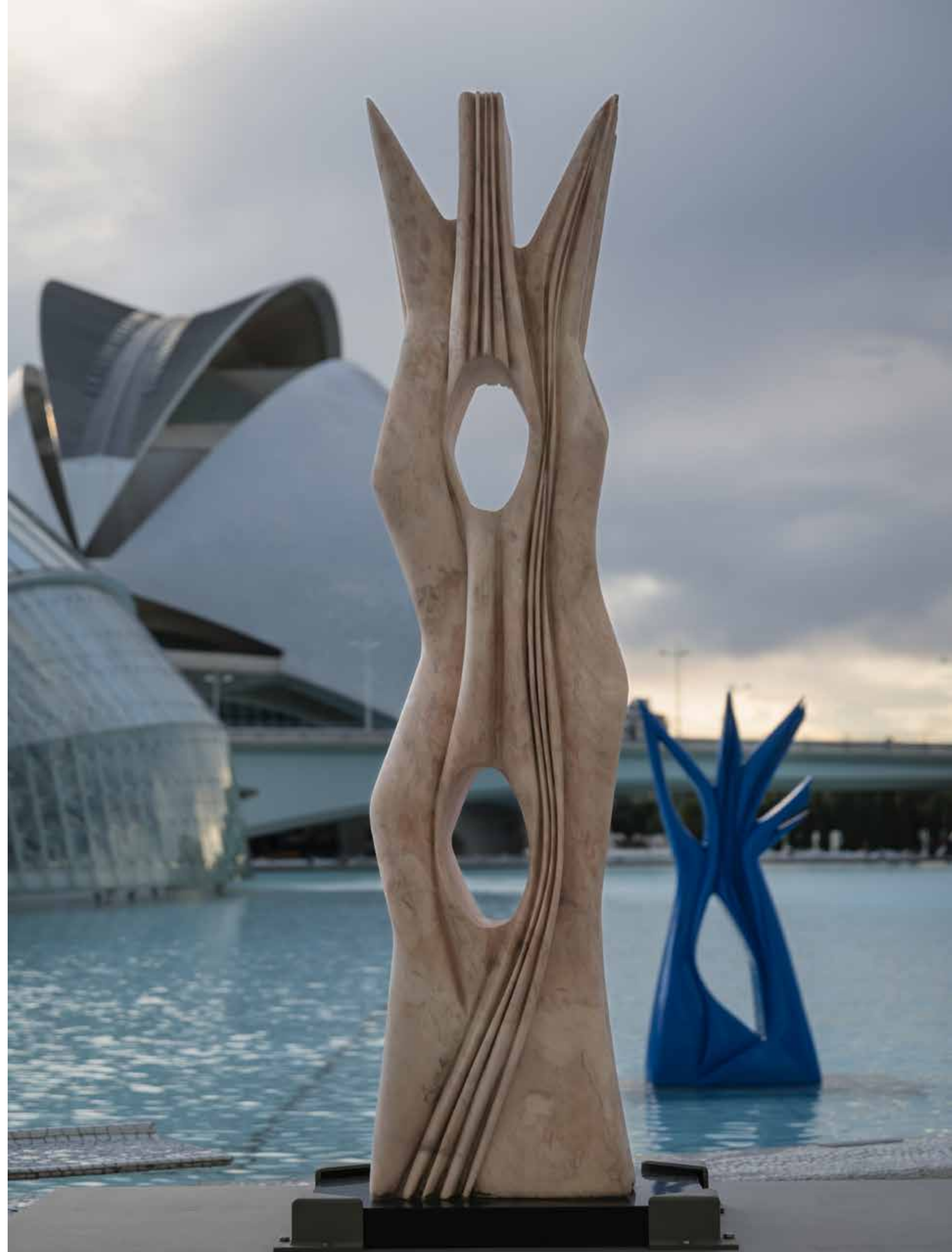


## ENERGÍA CORALINA ENERGÍA CORALINA

Mármol rosa de Portugal  
Marmo rosa dal Portogallo  
*Pink Portugal Marble*  
1996

