

Venske & Spänle. *Origins*
Pedro Medina Reinón

La belleza de la piedra

Miguel Ángel afirmaba que cada piedra guarda en silencio una figura, esperando pacientemente a que las manos adecuadas la liberasen. Esto es evidente en los *prigioni* de la Academia de Florencia, unos esclavos concebidos para la tumba del Papa Julio II y que literalmente parecen cobrar vida saliendo de la roca.

Por tanto, esculpir no consistiría en modelar un bloque inerte, sino en desvelar la forma que duerme profundamente dentro de la piedra. Erwin Panofsky lo resumió con claridad: «La obra de Miguel Ángel nos muestra cómo la auténtica escultura no nace de añadir, sino de quitar, revelando así la esencia escondida que siempre estuvo allí».

Esta es la base de la teoría idealista de la forma, que consiste en el encuentro divino entre el artista y la materia, donde el escultor no es más que un medio que escucha atento las “voces” susurradas desde el interior de la materia, para liberar la figura que aguarda. De esta manera, cada golpe de cincel no sería realmente un acto de creación, sino una conversación silenciosa entre lo tangible y esa forma ideal, entre la materialidad de la roca y la condición etérea de su espíritu.

Por otro lado, no son pocos los historiadores y teóricos que han reivindicado la fascinación de la propia piedra, las gamas cromáticas de cada mineral y su dimensión expositiva. En efecto, se detecta cierta poética ya en el *De re metallica* (1568) de Bernardo Pérez de Vargas, cuando recordaba los fenómenos de la naturaleza en boca de Virgilio y

definía la Física como «la ciencia especulativa de las cosas naturales», que supone un evidente encanto por el material.

Este aspecto establece una afinidad con otros pensadores, como Roger Caillois y su extraordinario *Piedras* (1970). Marguerite Yourcenar distingue –en el prólogo de la edición italiana– su «búsqueda de una sustancia menos efímera, de una materia pura. Y lo encuentra en el universo de las piedras». En efecto, Caillois reconoce el asombro por la íntima belleza de estos minerales. Y antes de él muchos otros los clasificaron, como Ulisse Aldrovandi y Athanasius Kircher, entre otros.

Su taxonomía no interesa ahora, pero está claro que para escultores como Julia Venske y Gregor Spänle el discurso sobre el material no es baladí, sobre todo si observamos la elección de sus mármoles en canteras como Carrara y Laas. De hecho, revelaron a Marc Wellmann que «el material mismo ya tiene alma, porque pulido posee una calidad translúcida parecida a la piel humana». Esto no implica una concepción ideal del material, sino la honda atracción por sus características físicas. Además, «con el mármol hay que estar muy seguro, no se puede andar experimentando».

Sin embargo, para *Origins*, la apreciación que es realmente pertinente es la de Emil Cioran en el prólogo de la edición original del citado *Piedras*: describe la “fascinación del material” como exploración y nostalgia de lo primordial, para «convertirse en contemporáneo de lo inmemorial». Para abordar este horizonte, conviene recordar antes la trayectoria de esta pareja de artistas.

El estilo de Venske & Spänle

Venske y Spänle trabajan juntos desde 1991, dándose en ellos un tipo particular de colaboración: confiesan que «las primeras exposiciones conjuntas eran más bien enfrentamientos escenificados de concepciones artísticas muy diferentes», siendo Julia Venske la más cercana al organicismo, mientras que Gregor Spänle destacaba por su virtuosismo técnico.

No obstante, pronto alcanzaron un estilo único, que se caracteriza por la transformación del mármol en una realidad vital y sensual, desterrando la convención generalizada que considera este material algo rígido y estático. Por ello, su obra se sitúa dentro de la escultura orgánica, cuyos precedentes más destacados son Constantin Brancusi, Jean (Hans) Arp o Louise Bourgeois.

Para entender el desarrollo de su estilo es elocuente lo que ya contaron a Marc Wellmann hace años: «Los seres se volvieron más complejos, hasta alzarse mediante la adición de pliegues». Ello dio lugar al nacimiento de sus criaturas (las más famosas son los *smörfs*, pero también existen los *gumpfoten*, *myzoten* y *helotrophen*), divertidos especímenes invertebrados, con rostros y extremidades ocultas, que «transfieren la elasticidad fluida de un material orgánico».

El resultado es evidente: son organismos que parecen vivos, gracias a su carácter biomórfico y a una meticulosa técnica de esculpido que suaviza la superficie de las piezas y le da un aspecto dinámico. La sensación es tan vívida que ellos nunca los han considerado objetos, sino sus compañeros.