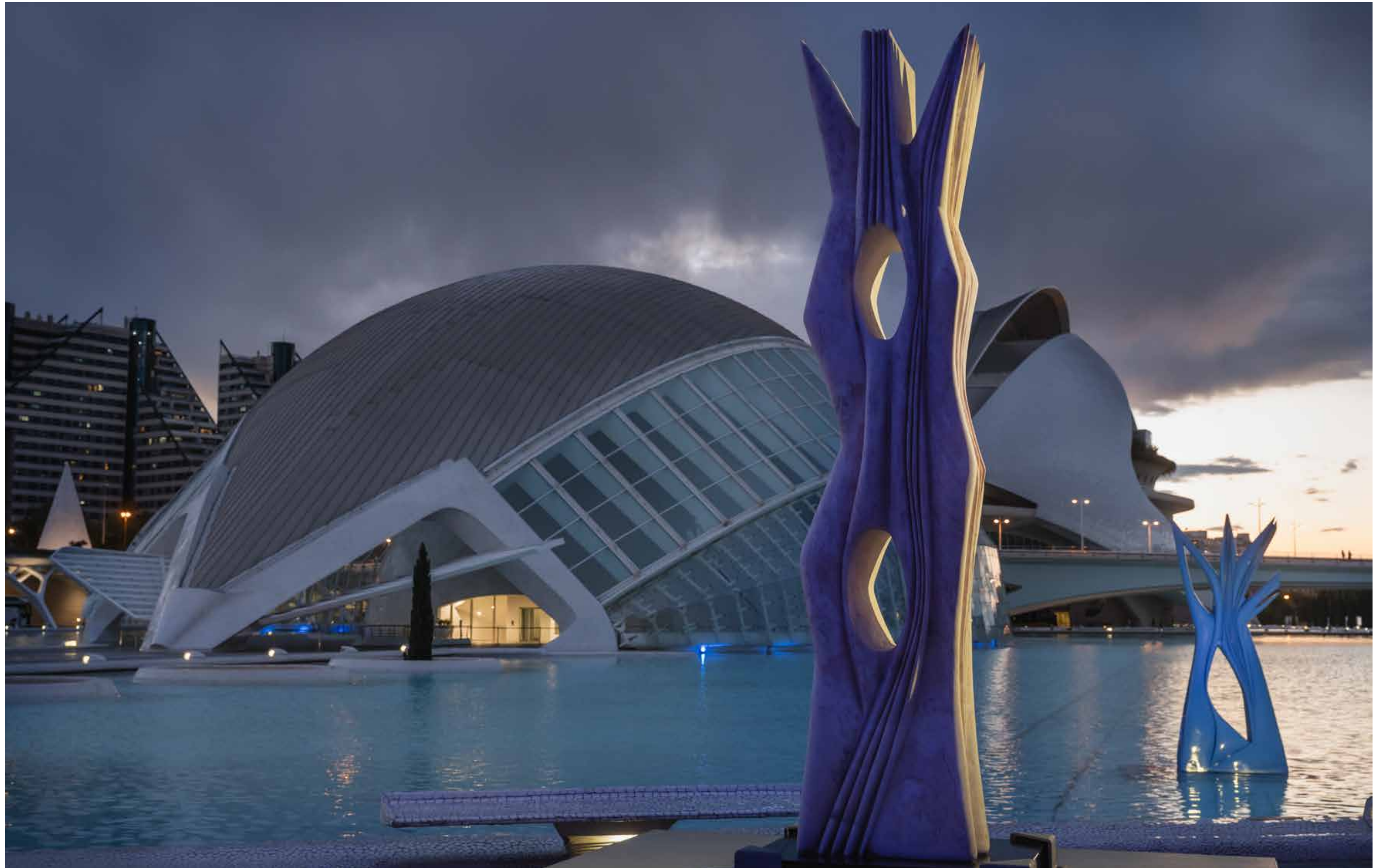






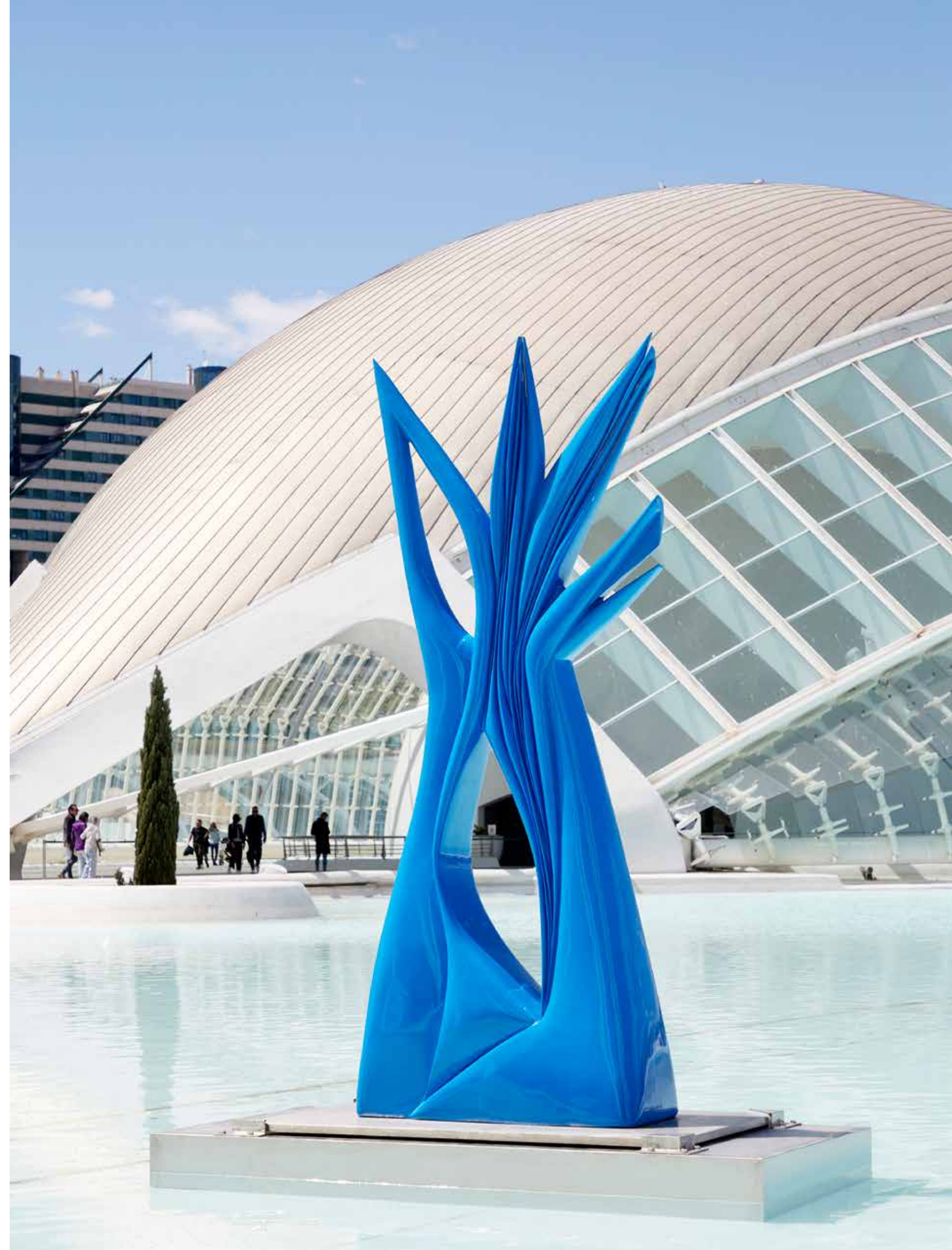






LA FLOR  
FIORE

Bronze  
Bronze  
*Bronze*  
2018











ESTRELLA DE LUZ  
ESTRELLA DE LUZ

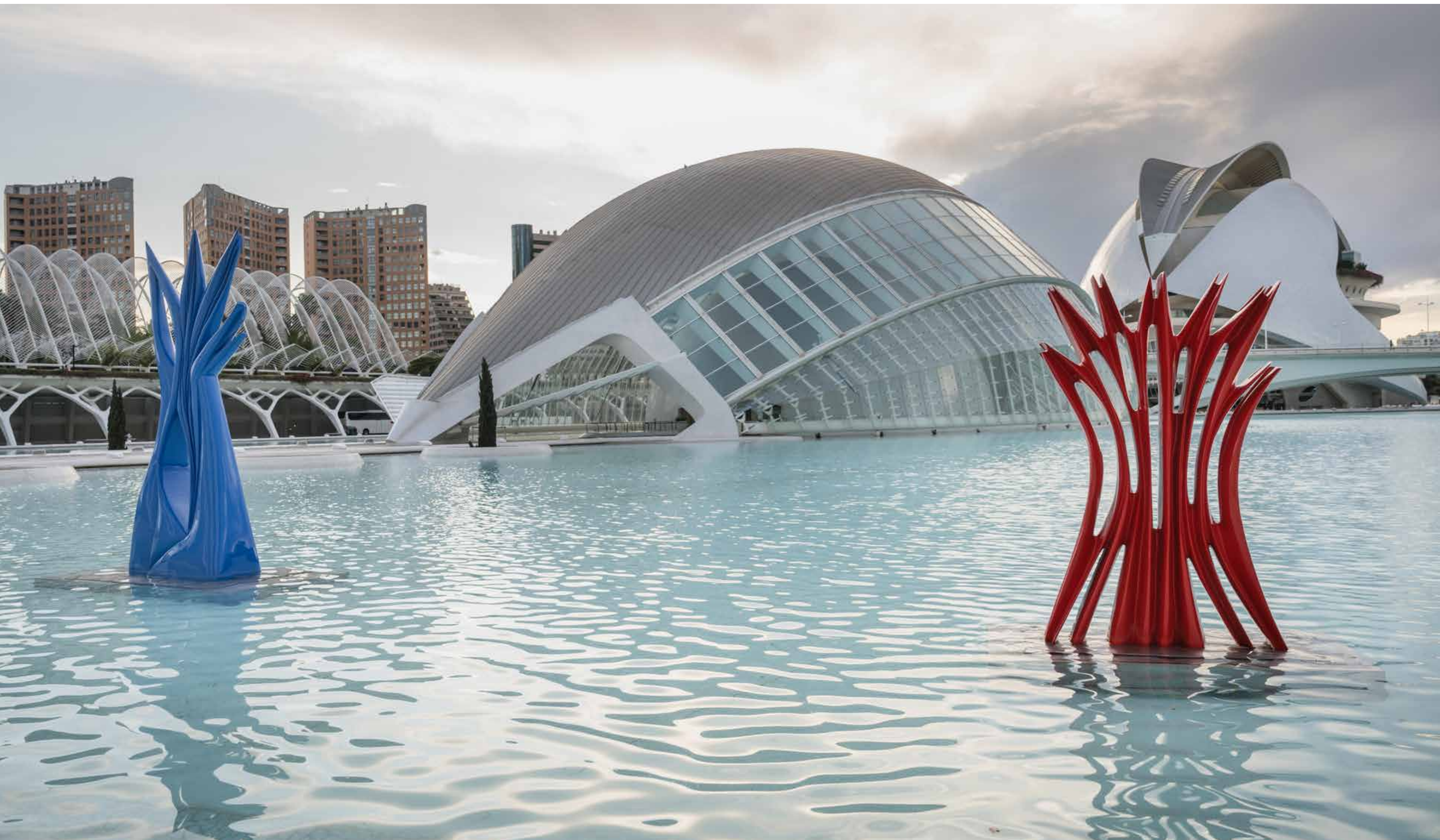
Bronze  
Bronze  
*Bronze*  
2022

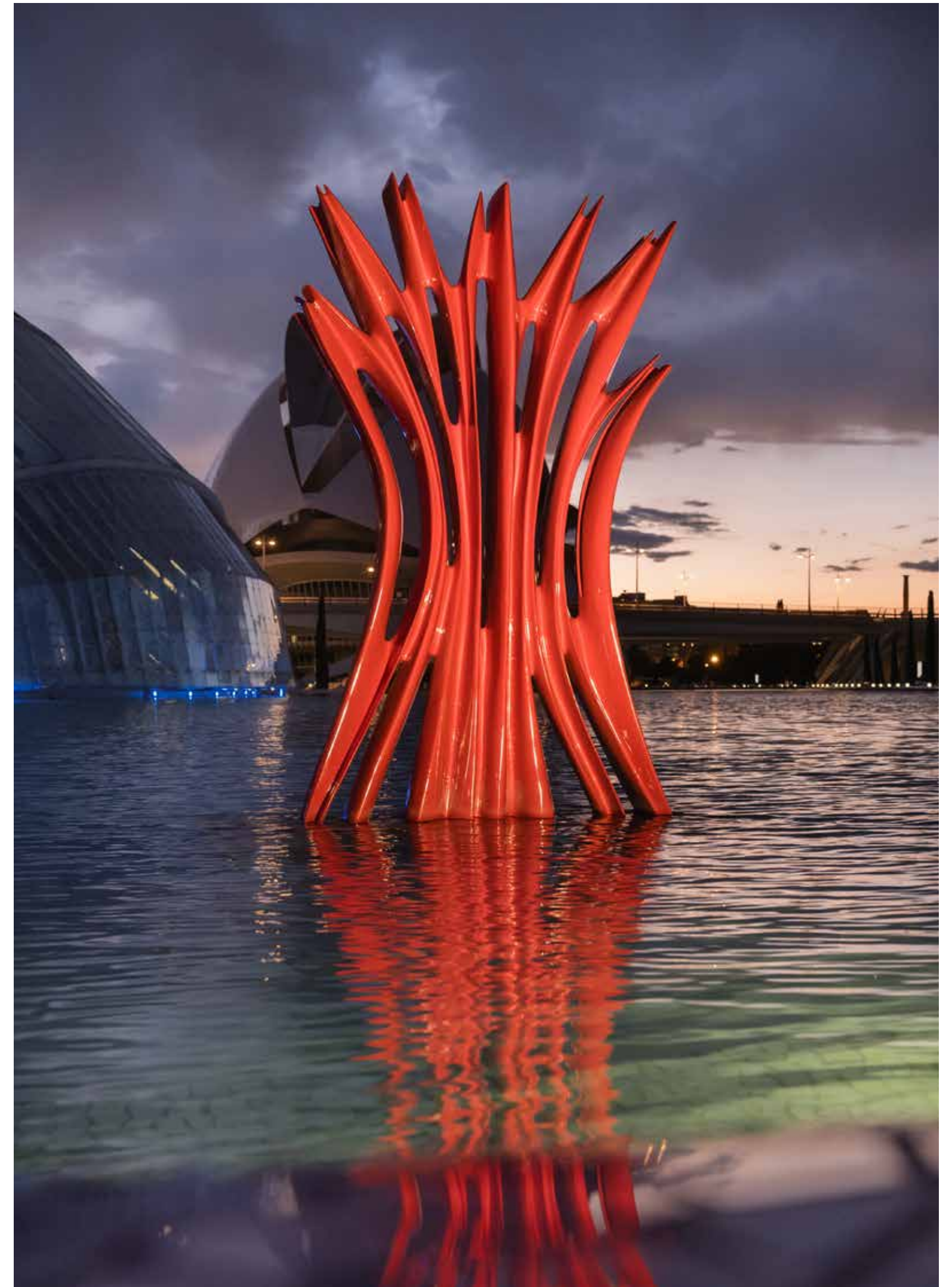






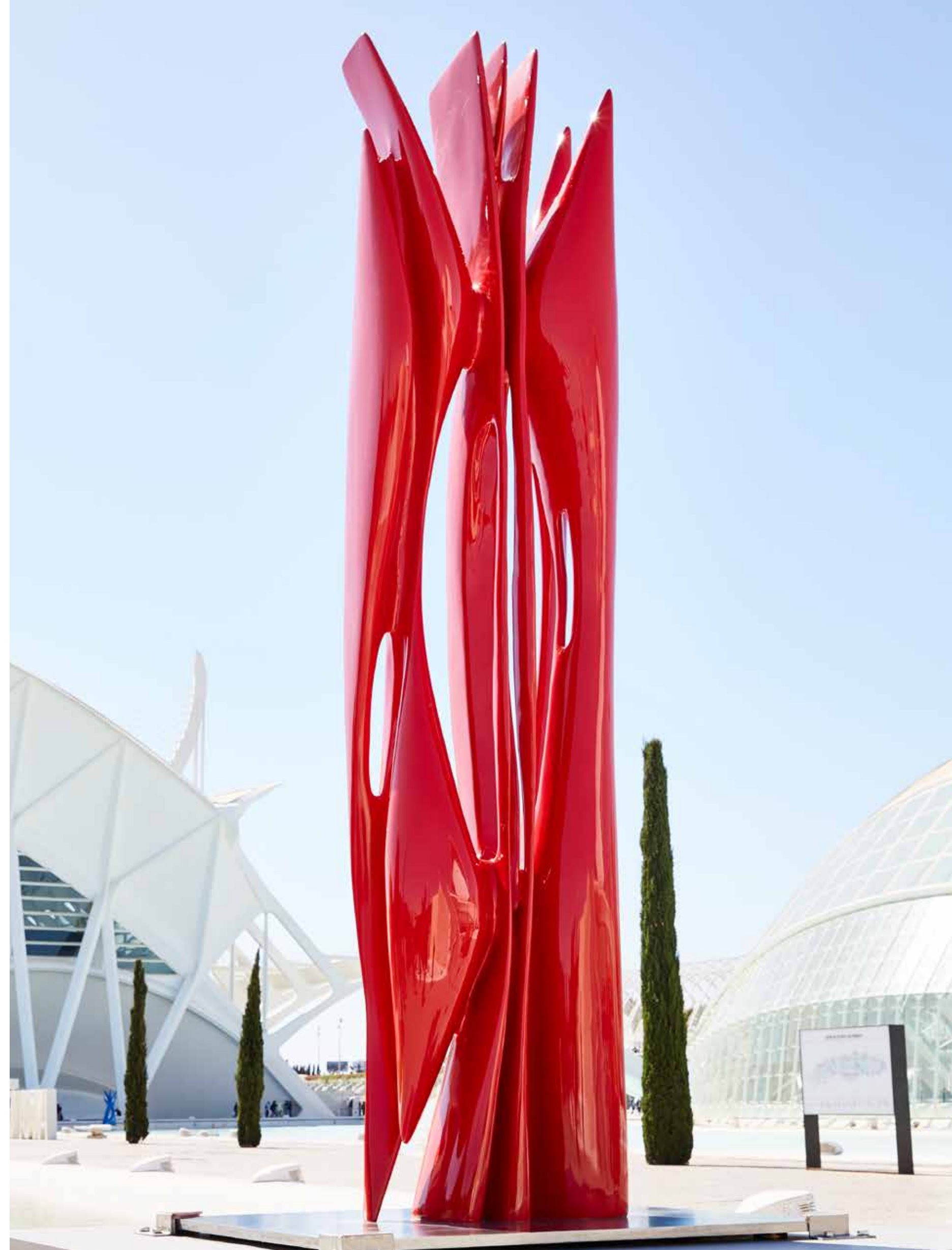


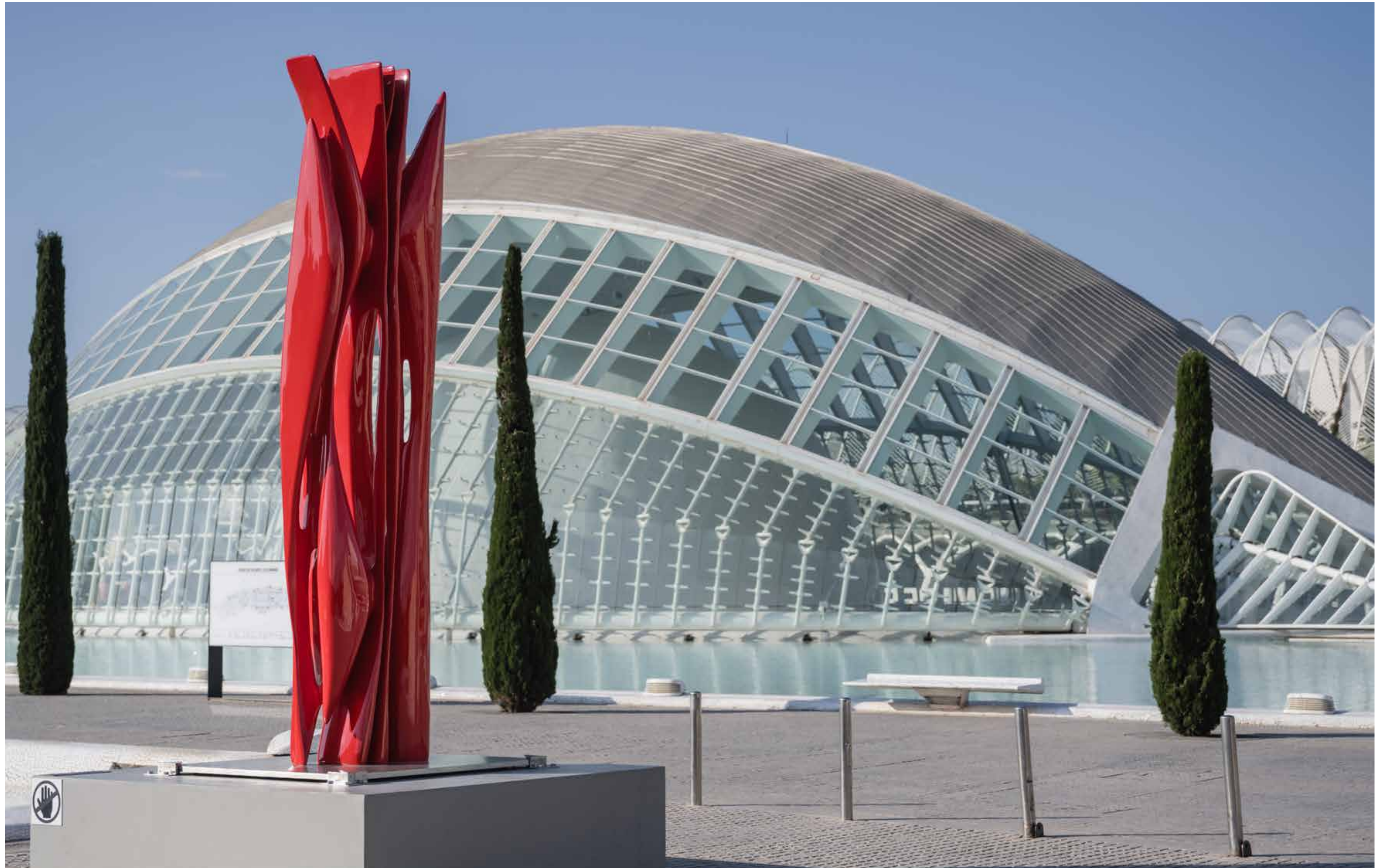




VIAJE HACIA LOS SUEÑOS  
VIAJE HACIA LOS SUEÑOS

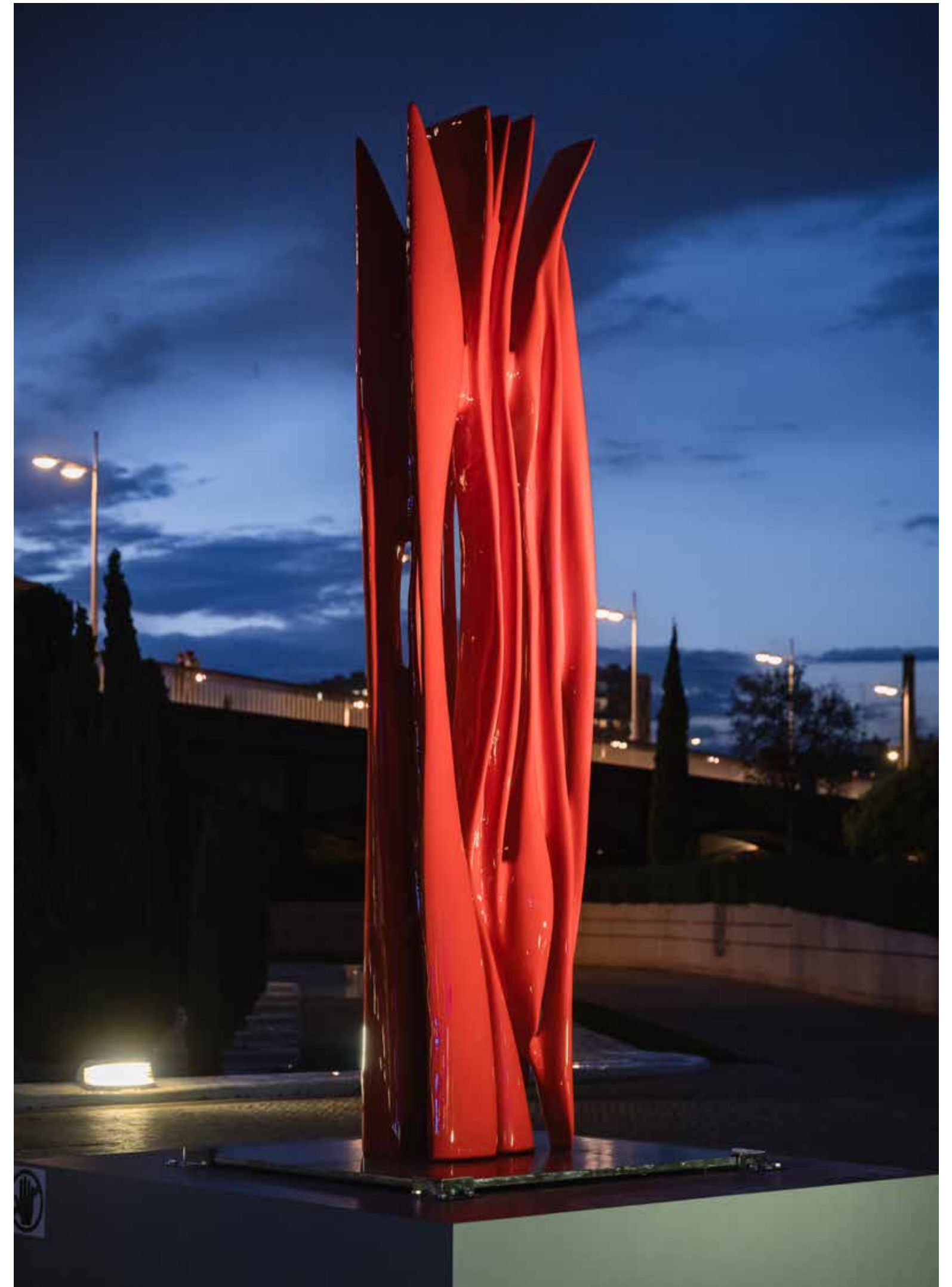
Bronze  
Bronze  
*Bronze*  
2024



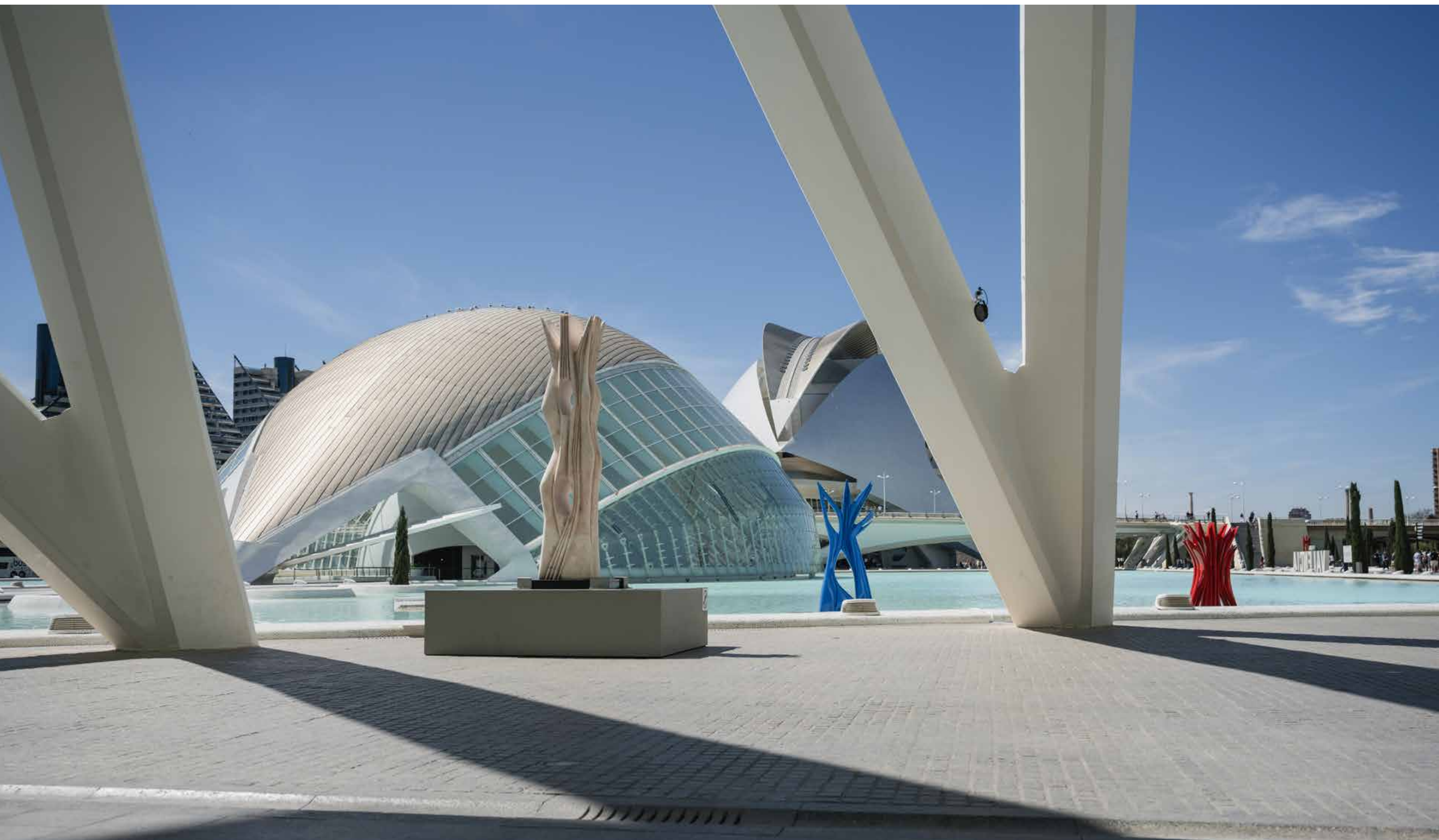