Asimismo, han ido desarrollando una vocación instalativa que entienden como *Eingriff*, un término que se puede traducir como “intervención”, “intromisión”, “acción o medida correctiva”, “irrupción” o “incursión”, que para ellos «alude tanto al espacio público como al cuerpo».

Además, combinan sus esculturas en mármol con otros elementos, como automóviles, siendo también relevante que la intervención se desarrolle en contextos que contrasten con los ambientes a los que históricamente se ha vinculado el mármol, restándole así una considerable carga histórica.

Desde esta perspectiva, aspiran a composiciones paisajísticas, demostrando una voluntad de integración con el espacio y de interacción con el espectador, como partes fundamentales de la puesta en escena. Prueba de todo ello es su *Autoeater* (2017) en Atlanta y, sobre todo, *Eclosión en Valencia* (2014), sobresaliendo especialmente la relación que se establece entre lo orgánico –con el mármol como medio– y lo urbano.

De Valencia a una naturaleza primordial

Sus sucesivas estancias en Valencia han servido para mostrar una evolución en su concepción del arte y para mostrarnos nuevos personajes de sus universos. Sin duda, la intervención citada de 2014 supuso una feliz “invasión” de la ciudad, pero también quedan en el recuerdo intervenciones más privadas como los *smörfs* y los *myzoten* (criaturas que agarran muros y personas con sus ventosas, custodiando el paso del

espectador), que surgían de las mismas entrañas del emblemático edificio de Cabillers 5 con motivo de *Inventar el espacio 2020. Intimidades colectivas*.

Ahora vuelven a la ciudad con *Origins*, un proyecto que sigue cultivando esas formas entre lo orgánico y lo artificial, si bien se detecta cierto giro en el modo en el que son presentados sus *smörfs*, determinado por el marco que han pensado.

Para entenderlo, conviene recordar la anterior cita de Cioran, en la que el reino mineral hace posible una vía hacia lo primigenio. Este punto de vista está motivado por la residencia artística de Julia Venske en Galicia, cuyos bosques –y sus piedras– han supuesto una gran sugestión para los artistas, hasta el punto de sentirse inmersos en un ambiente que favorece que pensemos nuestro origen.

Como consecuencia de esta experiencia casi mística, han sentido la necesidad de delimitar las piezas en la galería por medio de dos ambientes naturales: uno, en efecto, un bosque gallego –del que sale un elemento natural– y, otro, un paisaje desértico lleno de rocas, como los extremos de una misma realidad.

Queda determinado así un nuevo paisaje dentro del espacio ficcional de la galería, donde se expanden los *smörfs* y un particular campo de “huevos”, que remite a la tradicional y paradójica pregunta en torno a si es antes el huevo o la criatura.

De esta manera, toda la escena se desarrolla absorbiendo el aura de este paisaje primordial, que va más allá de las paredes de la galería, quizás para entrar en contacto con alguna verdad original, aunque sin caer en grandes gravedades físicas o simbólicas, gracias –como siempre– al sentido del humor que les caracteriza.

Esta disposición de la intervención artística podría enlazarse incluso con varias piezas de la Bienal de Venecia (2025), caracterizada en gran parte por la voluntad de aprender de la “inteligencia natural”, reivindicada como una inspiración para formas y soluciones innovadoras.

Con *Origins* esta intención se plantea como una sugerente metáfora, que podría incluso entenderse en sintonía con la pregunta que enunció Roland Barthes en sus lecciones en el Collège de France: “¿cómo vivir juntos?” (1977). Esta cuestión supone reflexionar sobre la contemporaneidad, porque vivimos “al mismo tiempo” que otras personas.

Para darle respuesta, Barthes exploró las múltiples dinámicas entre el individuo y la vida en comunidad, entre las que documentó varias prácticas que intentan escapar de la sociedad. Venske y Spänle también sienten la tentación de huida para sumergirse en la naturaleza –como Henry D. Thoreau–, conscientes de la pérdida de estos bosques primordiales por culpa de una naturaleza que ha sido colonizada. Sin embargo, ello no implica sumirse en la nostalgia, sino la voluntad de dejar atrás las diferencias entre *bios* (la vida humana) y *zoe* (la vida de los no humanos), en una línea de continuidad entre naturaleza y cultura, tal y como reivindica Rosi Braidotti.

Desde esta perspectiva, se puede pensar otro horizonte que nos proteja de la intemperie, abriendo la posibilidad de negociar el paso a un nuevo día. Ser conscientes de ello permite que reaparezca la clemencia en nuestro tiempo y que aún sea posible la experiencia gozosa de la naturaleza, a la espera de la resplandeciente epifanía de nuevos vínculos con nuestro entorno.