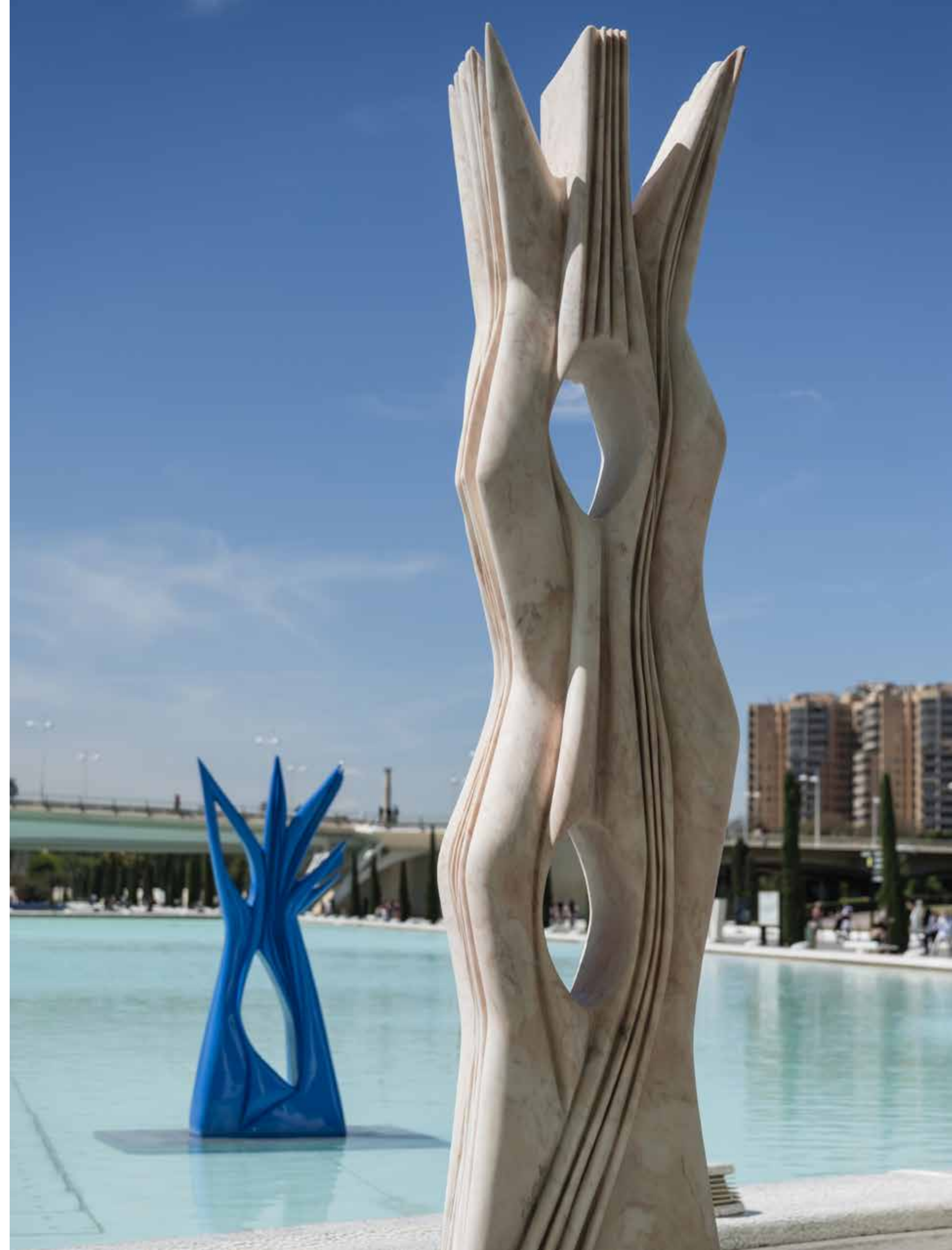








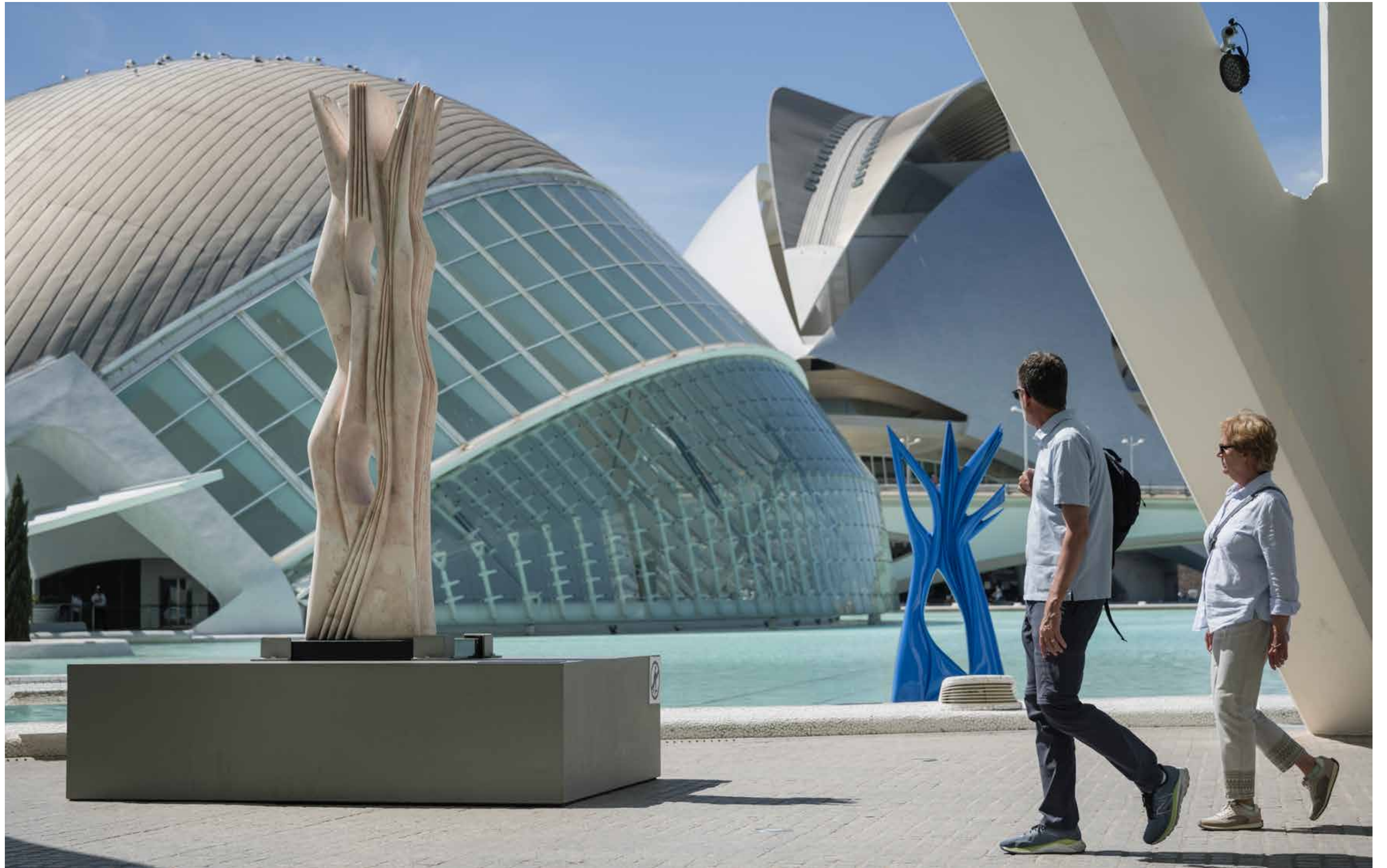






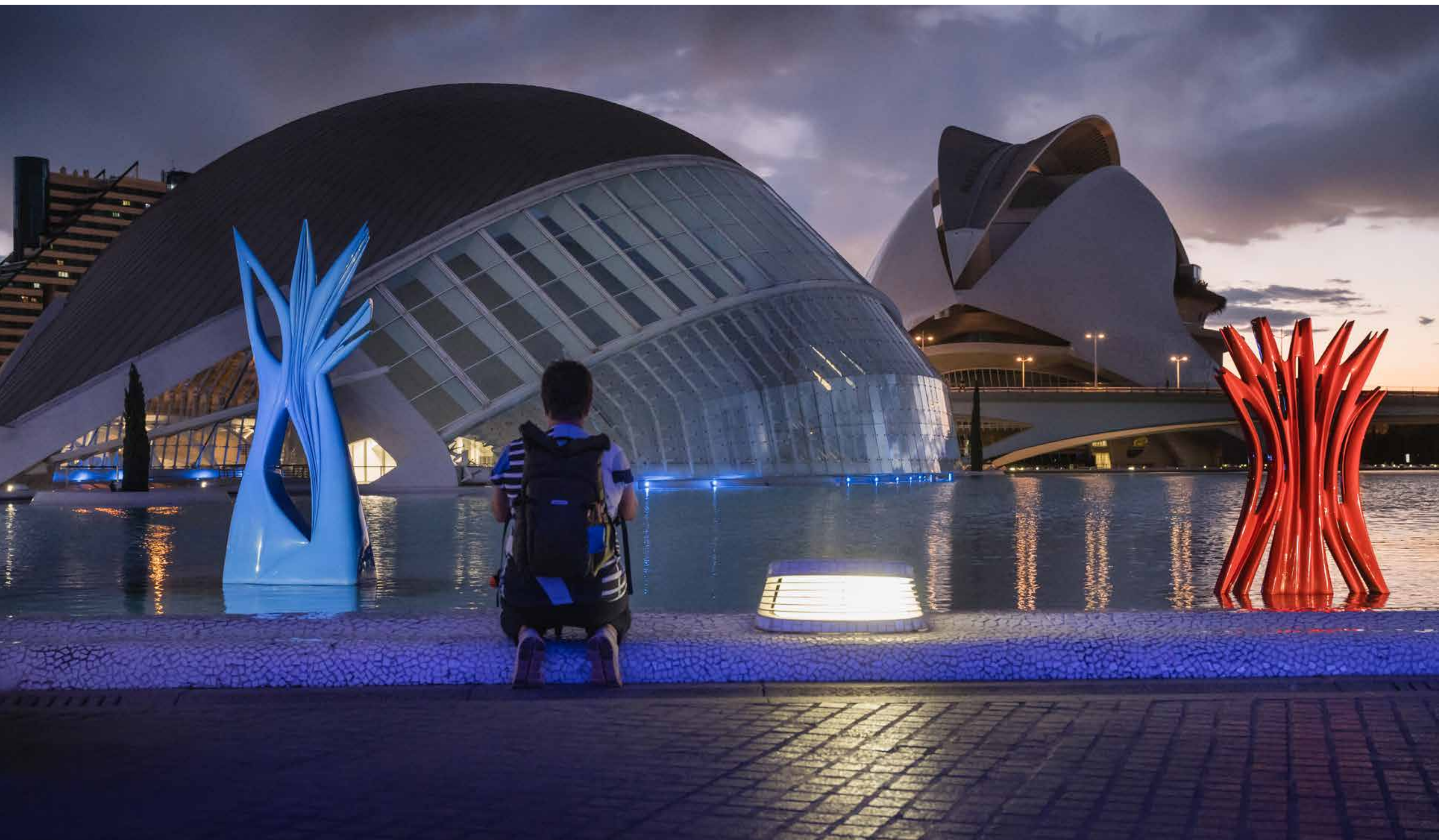


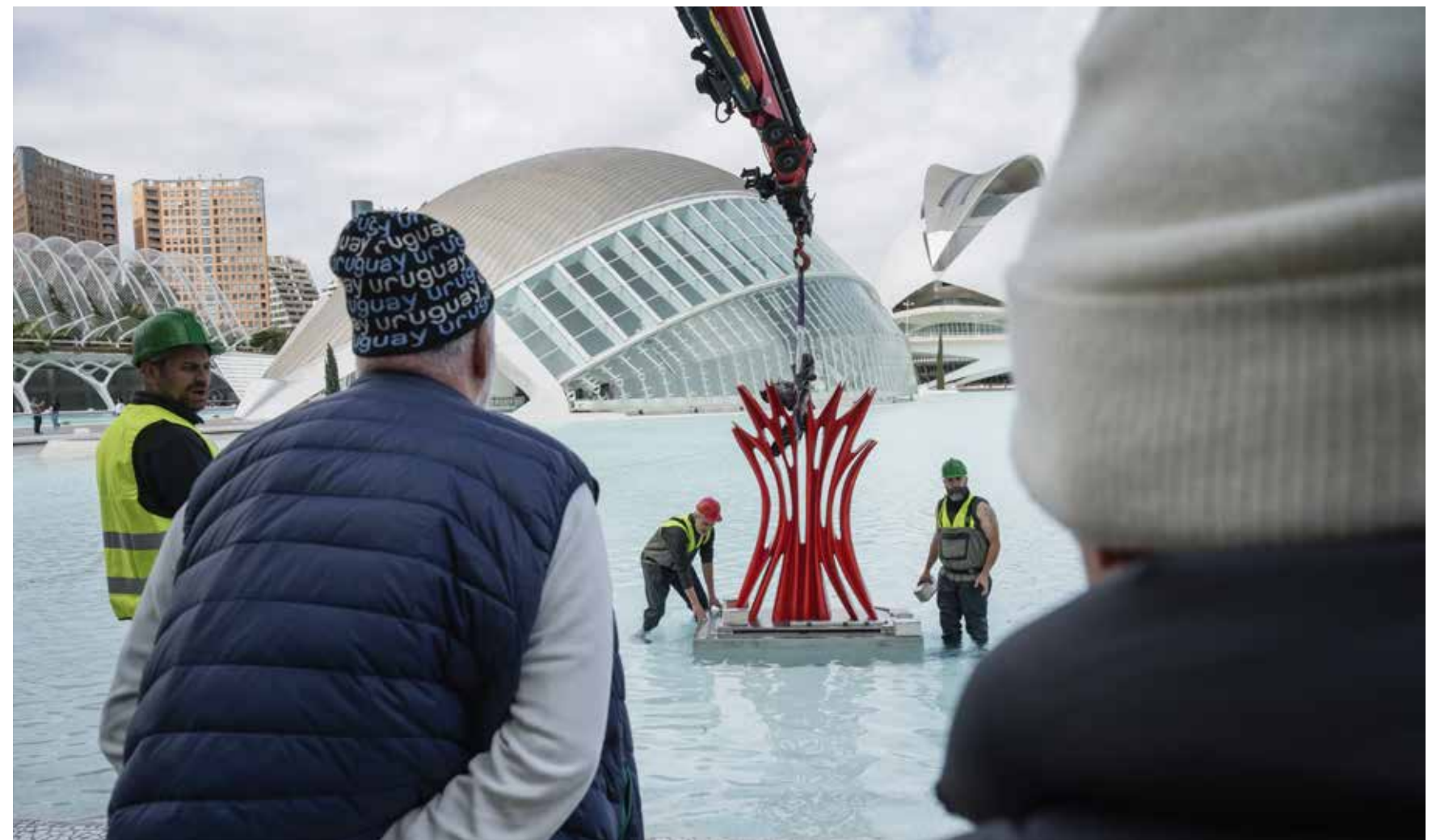
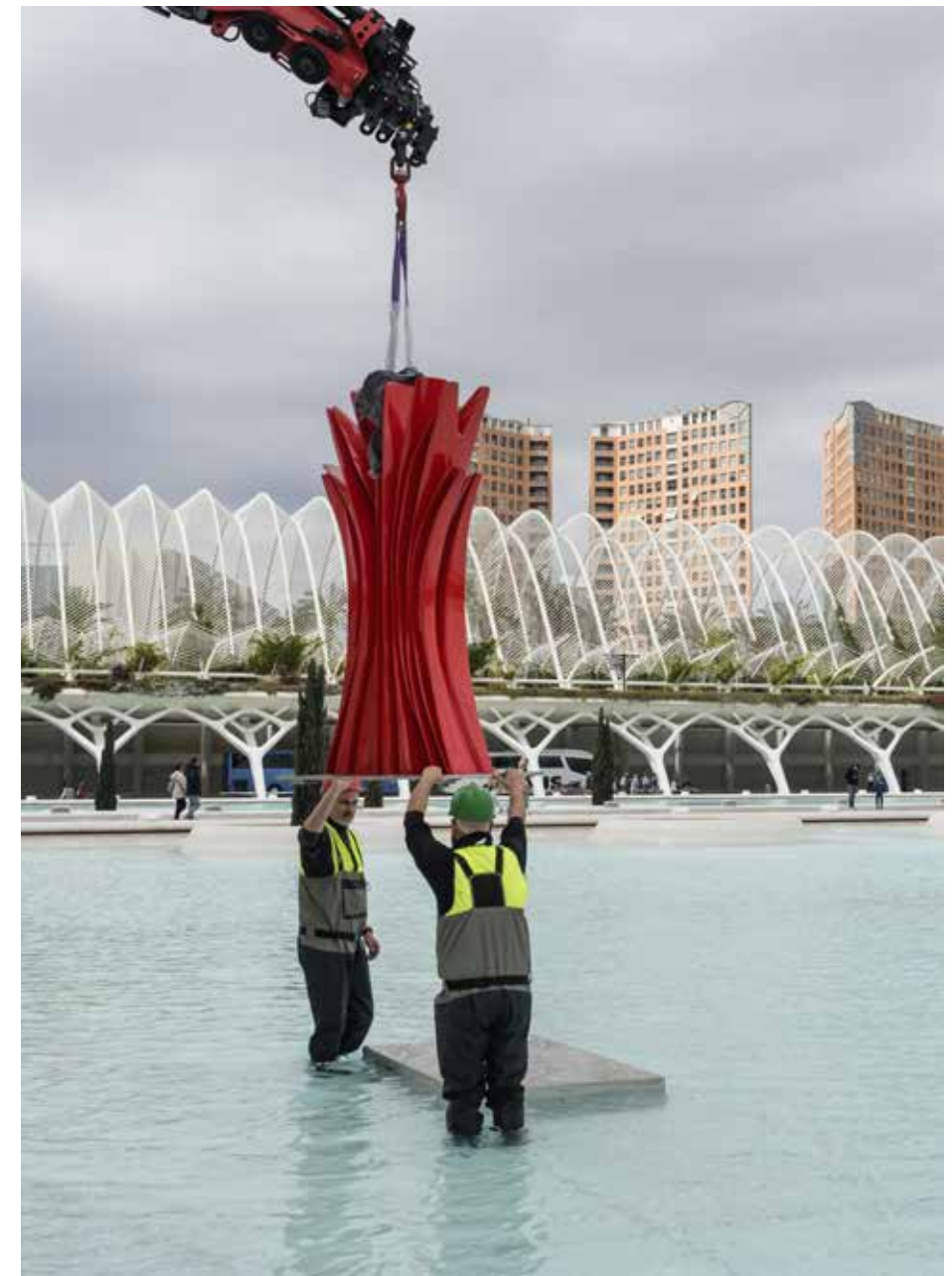


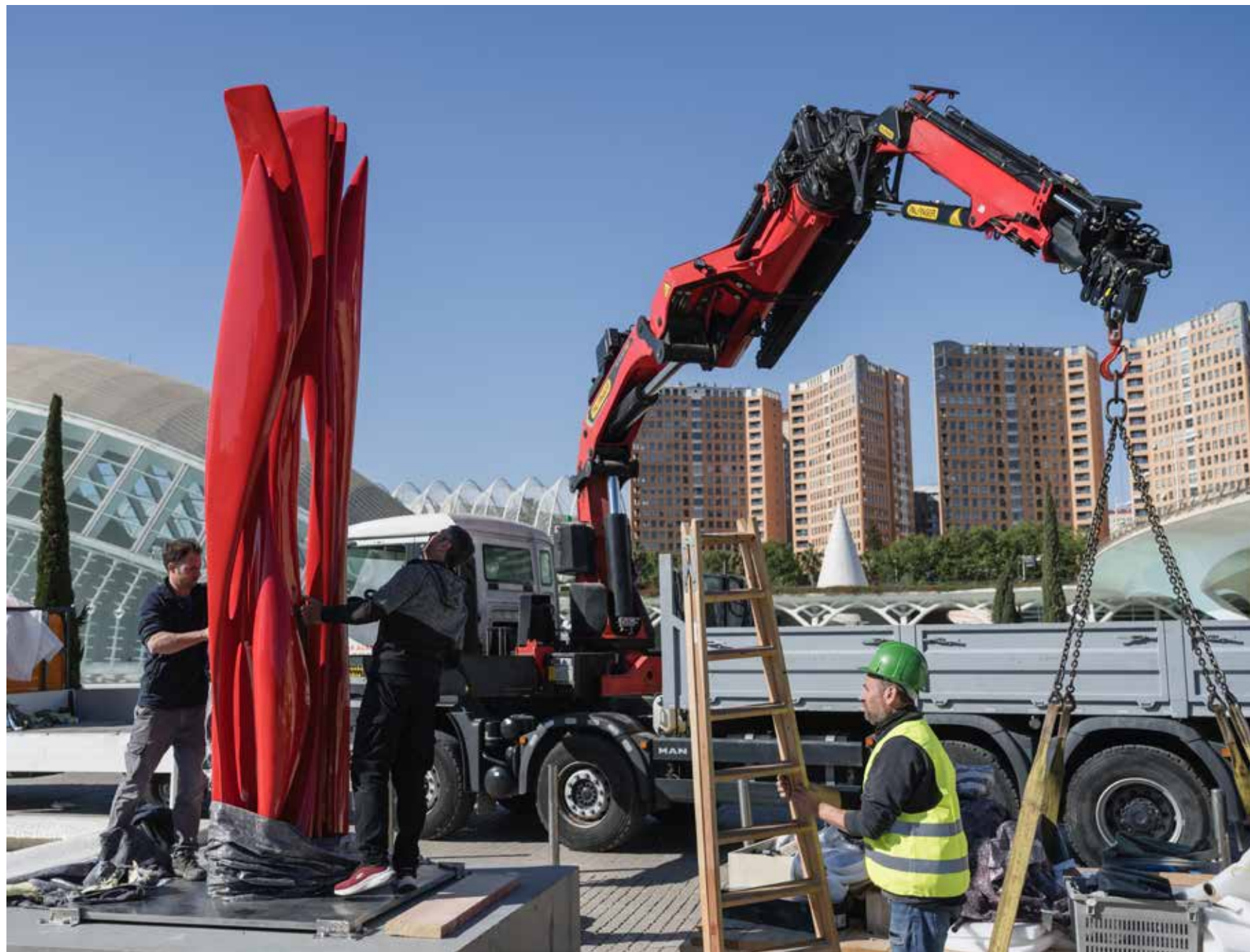
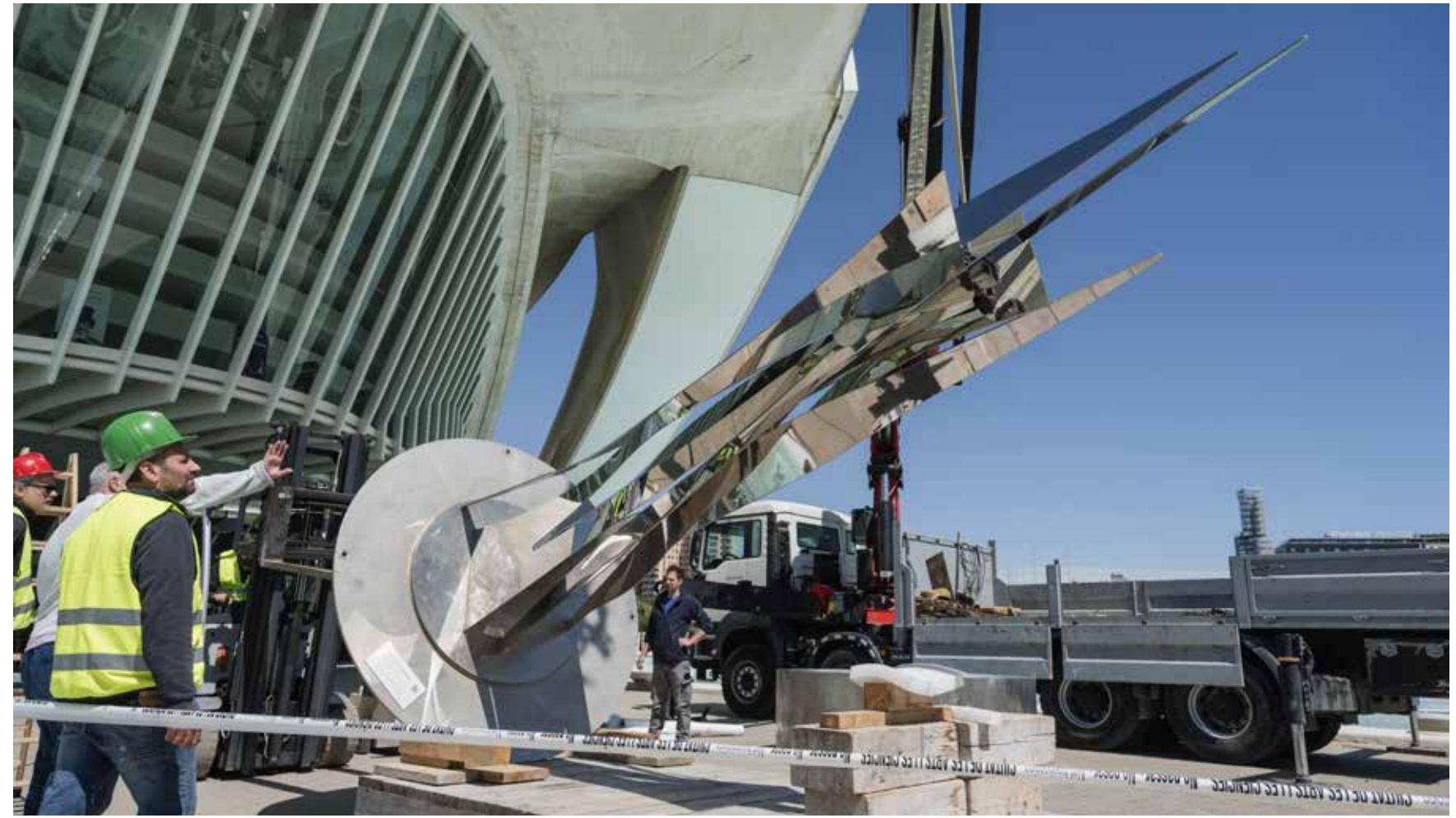














## Biografía

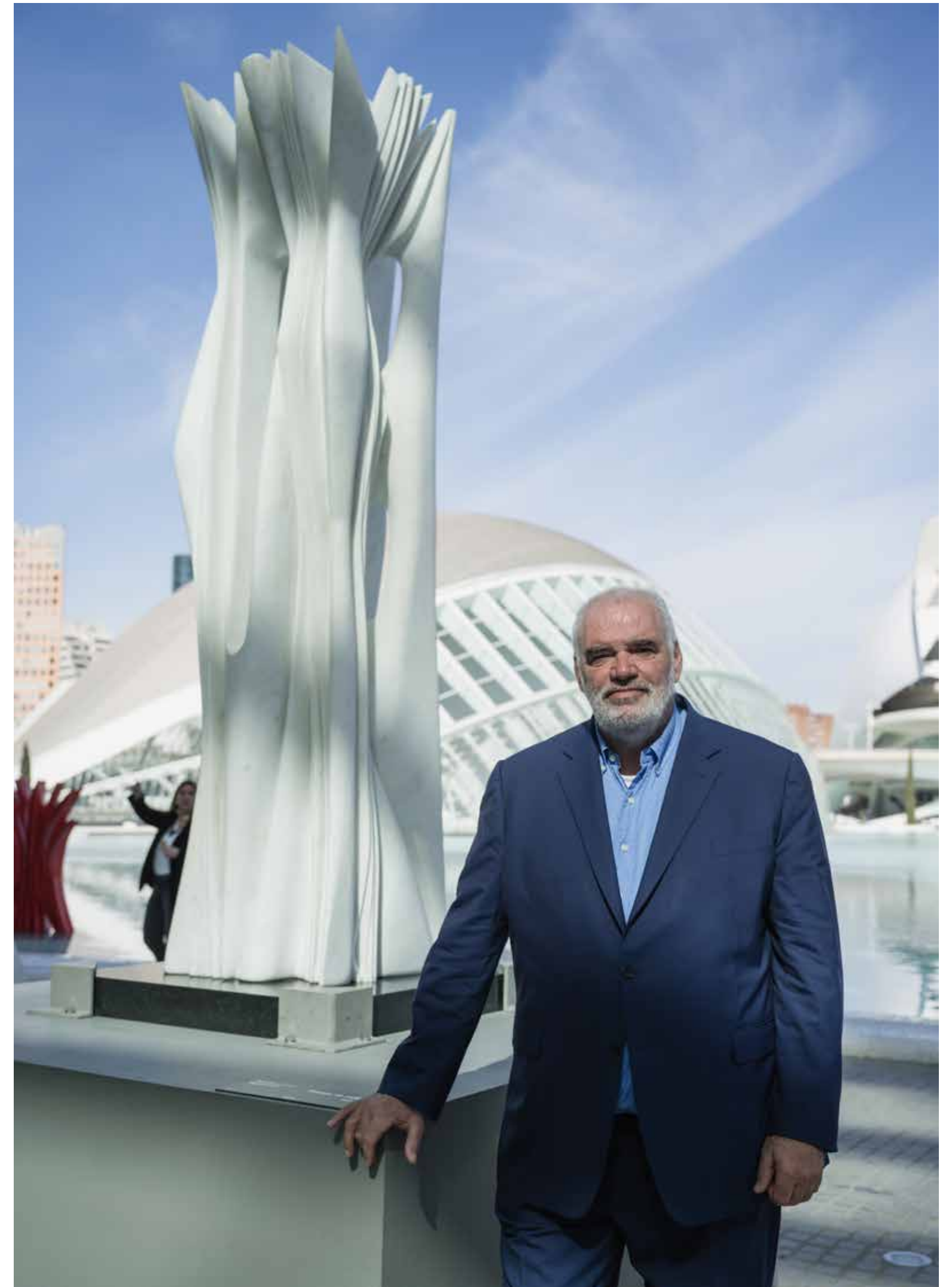
## Biography

Pablo Atchugarry nació en Montevideo, Uruguay, el 23 de agosto de 1954. Desde pequeño, fue animado por sus padres a probar suerte en el dibujo. Su madre María Cristina Bonomi y su padre Pedro, un gran entusiasta del arte y alumno del Maestro Joaquín Torres García, al percibir las aptitudes de su hijo, lo alentaron a emprender este camino desde la infancia. En 1965, a los 11 años, participó en una exposición colectiva en Montevideo, exponiendo por primera vez dos obras pictóricas. Posteriormente experimentó con diferentes materiales como arcilla, cemento, hierro y madera y en 1971 creó su primera escultura en hormigón titulada *Caballo*. A esta obra siguieron otras en hierro y hormigón como *Escritura simbólica* (1974), *Estructura cósmica* (1974), *Metamorfosis prehistórica* (1974), *Maternidad* (1974) y *Metamorfosis femenina* (1974).

En 1972 realizó su primera exposición individual de dibujos y pinturas en el Centro de Exposiciones SUBTE de Montevideo; Siguieron varias exposiciones en 1974 Galería Lirolay en Buenos Aires. En 1977 inició sus estancias europeas, visitando diversos países como Bélgica, Dinamarca, Francia, Alemania, Holanda, España, Suiza e Italia. En 1978 realizó su primera exposición individual de pintura en Italia, en la Galería Visconti de Lecco. El mismo año también expuso en la Galería Nuova Sfera de Milán y en la Galería La Colonna de Como, donde presentó al público por primera vez sus dibujos en tinta y acuarela.

En 1979 Atchugarry realizó su primera exposición individual en París, en la Maison de l'Amérique Latine y, posteriormente, en Chur y Estocolmo. Durante su estancia en París, realizó el dibujo preparatorio de *La Lumière*, primera escultura que realizó en mármol y para cuya creación se trasladó a Carrara y Brescia.

En 1982, la ciudad de Lecco le encargó diseñar su primer proyecto monumental en mármol de Carrara, la gran estatua de la Piedad, que Atchugarry creó a partir de un bloque de mármol de doce toneladas. Terminada en 1983, la obra se expuso posteriormente en el Museo Villa Manzoni de Lecco, en la Basílica de San Sempliciano de Milán y en la Basílica de San Nicolò de Lecco. Es en esta ocasión que Atchugarry decide instalarse definitivamente en Lecco,





Pablo Atchugarry è nato a Montevideo, Uruguay, il 23 agosto 1954. Fin da piccolo, Pablo è fortemente incoraggiato a cimentarsi nel disegno dalla madre María Cristina Bonomi e dal padre Pedro, grande appassionato d'arte e allievo del Maestro Joaquín Torres García. Percependo l'attitudine del figlio, i genitori lo stimolano ad intraprendere questo percorso fin dall'infanzia. Nel 1965, all'età di 11 anni, prende parte ad una mostra collettiva a Montevideo, esponendo per la prima volta due opere pittoriche. Sperimenta poi diversi materiali come l'argilla, il cemento, il ferro e il legno e nel 1971 realizza la prima scultura in cemento intitolata Caballo. Seguiranno altri lavori in ferro e cemento quali Escritura simbólica (1974), Estructura cósmica (1974), Metamorfosis prehistórica (1974), Maternidad (1974) e Metamorfosis femenina (1974).

Nel 1972 realizza la prima personale di disegni e dipinti presso il Centro de Exposiciones SUBTE di Montevideo; seguiranno diverse mostre sia nel 1974 (Galería Lirolay di Buenos Aires e XV Salón Internacional Paris-Sud) sia nel 1976 (Porto Alegre, San Pablo, Brasilia e Rio de Janeiro - durante la quale conosce l'artista Iberê Camargo). Nel 1977 inizia i suoi soggiorni europei visitando diversi paesi quali Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Olanda, Spagna, Svizzera e Italia. Nel 1978 tiene la prima mostra personale di pittura in Italia, presso la Galleria Visconti di Lecco. Lo stesso anno espone anche presso la Galleria Nuova Sfera di Milano e la Galleria La Colonna di Como, dove presenta per la prima volta al pubblico i propri disegni a china e acquarello.

Nel 1979 Atchugarry ottiene la prima mostra personale a Parigi, presso la Maison de l'Amérique Latine e, successivamente, a Coira e Stoccolma. Durante il suo soggiorno parigino, realizza il disegno preparatorio de La Lumière, la prima scultura che realizza in marmo e per la cui creazione si sposta a Carrara e a Brescia.

Nel 1982, la città di Lecco gli commissiona il suo primo progetto monumentale in marmo di Carrara, la grande statua della Pietà, che Atchugarry realizza da un blocco marmoreo di dodici tonnellate. Completata nel 1983, l'opera viene successivamente esposta nel Museo di Villa

donde abre su propio estudio y trabaja con gran concentración, entrando en estrecho contacto con el contexto cultural y artístico italiano.

En 1987 sus obras fueron expuestas en la Cripta de Bramantino y en el complejo de la Basílica de San Nazaro en Brolo en Milán, con la presentación crítica de Raffaella De Grada.

A partir de 1989 comenzó a manifestarse la tendencia de Atchugarry a trabajar con obras de dimensiones monumentales, que actualmente forman parte de colecciones públicas y privadas de todo el mundo.

En 1996 esculpió la obra Semilla de la esperanza, destinada al parque de esculturas del Palacio del Gobierno de Montevideo; mientras que en 1997 expuso en Caracas, donde conoció a Jesús Soto y otros artistas.

En 1998 la Fundación Veranneman, en Bélgica, organizó una exposición personal de sus obras escultóricas, acompañada de un ensayo crítico del profesor Willem Elias.

El 25 de septiembre de 1999 se inauguró en Lecco el Museo Pablo Atchugarry, donde se exponen permanentemente diversas obras representativas de la trayectoria artística de Atchugarry, desde las primeras pinturas hasta las más recientes esculturas, así como el archivo de su producción.

En 2001 la ciudad de Milán organizó, en el Palacio Isimbardi, la retrospectiva titulada “Las infinitas evoluciones del mármol” y ese mismo año tuvo lugar su primera exposición individual en Londres, en la Galería Albemarle, donde creó la imponente escultura de mármol de Obelisco del Tercer Milenio de seis metros, para la ciudad de Manzano (Udine). El artista también ganó el concurso nacional para la creación del Monumento a la Civilización y Cultura del Trabajo de Lecco, que fue inaugurado en Lecco en mayo de 2002. En este caso, la obra presentada por Atchugarry, una escultura en mármol de Carrara de seis metros de altura, fabricada a partir de un único bloque de 33 toneladas.

En reconocimiento a su trayectoria artística, en julio de

Manzoni di Lecco, nella Basilica di San Sempliciano a Milano e nella Basilica di San Nicolò di Lecco. È in quest’occasione che Atchugarry decide di stabilirsi definitivamente a Lecco, dove apre il proprio studio e lavora con grande concentrazione, entrando in stretto contatto con il contesto culturale ed artistico italiano.

Nel 1987 le sue opere sono esposte nella Cripta del Bramantino e nel complesso della Basilica di San Nazaro in Brolo a Milano, con la presentazione critica di Raffaella De Grada.

A partire dal 1989, comincia a manifestarsi la tendenza di Atchugarry a lavorare con opere di dimensione monumentale, che attualmente fanno parte di collezioni pubbliche e private in tutto il mondo.

Nel 1996 scolpisce l’opera Semilla de la esperanza (Seme della Speranza), destinata al parco di scultura del Palacio del Gobierno di Montevideo; mentre nel 1997 espone a Caracas, dove conosce Jesús Soto ed altri artisti.

Nel 1998 la Fondazione Veranneman, in Belgio, organizza una mostra personale delle sue opere scultoree, accompagnata da un saggio critico del professor Willem Elias.

Il 25 settembre 1999 viene inaugurato il Museo Pablo Atchugarry a Lecco, dove sono esposte in maniera permanente diverse opere che rappresentano il percorso artistico di Atchugarry, dai primi dipinti alle sculture più recenti, così come l’archivio della sua produzione.

Nel 2001 la città di Milano organizza, nella sede di Palazzo Isimbardi, la retrospettiva dal titolo “Le infinite evoluzioni del marmo” e nello stesso anno ottiene la prima mostra personale a Londra, presso la Albemarle Gallery dove crea l’imponente scultura in marmo di sei metri Obelisco del Terzo Millennio, per la città di Manzano (Udine). L’artista vince anche il concorso nazionale per la realizzazione del Monumento alla Civiltà e Cultura del Lavoro Lecchese, che viene inaugurata a Lecco nel maggio del 2002. Anche in questo caso, l’opera presentata da Atchugarry è una

2002 recibió el premio “Miguel Ángel” en Carrara. En este periodo Atchugarry trabajó en varios proyectos, entre ellos la escultura Ideales, un homenaje para celebrar el 50 aniversario de la coronación del Príncipe Rainiero de Mónaco, actualmente ubicada en la Avenue Princesse Grace de Montecarlo.

En 2003 Atchugarry participó en la 50 Bienal de Venecia con la obra *Sognando la Pace*, una instalación compuesta por ocho grandes esculturas en mármol de Carrara y mármol gris Bardiglio de Garfagnana. Este mismo año expone por segunda vez en la Fundación Veranneman de Bélgica y crea la obra titulada *Ascensión* para la Fundación Fran Daurela de Barcelona.

En 2004, 25 años después de su última exposición en Uruguay, la Galería Tejería Loppacher organizó su primera exposición individual de escultura en Punta del Este, seguida de otra importante exposición personal de sus obras realizada al año siguiente en el Museo Instituto Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

El Museo Groeninge de Brujas dedicó una importante retrospectiva a Atchugarry en 2006, con obras procedentes de colecciones privadas de todo el mundo. Cuatro años más tarde, el museo adquirió una escultura para su colección, que luego se exhibió permanentemente en el parque. El mismo año, la colección João Berardo de Portugal adquirió la obra *Camino Vital* (1999), una escultura de 483 centímetros de altura destinada al Centro Cultural Belém de Lisboa.

En 2007 se constituyó en Manantiales (Uruguay) la Fundación Pablo Atchuggarry, con el objetivo de crear un lugar de encuentro para artistas de todas las disciplinas, un espacio de unión ideal entre naturaleza y arte. Este mismo año Atchugarry completó su primera escultura de ocho metros titulada *Nel Camino della Luce*, esculpida a partir de un único bloque de mármol de Carrara de 48 toneladas y destinada a la Colección Fontanta en Italia.

Entre 2007 y 2008 se organizó en Brasil una gran retrospectiva titulada El espacio plástico de la luz, acompañada

scultura in marmo di Carrara di sei metri d’altezza, realizzata a partire da un unico blocco di 33 tonnellate.

In riconoscimento alla sua carriera artistica, nel luglio del 2002 viene insignito del premio “Michelangelo”, a Carrara. In questo periodo Atchugarry lavora a diversi progetti, tra i quali la scultura Ideales, un omaggio per celebrare il 50° anniversario dell’incoronazione del Principe Ranieri di Monaco, attualmente collocata nella Avenue Princesse Grace di Montecarlo.

Nel 2003 Atchugarry partecipa alla 50ª Biennale di Venezia con l’opera *Sognando la Pace*, un’installazione composta da otto sculture di grandi dimensioni in marmo di Carrara e marmo grigio Bardiglio della Garfagnana. Questo stesso anno espone per la seconda volta presso la Fondazione Veranneman in Belgio e realizza per la Fondazione Fran Daurela a Barcellona l’opera intitolata *Ascensión*.

Nel 2004, a distanza di 25 anni dalla sua ultima mostra in Uruguay, la Galleria Tejería Loppacher organizza la sua prima personale di scultura a Punta del Este, seguita da un’altra importante rassegna personale delle sue opere tenutasi l’anno successivo presso il Museo Nazionale di Belle Arti di Buenos Aires.

Il Groeninge Museo di Bruges dedica nel 2006 una grande retrospettiva ad Atchugarry, con opere provenienti da collezioni private di tutto il mondo. Quattro anni più tardi, il museo acquisisce una scultura per la propria collezione, che viene poi esposta in maniera permanente nel parco. Lo stesso anno, la collezione João Berardo in Portogallo acquisisce l’opera *Camino Vital* (1999), una scultura di 483 centimetri di altezza destinata al Centro Culturale di Belém, a Lisbona.

Nel 2007 si costituisce la Fondazione Pablo Atchuggarry a Manantiales (Uruguay), con l’obiettivo di creare un luogo di incontro per artisti di tutte le discipline, uno spazio di unione ideale tra natura ed arte. Questo stesso anno Atchugarry porta a compimento la sua prima scultura di otto metri intitolata *Nel camino della Luce*, scolpita da un unico blocco di marmo di Carrara di 48 tonnellate e



de un texto crítico de Luca Massimo Barbero. Se trata de una exposición itinerante, realizada primero en el Centro Cultural Banco do Brasil en Brasilia, y posteriormente en el MUBE (Centro Brasileño de Escultura) de Sao Paulo y en el Museo Oscar Niemeyer de Curitiba.

En 2008, el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo le dedicó una exposición personal que reunió los últimos quince años de su producción artística.

En 2009 Atchugarry finalizó otra obra monumental, la escultura *Luz y energía* de Punta del Este, realizada en mármol de Carrara y con una altura de cinco metros, que fue inaugurada en Punta del Este con motivo del centenario de la ciudad.

Después de siete años de intenso trabajo, en 2011 se completó la obra *Abbraccio Cosmico*, esculpida a partir de un bloque de 56 toneladas y 8,5 metros de altura. En noviembre del mismo año se realizó la primera exposición individual en Nueva York, comisariada por Hollis Taggart Galleries y con texto crítico de Jonathan Goodman.

En marzo de 2012, Times Square Alliance seleccionó la obra *Dreaming New York* para ser expuesta en Times Square durante la decimoctava edición de The Harmony Show en Nueva York. En julio del mismo año, como parte del programa Ciudad de la Escultura organizado por el Ayuntamiento de Westminster, se exhibieron dos esculturas de acero inoxidable en St. James Square Garden de Londres. Estas dos obras, tituladas *Espíritu Olímpico I* y *Espíritu Olímpico II*, fueron creadas expresamente para la ocasión y miden 5,9 y 5,85 metros de altura respectivamente.

En 2016 el Museo de los Foros Imperiales - Mercados de Trajano de Roma acogió la exposición "Pablo Atchugarry. Ciudad Eterna, Mármol Eternos", importante retrospectiva que presentó la obra del artista a través de una revisión de 40 obras.

Se han realizado exposiciones dedicadas a la obra de Pablo Atchugarry en diversas ciudades internacionales, como Londres, Nueva York, Miami, Montevideo, Buenos Aires, París, Sao Paulo, Curitiba Brasilia, Panamá, Nueva Orleans,

destinada alla Collezione Fontana, in Italia.

Tra il 2007 e il 2008 viene organizzata in Brasile una grande retrospettiva dal titolo *El espacio plástico de la luz* (Lo spazio plastico della luce), accompagnata da un testo critico di Luca Massimo Barbero. Si tratta di una mostra itinerante, tenutasi prima presso il Centro Culturale Banco do Brasil di Brasilia, ed in seguito al MUBE (Centro Brasiliano di Scultura) di San Paolo e nel Museo Oscar Niemeyer di Curitiba.

Nel 2008 il Museo Nazionale di Arti Visive di Montevideo gli dedica una mostra personale che raccoglie gli ultimi quindici anni della sua produzione artistica.

Nel 2009 Atchugarry conclude un'altra opera monumentale, la scultura *Luz y energía* de Punta del Este (*Luce ed energia* di Punta del Este) realizzata in marmo di Carrara e con un'altezza di cinque metri, che viene inaugurata a Punta del Este in occasione del centenario della città. Dopo sette anni di intenso lavoro, nel 2011 termina l'opera *Abbraccio Cosmico*, scolpita da un blocco di 56 tonnellate di peso e di 8,5 metri di altezza. Nel novembre dello stesso anno si tiene la prima mostra personale a New York, a cura di Hollis Taggart Galleries e con testo critico di Jonathan Goodman. La Galleria Sur, in Uruguay, presenta i suoi lavori ad Art Basel Miami e, successivamente, a Tefaf Art Fair di Maastricht, nei Paesi Bassi.

Nel marzo del 2012, la Times Square Alliance seleziona l'opera *Dreaming New York* per essere esposta a Times Square durante la diciottesima edizione de The Armony Show di New York. Nel mese di luglio dello stesso anno, nell'ambito del programma City of Sculpture organizzato dal Westminster City Council, due sculture di acciaio inossidabile vengono esposte a St. James Square Gardens di Londra. Queste due opere, intitolate *Espíritu Olímpico I* e *Espíritu Olímpico II*, sono state create specificamente per l'occasione e misurano rispettivamente 5,9 e 5,85 metri d'altezza.

Alla fine del 2013, la casa editoriale Mondadori Electa di Milano pubblica due volumi del Catalogo Generale della

San Francisco, Madrid, Colonia, Frankfurt, Maastricht, Amsterdam, Brujas, Bruselas, Gante, Zurich, Basilea, Abu Dhabi, Estocolmo, Hong Kong, Singapur, Seúl, Milán, Turín y Venecia, entre otros.

Las obras de Pablo Atchugarry están presentes en diversos museos del mundo, entre ellos el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, el Museo Chrysler de Norfolk, Virginia, el Museo Groeninge de Brujas, la Colección Berardo de Portugal, el Museo Lercaro de Bolonia, el Portofino Park Museum, el Museo de Arte Pérez y el Museo de Arte Phillip & Patricia Frost en Miami.

El artista hoy vive y trabaja entre Lecco y Manantiales (Uruguay), donde se ocupa del desarrollo de la Fundación Pablo Atchugarry y su parque internacional de esculturas, así como de las áreas expositivas destinadas a la enseñanza y difusión del arte, que cada año son visitadas por miles de estudiantes.

Pablo Atchugarry representa una de las realidades más interesantes y dinámicas del arte y la escultura mundial, teniendo en cuenta la internacionalidad de sus actividades, que generan una gran cantidad de intercambios con otros artistas de todo el mundo, facilitando la construcción de un puente de comunicación entre el arte europeo y americano.

scultura di Pablo Atchugarry, a cura del professor Carlo Pirovano. Il terzo volume uscirà nel 2019.

Nel 2016 il Museo dei Fori Imperiali – Mercati di Traiano di Roma ha ospitato la mostra “Pablo Atchugarry. Città Eterna, eterni marmi”, un’importante retrospettiva che ha presentato il lavoro dell’artista attraverso una rassegna di 40 opere.

Mostre dedicate al lavoro di Pablo Atchugarry sono state realizzate in diverse città internazionali, quali Londra, New York, Miami, Montevideo, Buenos Aires, Parigi, San Paolo, Curitiba, Brasilia, Panama, New Orleans, San Francisco, Madrid, Colonia, Francoforte, Maastricht, Amsterdam, Bruges, Bruxelles, Gand, Zurigo, Basilea, Abu Dhabi, Stoccolma, Hong Kong, Singapore, Seul, Milano, Torino e Venezia, ed altre.

Le opere di Pablo Atchugarry sono presenti in diversi musei di tutto il mondo, tra i quali ricordiamo il Museo Nazionale di Arti Visive di Montevideo, il Chrysler Museum di Norfolk, in Virginia, il Groeninge Museum a Bruges, la Collezione Berardo in Portogallo, il Museo Lercaro a Bologna, il Museo del Parco di Portofino, il Perez Art Museum e il Phillip & Patricia Frost Art Museum di Miami.

L’artista oggi vive e lavora tra Lecco e Manantiales (Uruguay), dove si occupa dello sviluppo della Fondazione Pablo Atchugarry e del suo parco di scultura internazionale, così come delle aree espositive finalizzate all’insegnamento e alla diffusione dell’arte, che ogni anno ricevono la visita di migliaia di studenti.

Pablo Atchugarry rappresenta una delle realtà più interessanti e dinamiche dell’arte e della scultura mondiale, tenendo conto dell’internazionalità delle sue attività, che generano una grande quantità di scambi con altri artisti di tutto il mondo, facilitando la costruzione di un ponte di comunicazione tra l’arte europea e quella americana.



## City of Arts and Sciences of Valencia

*The exterior of the City of Arts and Sciences houses the spectacular Atchugarry exhibition. Towards the future, by the creator of Uruguayan origin, Pablo Atchugarry. This is the most significant selection of sculptures by the artist in Spain. Made of marble, steel and bronze, they present Atchugarry's particular interest in space, light, purity and aesthetic sensitivity. Characterized by forms of pure lines, his works are defined by their folds in tension that extend to infinity, generating chiaroscuros and creating gaps through which the radiant light penetrates, which so characterizes the sky of the city of Valencia.*

*Atchugarry's work seeks verticality through an ancient movement of deep folds that define his style, a personality and an individual message towards the collective. The artist's mission is to free form from matter, whether from Carrara marble, Portuguese marble, bronze or steel. All the works in this exhibition together represent a dance of vertical, flexible and organic lines, in which the visitor's gaze at the City of Arts and Sciences is automatically directed upward, getting lost even beyond the matter.*

*Definitely, Pablo Atchugarry's exhibition in the City of Arts and Sciences is an exceptional exhibition that offers a unique opportunity to attend the dialogue between the magnificence of Calatrava's architectural forms and the abstraction, the quality of materials and the delicacy of these pieces by the Uruguayan artist. This exhibition represents an ideal opportunity to learn more about the work of one of the most important sculptors on the current international art scene.*

## Towards the future

*The Towards the future exhibition by the Uruguayan sculptor of Basque origin Pablo Atchugarry presents seven sculptures in the outdoor space of the City of Arts and Sciences of Valencia in a dialogue with the water terraces and Santiago Calatrava's architecture. It is the most significant exhibition of the artist's sculptural work in Spain to date.*

*The City of Arts and Sciences (Valencian: Ciutat de les Arts i les Ciències) is an architectural, cultural and entertainment complex in the city of Valencia (Spain). It is located at the end of the old bed of the river Turia (Turia Garden), which was turned into a park in the 1980s after the river was diverted following the flooding in the city in 1957. This complex, which includes a Planetarium (Hemisfèric), a science museum (the Museum of Sciences), an aquarium (Oceanogràfic), an opera theatre (Palau de les Arts Reina Sofía), an open agora (CaixaForum) and a bridge that connects two parts of the city, was designed by the internationally renowned architect Santiago Calatrava, except for the aquarium building, the work of the Spanish-Mexican Félix Candela who, like Calatrava, is both an architect and structural engineer. The first part was officially opened in June, 1998, and the complex was completed in 2009, creating a new and modern area in the city.*

*The outdoor area of the City of Arts and Sciences is turned into a unique space where sculpture and architecture are melded, conveying messages of power, togetherness and fantasy. All these impressive figures by Atchugarry hint, in abstract secrecy, at a lyrical poetry set against the structurally epic backdrop of Calatrava's immense architecture.*

*The monolithic and seemingly simple work of Atchugarry is presented in this muscular stage set, based on structural tensions, like large animal skeletons that harbour enormous spaces surrounded by puddles or basins of water. This architecture now protects Atchugarry's structure, giving rise to a beautiful contrast between a muscular architecture based on tensions and strengths and a sculptural reflection which, from the monolith, from the actual stone, expresses its de-construction in the very material's inner rhythms. There is a main piece, made of steel and standing upright, three marble pieces at the entrance to the Museum, and*

two painted bronze pieces that stand in the water.

The exhibition takes its name from one of the works, the highest, ethereal, titled Searching the Future, which we translated simply into Spanish as Hacia el futuro. It could have been titled Atchugarry luna rosa [Atchugarry pink moon], because on the day on which it is officially opened in Valencia we will be treated to the full moon of April; this does not refer to the colour or to the actual satellite, but to one of the names given to the full moon that can be seen in April, and because this is when a native plant of North America, Phlox subulata, blossoms. This species of wild flower, which blossoms in the northern hemisphere, announcing the advent of spring, causes the areas where it grows to be tinged pink<sup>1</sup>. According to The Old Farmer’s Almanac<sup>2</sup>, which has been published non-stop since 1792, it is the flox rastrero, also known as “musk rose”.

However, in a similar almanac, our own Calendario Zaragozano<sup>3</sup>, this full moon is called “luna pascual” [Paschal Moon] or “luna del despertar” [moon of awakening], because the awakening of the natural world during spring mirrors humans’ spiritual rebirth. In the Pyrenees in Navarre, it is known as the “luna de los peces” [moon of the fish] because the salmon swim upriver to spawn; some tribes of American Indians also observed that the streaked prochilod also swam upstream after this full moon. “Quedarse a la luna de Valencia” (literally, “be in the moon of Valencia” [be in a dream world] is also a common saying in Spanish<sup>4</sup>.

The dictionary of the Royal Spanish Academy (RAE) contains the following reference: 1. loc. adv. coloq. Frustradas las esperanzas de lo que se deseaba o pretendía. Dejar, quedarse a la luna de Valencia. [Colloq. Loc. adv. When

expectations or intentions are thwarted. To leave someone or be stranded on the moon of Valencia]. Another title we thought of was Atchugarry flores y estrellas, on account of the two works in the water basin, although we finally went back to the title of Towards the future because the work Hacia el futuro is the one that contrasts with Calatrava’s architecture most. All of Atchugarry’s sculptural work provides us with food for thought about architecture and construction mechanics, like a testimonial to the concepts of structure, traction and compression, always conceived on the premise of the column, the stone monolith.

Atchugarry’s work contains nods to the Renaissance and the Baroque, but also to periods of art outside classic Greece, and even to older or extra-European periods. He avails himself of the lessons offered by the history of art to support his ideas, while acknowledging, in them, that which always served to culminate the search for his own truth, where form and construction merge and interact. Atchugarry reasserts the presence of an “organising and structuring force” in the form, in a dual dynamic: on the one hand through the dematerialisation of the mass (be it stone, bronze or steel), and on the other through the implicit arrangement of a formalisation, of its almost abstract visuality. The volumes contrast and complement each other by dint of a rhythm and sensitivity that may be likened to music, ultimately attaining an essential synthesis, an own and peculiar style. The steel of Searching the Future gives him the freedom to create more dynamic forms than would be permitted by stone.

Atchugarry somehow subscribes to the ideas of Adolf von Hildebrand (1847-1921), expounded in his Das Problem des Form in der bildenden Kunst (“The Problem of Form in Painting and Sculpture”), published in 1893, a sculptor

and chiseller who was a die-hard opponent of modelling, for whom the conception of a sculpture in terms of planes is the only way to order things three-dimensionally and be able to begin to sculpt.

Let us remember that when Auguste Rodin, and subsequently Constantin Brancusi, took the torso as a motif, sculpture became independent from its intentionality towards the natural, including the human. With the torso, sculpture transitioned from the mimesis of the natural to the mimesis of the artificial, sculpture (models) became emancipated from nature to copy itself. The sculptor does not work on bodies d’après la nature but rather on construction d’après la sculpture. They search for the dissipation of form, not only through the effect of the light but also by analysing its very structure, which originates from the analysis of the Belvedere torso and its fractality.

Atchugarry has been working in this direction since the beginning of the 1980s: he crystallises his images, his forms, which sometimes have a figurative reference, such as Fiore, an image that pays tribute to the national flower of Argentina and Uruguay: the ceibo (coral tree), which grows on the banks of the Paraná and of the River Plate; its beautiful red flowers symbolise the love and the passion of the Guarani Laramie Anahí in Argentinian culture<sup>5</sup>. At the presentation of the work, in March 2023 in the campus of the Universidad Siglo 21 in the city of Córdoba (Argentina), the sculptor said: “This is the first public work I have done in Argentina and it gives me great joy. Above all because an art project is at the service of the growth of a community of students, where young people can embrace the stimuli of a work of art”<sup>6</sup>. Fiore, executed in Italy, was produced in bronze using the lost wax casting technique. However, as a rule, his nar-

rative ranges from the figurative to crystallisation, towards mathematical abstraction. The work presented here is abstract, like a poem that conforms a circle of navigations, of interventions on a topic in different eras, of intermingling memory, ultimately chapters of a very particular epic, of a long sonorous chant.

The works on show at the exhibition are made of steel, Searching the Future from 2018 (5 meters high and with a circular base with a diameter of 220 cm); three single-piece works in marble, Energía coralina, from 1996 (220 cm), Tiempo de vivir, from 2008 (280 cm) and Armonía, from 2023 (280 cm); and three in bronze, La Flor, from 2018 (315 cm, painted blue), Estrella de luz, from 2022 (210 cm, painted red) and Viaje hacia los sueños, from 2024 (405 cm).

Atchugarry’s visual thinking is about questioning, rethinking and bringing life, to wit, about giving matter a new form. His work does not address problems of modelling, representation or expression, but rather more physical issues. In other words, it is more about the formulation (with matter) of concepts such as flight, compression, dynamism and scale. They are all related to each other and are subject not only to the matter (stone, wood, etc.) in which they are embodied, but also to the person that approaches them (their position, pathos or sensitivity, and touch).

Three aspects of the works on exhibit here can therefore be analysed:

The compression of the sculpture material  
The fold as a constructive element and a dynamic element  
The antithesis as a figure of speech in the sculptor’s language

(1) For the native American Indians, this Wild Ground Phlox exists in two forms: Garden Phlox (Phlox paniculata) and Creeping Phlox (Phlox subulata). Both of them are clustered into panicles (with many branching stems), which accounts for their name: paniculata.

(2) The publication was started by Robert B. Thomas and maintains the legacy of American almanacs such as the Poor Richard Almanack by Benjamin Franklin. It is the oldest uninterrupted periodic publication in North America.

(3) The Calendario Zaragozano is an annual Spanish publication that includes weather forecasts for the entire year, as well as an almanac, and was used a great deal in the rural world. This little circular has been published since 1840 by Mariano Castillo y Ocsiero under the subtitle: “Juicio Universal meteorológico, calendario con los pronósticos del tiempo, santoral completo y ferias y mercados de España” [Universal weather judgement, calendar with weather forecast, complete list of Saints’ names and trade fairs and markets of Spain“]. The almanac’s name is a tribute to the Spanish astronomer Victoriano Zaragozano Zapater, who produced his own almanacs in the 16th century.(4) La sua pubblicazione ebbe inizio con Robert B. Thomas sul solco di almanacchi statunitensi come quello del Poor Richard di Benjamin Franklin. È la più antica pubblicazione periodica continuativa dell’America Settentrionale.

(4) There are different interpretations of the origin of the syntagm, one because the city closed the gates of its walls (only two have been left standing, the Torre de Serranos and the Torre de Quart) at 10 o’clock in the evening until dawn, and anyone that got shut out was stranded “on the moon of Valencia”. Another one holds that when the decree expelling the Moors was enacted in 1609, many were obliged to sleep on the beaches until the vessels bound for other Mediterranean countries arrived. Subsequently, as time went by, “being on the moon of Valencia” gradually became synonymous with absent-minded (to be in a dream world).

(5) The coral tree boasts beautiful red flowers and was declared a national flower in 1942; National Coral Tree Day was instigated on November 22, 2008.

(6) The Universidad Siglo 21 held its first art exhibition in 2019: “Diversificarte, el arte vive en la Universidad” [Diversify yourself, art lives in the University] and in 2020 for the first time ever it took a large part of its collection outside the academic setting, to the Emilio Caraffa Provincial Museum of Fine Arts.

Atchugarry's previous work, particularly if we observe his marbles, is the total opposite to the contraction of materials. This can be appreciated clearly here, in Valencia, if we observe or pay attention, on the one hand, to the concrete of Calatrava's buildings, to the structure of his architecture, and on the other hand to Atchugarry's marbles.

The structure of an object is defined as the ensemble of elements joined together that enable it to maintain its form. Structures are present in everything that surrounds us, even although we do not perceive this. We find them in both living things and in objects (the shell of a snail, a tree trunk, the frame of a piece of furniture, etc.). In a building, the structure is the part that bears the loads that act on it, and the structural elements are the slabs, pillars, walls and beams or girders. The external forces applied to building structures are known as loads: the weight of the pillars, the force of the wind and the weight of vehicles act as loads for the structure of Calatrava's bridge; the pressure of dammed-up water exercises a load on the structure of the water platforms we have here, or the roof supports the weight of snowfalls. The loads supported by structures generate internal forces (stresses) upon the actual structure which tend to deform or break them, and these deforming forces produced by the loads are called strengths (there are five kinds: traction, compression, bending, torsion and shear. If we apply these ideas to Calatrava's buildings and to Atchugarry's sculptures, we will glean a better understanding of how the sculptor works. Or if we look at the Arbres cubistes from 1925 created by the brothers Joël and Jan Martel for the Robert Mallet-Stevens Pavilion at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts, in Paris, concrete trees originally intended to be painted, suggesting, rather than reproducing, nature, and creating an abstraction

of nature, like a painter or sculptor.

In structural calculation in engineering and architecture, the internal stress to which the body is submitted through the application of two forces that act in the opposite direction is known as traction, and these forces tend to stretch it, whereas compression is the result of the stresses or pressures existing in a solid and which tend to reduce its volume or deform it by crushing it. The etymology of the term compression comes from the Latin compressio, which means "pressing everything until the volume is reduced"<sup>7</sup>. Contraction is a change of volume or deformation of the mass of concrete or reinforced concrete; a crack is the proof that the concrete was stretched beyond its breaking point.

In this regard, the principle of "making with one's own hands" becomes a dogma for Atchugarry. The by-hand technique cannot dispense with the modulations provided by the mind, and technical mastery is essential, but so too is the mind that guides it. The work will be constructed according to the artist's own truth, his being (hand, mind, entire body) with the precision that seeks to cut and pamper the material (hand and chisel) and plot balanced visual angles with mathematical and geometric harmony (the mind and his prior visual experience). It was thus formulated about one hundred years ago by the French sculptor Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929): "Before giving form to clay, a campaign plan must be established, and once this plan has been established in the mind, the first blow with the chisel should be struck, without which there is neither science nor penetration"<sup>8</sup>.

These same ideas are to be found in Atchugarry: "I think that the artistic process must go through the mind, feelings,

creativity and hands. Moreover, the hands are also autonomous, because they take decisions, they do not merely obey the mind and the heart. To my mind, the artist cannot be only a designer (their works bear their fingerprints). Yes, they have my print, the DNA is there. There is a very, very close relationship with matter"<sup>9</sup>.

The German historian and archaeologist J.J. Winckelmann observed this strength of the hand in Torso Belvedere, half-destroyed, when he completed the description of the sculpture in 1759: "If demonstrating that there is a thinking power in any part of the body other than the head would appear to be incomprehensible, learn here how the hand of a master creator is capable of making matter spiritual"<sup>10</sup>. The Uruguayan sculptor also shares a great appreciation of architecture with the French sculptor, both on account of its role in citizens' everyday life and its own internal dynamics, and the need to know the loads, strengths and internal forces that make this possible. One of the maxims of Bourdelle, an excellent teacher throughout his life of, among others, Aristides Maillol, Alberto Giacometti, Germaine Richier, the Argentinian Pablo Curatella and even the Uruguayan José Luis Zorrilla de San Martín, was to acquire "the great significance of construction of forms" (le grand sens de construction des formes), to the extent that the great laws of architecture make sculpture possible, they give works a certain depth<sup>11</sup>. Auguste Rodin, for whom Bourdelle worked for many years, expressed this in the following way in a letter: "To my mind, modelling is what matters most. For Bourdelle, it is architecture. I keep the sensation in a muscle. He makes it shine with style"<sup>12</sup>.

Here, Bourdelle's sculpture called Pénélope, a bronze work from 1912<sup>13</sup>, could come to mind. Between 1905 and 1912,

Bourdelle created three versions of the figure of Penelope, the wife of Ulysses who awaits her husband's return in the Odyssey. There are three versions in different sizes, with slight variations. In the final version, the sculpture of Pénélope had the fullness of a beautiful work of architecture.

Bourdelle creates a "vital mass" effect, where the folds of her tunic cling to generous forms, like a fluted Doric column. The sculptor plays with the folds and with the antithesis of the contrapposto, in the position of both arms and hips. As Bourdelle developed this statue, he sculpted a portrait by Ingres in 1908. Penelope's meditative pose, based on ancient Roman models, the hand turned towards the cheek, was one of the favourites of the painter Ingres. The heavy woollen folds of Penelope's chiton contribute to the column-shaped silhouette. The dynamic effect of the tunic folds, rather than match the reality of the dress, augment the figure's upward-reaching tension, elevating the idea of body-column. Bourdelle takes the simplification of forms to the point of austerity. Penelope's sculpture is a very modern form of construction, with geometric planes, and in the original model it had a Brâncuși-like stone pedestal that did not feature in some bronze editions. In this work, Bourdelle asserts his monumental and architectural conception.

Around that time, another sculptor who saw Bourdelle, the German Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) wrote: "Every work of art must have something of the early days of creation, of the smell of the earth, one might say: something animal. All art is measurement. Measurement against measurement, that is all. Dimensions, or proportions in the case of figures, determine the impression, the effect, the physical expression, the line, silhouette and everything else"<sup>14</sup>. Mea-

(7) The term compression is formed from the root con- (all), pressus (pressed) and the suffix -sion (action of). "Mechanical compression" is the concentration of balanced inward-pushing forces into a body so that they push its mass towards the core.

(8) Bourdelle, quoted in Daniel Marquis-Sébie, Le Message de Bourdelle, Paris 1930, p. 99: "Avant de donner une forme à la glaise, il faut fixer un plan de campagne et, une fois ce plan édifié dans l'esprit, donner son premier coup d'ébauchoir, sans quoi pas de science et de pénétration".

(9) Interview titled "The successful Uruguayan artist Pablo Atchugarry, the sculptor who makes work to last five thousand years" in the El Pueblo daily (January 19, 2019), Uruguay.

(10) "Scheint es unbegreiflich, außer dem Haupte, in einem anderen Teil des Körpers eine denkende Kraft zu zeigen, so lernt hier, wie die Hand eines schöpferischen Meisters die Materie geistig zu machen vermögend" (Then one learns here how the hand of a creative master is capable of animating matter). The "Description of the Belvedere Torso in Rome" from 1759 by Winckelmann was included, at the very latest, in 1786 in the second edition of the classic travel guide by Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande (1732-1807), Voyage d'un français en Italie (Venice 1769), I am citing the second edition titled Voyage en Italie, Desaint Ed., Paris 1786, volume III, pp. 26-27.

(11) "Le grand sens de construction des formes", Bourdelle, February 24, 1910 (pp. 13-14). Bourdelle's writings correspond to the classes in his workshop, sometimes typed out by a private secretary, between 1909 and 1910, or to the lessons-courses between 1909 and 1922 at the Académie Grande Chaumière in Paris. The set of seventy-five lessons and twenty-six courses, under the title of Cours et leçons à l'académie de la Grande Chaumière, can be found at the Musée Bourdelle of Paris.

(12) In the article by Edmond Campagnac, "Rodin et Bourdelle, d'après des lettres inédites" in the Grande Revue journal, Paris (November 1, 1929): "Pour moi, la grande affaire, c'est le modelé. Pour Bourdelle, c'est l'architecture. J'enferme le sentiment dans un muscle. Lui, il le fait jaillir dans un style".

(13) Pénélope, 1912, bronze, 240 x 84 x 71 cm, Bourdelle Museum, Paris. The genesis of the work can be found in several silhouette sketches in the Musée Bourdelle of his student and future second wife, Cléopâtre Sévastos, contemplating a work of art in a London museum. One of them is poetically entitled Sévastos devant les divins hindous and is dated August 1906. However, Penelope's face greatly resembles his first wife's, Stéphanie van Parys.

surements and proportions were the cornerstone of the artistic work of Lehmbruck, who argued that a good sculpture must be constructed like a building, because this gives the statue its essential attribute: its monumental nature.

This gaze of the sculptor-architect, permeates all of Atchugarry's work. It is a look at marble from its inner structure, from its resistance capacity. This architect's gaze would lead him to transition from Pietà as an archetype in 1983 to what would subsequently become abstract, would help him to visualise the sculpture inside the block. As the sculpture advances, as a construction, the form becomes more visible. Sculptures become thinner the higher they rise from the ground. This architect's vision is accompanied by his technical skill, which will allow him to work on a much greater scale, take creative decisions on the fly, on the spot, since good things happen through the work process.

The French art historian Jean-Louis Vaudoyer, a contemporary of Bourdelle and Lehmbruck, wrote about the former: "A work of Bourdelle is somewhat comparable to an entire tree, to one of those oak trees that [...] reach for the sky, from the foot to the crown, a structure of infallible solidity and clarity"<sup>15</sup>.

Atchugarry's work is highly recognisable and very even in its style. We might say that since the aforementioned Pietà from 1983, his entire oeuvre has been a continuum, as is the work of other sculptors of the ilk of Brancusi, Chillida or Deredia. This also occurs in literature, as in two poets whom I shall quote presently, Friedrich Hölderlin or Eugenio Montale. The latter, talking about his books, said that he found it difficult to "acknowledge the autonomy of his books", which does not prevent the individual ones (his books which, so

to speak, have a title of their own, such as *Ossi di seppia*) from having a high degree of internal cohesion. In this regard, the words that the romantic poet Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) dedicated to his publisher Joseph Cottle (1770-1853) in 1807 may also apply to the work of Atchugarry: "The common end of all narrative, nay of all Poems, is to convert a series into a Whole"<sup>16</sup>.

In a poem from 1797, titled *Kubla Khan*, to which the poet added the subtitle "Or a vision in a dream. A fragment", published in 1816 at the request of Lord Byron, we find a complex declaration about poetry itself and the nature of individual genius. The poem is actually about poetry, it celebrates creativity and how the poet can experience a connection with the universe through inspiration. Coleridge believed in a connection between nature and the divine, between the great artists of all kinds (poets, painters, architects, etc.) and divinity, although he believed that the only dome that should close a temple were the heavens. Coleridge believed in writing poetry that was organically unified. In Atchugarry's work, the lines inside his pieces, drawn first by the sculptor, are interconnected, the symmetries, their internal movement, are like assonance and the internal rhyme scheme in a poem. And the heavens are the vault that protect his monoliths. A work naturally becomes an extension of or a deviation from the previous one. In turn, the sculptor follows the advice of another poet: "Organization is necessary as well as 'inspiration'"<sup>17</sup>.

Atchugarry chooses marble as a material of con-frontation and of con-formation. It is his main working material; in his words: first, because there is something of myth in marble. We think about the great sculptors of all times. Carrara marble was used by the Etruscans, Romans and subsequently in

the Renaissance by Michelangelo, Bernini, Canova and has continued to our times. Marble was always a common denominator, a precious object that sculptors always sought to approach"<sup>18</sup>.

Marble is a metamorphic rock that originates through a series of geological processes that bring about mineralogical and structural changes in eruptive and sedimentary rocks, generally speaking increasing their compacity. Atchugarry peers into the stone and perceives its bending capacity, how its inner skeleton can be structurally compressed or deformed. The artist usually works with four types of marble: Carrara statuary marble, which is white; Bardiglio grey, which also comes from Tuscany; Portuguese Rosa marble; and Belgian black marble, a very crystalline material, very difficult to work but with an extraordinary colour.

This concept of bending extends to surface structural elements, such as panels or sheets. Atchugarry's blocks appear to shrink in order to expand, their inside is apparently actuated like an accordion, although this is false, because the stone, the block, is still the same. For Atchugarry, the destination of a material is not a medium subordinated to a narrative (mimetic or figurative), but rather to a process of striking up a dialogue. Atchugarry becomes an architect of space who does not construct, but rather de-constructs the stone, thus articulating new spaces and new gazes in it.

The matter's resistance therefore enters into a dialectical relationship with Atchugarry's project. The stone responds by showing him its independent life and forces every artist to emerge from the isolation of a preconceived project. The artist has to dialog with the stone and dance with it or around it. This fantasy of a meeting with the unexpected part of life

produces a dual and dialectic relationship. The stone also responds to the sculptor's mallet and to his intentions and demands. This relationship of confrontation with the block of stone is similar to that which the psychoanalyst faces in the initial opacity of a first meeting with a patient.

The creation of a sculpture, the cutting of stone, requires first of all that the matter be transformed, secondly, it obliges the sculptor to think about the object in space, and thirdly, it confronts the image of the body, with the scale, to the man and to the block chosen, to its patient *forza di levare*, to his cutting process. This whole dialogue, in which the sculptor, standing, his arms wielding mallet and chisel, probably also produces an enormous tactile encounter in which he generates his personal psychic processes, of projective mechanisms, of sublimation, etc. The sense of touch is also inspired in the shadows, in its immaterialism. The artist's "ego activity" sometimes fully penetrates the often unconscious activity of cutting, the sculptor has to accomplish the harmonisation between the ideal ego and superego in the practice of their craft.

The stone rebels against the artist, and in this fight and dialogue it reveals what its inside harbours. The creator experiences a form that is already there and is waiting to be released. When he exhibited his work outdoors at the *Fori Imperiali* in Rome in 2015<sup>19</sup> and this dialogue between Atchugarry's monoliths and Roman columns could be seen, contemporary life versus ruin, there was like a timeless dialogue. There was no noise of styles, but rather a continuity. Does facing the stone's geological time, an immeasurable span for humans, prepare us for a confrontation inside us, in our soul, and the atemporality of our id, our unconscious? Atchugarry talks about his working material in the following

(14) In Paul Westheim, Wilhelm Lehmbruck, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam-Berlin 1919, p. 61: "Ein jedes Kunstwerk muß etwas von den ersten Schöpfungstagen haben, von Erdgeruch, man könnte sagen: etwas Animalisches. Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles. Die Maße, oder bei Figuren die Proportionen, bestimmen den Eindruck, bestimmen die Wirkung, bestimmen den körperlichen Ausdruck, bestimmen sie Linie, die Silhouette und alles".

(15) In "Émile-Antoine Bourdelle" La Revue de France 1, no. 4 (1921): 709–18, p. 711: "Une œuvre de Bourdelle est plutôt comparable à un arbre entier, à l'un ces chênes qui [...] élèvent sur le ciel, des pieds au faite, une structure d'une solidité et d'une netteté infailibles".

(16) In The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge ed. Earl Leslie Griggs, 6 volumes, Clarendon Press, Oxford 1956–71, letter 135.

(17) These are the words of T.S. Eliot (1888-1965), precisely in a critical analysis of the poem by Coleridge in his essay "Origin and Uses of Poetry" in The use of poetry and the use of criticism" (1933): "Organization is necessary as well as 'inspiration'. The re-creation of word and image which happens fitfully in the poetry of such a poet as Coleridge happens almost incessantly with Shakespeare", I cite through T.S. Eliot, Selected Prose of T.S. Eliot, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York 1975, p. 90.

(18) Interview: <https://macamuseo.org/prensa/pablo-atchugarry-el-sonido-de-la-eternidad>

(19) The exhibition entitled Eternal City, Eternal Marble (June 2015-February 2016) at the Forum and in Trajan's market, assembled forty works by the artist, fifteen of them monumental. The exhibition was sponsored by the Department of Culture of the city of Rome and the Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

way: “I very often say that my sculptures are the children of the mountain that go on to tour the world. They have a very specific origin, namely the Apuan Alps, their mother, and perhaps the mountain is somehow reflected in my work”<sup>20</sup>.

The material, stone, obliges him to rethink his project, it pushes him towards other paths and demands his skill: only good skill, the perfect mastery of cutting, will enable Atchugarry to see these works through. This observation had already been made back in 1953 by the theoretician and critic Anton Ehrenzweig (1908-1966), author of the well-known *The Psycho-Analysis of Artistic Vision and Hearing*, who said that improvisation is only possible when you have mastered technique. In another essay, *The Hidden Order of Art*, he says: “The wood carver is delighted and not upset when the wood grain inside his block gradually reveals itself and by its obstinate twists compels him to modify his tentative ideas. ‘Accident’ is a relative term. The same unpredictable incident which may severely disrupt the planning of a rigid student and appear to him a frustrating ‘accident’, will come as a welcome and indeed invited refinement of the more flexible planning of the mature artist”<sup>21</sup>.

At a later point, this Austrian theoretician, exiled in London since 1938, alluding to the painting of Jackson Pollock (1912-1956), praised the American artist and his mastery of the accident: “It is this sensitive reaction and instantaneous feedback enforcing ever new decisions that distinguishes the skilled painter from the irresponsible exploiter of accident. The accident is immediately incorporated into the artist’s planning and to this extent becomes indistinguishable from his more intentional design. It is the subjective relation to the artist’s planning that decides the character of the accident. Accidental in this sense is anything in the

medium that does not conform with the artist’s preconceived planning, something which starts a new flow somewhere else. The painter always remains one step behind in his effort to keep up some measure of control, quite apart from the fact that he cannot entirely anticipate the change in colour caused by drying. Yet nobody would accuse him of irresponsibility and excessive reliance on the happy accident compared with a painter who uses a drier brush. The successful use of wet colours will be considered the greater skill. Objectively the academic water-colourist will be less able to predict the exact outcome of his work than the modern artist using Jackson Pollock’s technique of pouring and splashing paint”<sup>22</sup>.

In virtually all his interviews, Atchugarry has referred to the craft, to the skill of cutting, as the foundation of his work. His sculptures are “the fruit of a process of trusting in the material”<sup>23</sup>. Atchugarry’s clarity may seem to come from the Greek Fidiás, as we shall point out later with regard to the folds of the sculpture of the Parthenon. Two female figures, in the British Museum in London. Atchugarry affords his casual geometry a *raison d’être*, a hint of surprise and a touch of development, in other words without any framing. The eyes take in his compositions, seeking connections that do not exist, but which dance horizontally and persuade the eyes to move and enjoy. In this process, Atchugarry has discovered his way of doing things, his sculpture, which, more than a game, is a way of thinking and constructing.

Atchugarry is a sculptor who imitates himself, repeating lexical units, the same pace of enunciation, a similar level of syntax and the same level of composition. His power is based on a play between oxymoron and antithesis, with the antithesis he gets the *serpentinata* figure and the folds to

create, in this return not only to Michelangelo’s *per forza di levare* principles of sculpture, but also to the classic Greek and Roman statuary. His reflections on the field of Western aesthetics lie between the return of the ancient and the epiphanies of the contemporary. However, the sculptor’s lyrical (and technical) ego is more important than ideological character or fashion.

(20) I quote the interview through <https://macamuseo.org/prensa/pablo-atchugarry-el-sonido-de-la-eternidad>

(21) In Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, second edition, 1969, pp. 56-57.

(22) Ibidem, pp. 60-62.

(23) In the interview “The artist Pablo Atchugarry reveals his romance with marble in New York” in the San Diego Union Tribune daily (May 5, 2016), Agencia Efe news.

Créditos  
Crediti  
*Credits*

TEXTOS

Kosme de Barañano.

FOTOGRAFÍA

Departamento de Comunicación de la Ciudad de las Artes  
y las Ciencias de Valencia.

COORDINACIÓN DE CONTENIDOS

Departamento de Exposiciones, CAC

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN

Departamento de Diseño y Producción, CAC

La reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el procesamiento informático, queda estrictamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares de los derechos de autor, bajo las sanciones establecidas por la ley.



TESTI  
Kosme de Barañano.

FOTOGRAFIA  
Dipartimento di Comunicazione della Città delle Arti e delle Scienze di Valencia.

COORDINAMENTO DEI CONTENUTI  
Dipartimento espositivo CAC, S. A

PROGETTAZIONE GRAFICA E IMPAGINAZIONE  
Dipartimento di Progettazione e Produzione, CAC

La riproduzione totale o parziale di quest’opera con qualsiasi mezzo o procedura, inclusa la reprografia e l’elaborazione informatica, è severamente vietata senza l’autorizzazione scritta dei titolari dei diritti, sotto le sanzioni stabilite dalla legge.

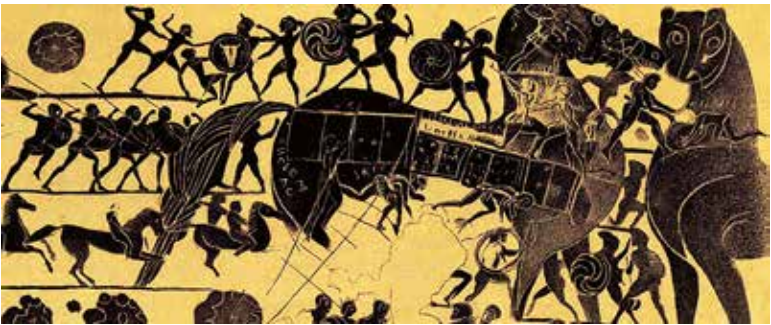
TEXTS  
*Kosme de Barañano.*

PHOTOGRAPHY  
*Department of Communication of the City of Arts and Sciences of Valencia.*

CONTENT COORDINATION  
*Exhibitions Department, CAC plc*

GRAPHIC DESIGN AND LAYOUT  
*Design and Production Department, CAC*

*The total or partial reproduction of this work by any means or procedure, including reprography and computer processing, is strictly prohibited without the written authorization of the copyright holders, under the sanctions established by law.*



Este catálogo de la obra del pintor y escultor Pablo Atchugarry titulado *Hacia el Futuro* se inaugura en Valencia el día 24 de abril de 2024, el mismo día que en el año 1184 a.C., según la leyenda, los griegos entran en Troya con el engaño de la enorme escultura del caballo.

Questo catalogo dell’opera del pittore e scultore Pablo Atchugarry intitolato *Hacia el Futuro* si apre a Valencia il 24 aprile 2024, lo stesso giorno in cui nell’anno 1184 a.C., secondo la leggenda, i greci entrarono a Troia con delusione. dell’enorme scultura del cavallo.

*This catalog of the work of the painter and sculptor Pablo Atchugarry entitled Hacia el Futuro opens in Valencia on April 24, 2024, the same day that in the year 1184 BC, according to legend, the Greeks entered Troy with the deception of the enormous horse sculpture.*

