

*Adsidue quoniam fluere omnia constant.*

[Consideraciones, en espiral, sobre la obra escultórica de José Villa].

Fernando Castro Flórez.

“El *horror vacui* es el miedo a quedarse sin imágenes, en las épocas en que predomina la finitud combinatoria y pesimista de corpúsculos sobre la ruptura espiraloide del demiurgo”<sup>1</sup>.

El *literalismo* hegemónico (esa estética de la banalidad solidaria con la espectacularización mediática) ha arrojado a algunas prácticas artísticas como la escultura a una *zona de sombra* en la decepción no tiene que ser, necesariamente, moneda común. Lo que es evidente es que la canonización del *principio collage* ha propiciado la contemporánea fascinación objetual, así como cierta desconfianza, cuando no animadversión, hacia la obra caracterizada, como es el caso en las esculturas de José Villa por la plenitud formal y la perfecta articulación geométrica. Nos encontramos en un momento en el que, en términos generales, falta la tensión que uniría lo fragmentario con una totalidad (utópica), quedándose el imaginario preso de lo deshilachado, esto es, de las ocurrencias, de los aforismos, de una parquedad incapaz de apostar por lo “épico”. Por otro lado, la experiencia *contemplativa* está siendo sometida a una feroz ofensiva por parte de las estrategias teóricas contemporáneas, lo que de suyo supone un desmantelamiento de aquello que etimológicamente designa; en última instancia, la textualización o, mejor, la interpretosis produce una ceguera o revela, casi con cinismo, que *no hay nada que ver*. La *pasión de lo real* persiste en el arte contemporáneo tras aquella búsqueda (surrealista y en general propia de las vanguardias) de una “belleza convulsa”; nuestro “desobramiento” puede que no sea otra cosa que una continuación del pensamiento materialista y afortunadamente ateo que llevó, entre otras cosas, a una *desacralización* de la obra de arte e incluso a una descomposición de la idea romántica del artista<sup>2</sup>. En una época marcada por la biopolítica del miedo<sup>3</sup>, en la que las ideologías, según declaran voceros autorizados, han “finalizado”, algunos procesos plásticos intentan dar únicamente entronizar lo insignificante<sup>4</sup>, convirtiendo el pastiche en el principal procedimiento. Cuando el “radicalismo subvencionado”, finalmente convertido en la forma contemporánea del *kitsch* (entendido como la ficción de sentimientos que no existen, en este caso de ideales políticos que son transformados en consignas fosilizadas y ajenas a toda praxis), y el bienalismo (la tematización y subordinación de la creación de acuerdo con un discurso tan pretencioso cuanto desanimado), tal vez sea oportuno reclamar un arte de alto *rigor formal* en el que la

<sup>1</sup> José Lezama Lima: “Confluencias” en *La dignidad de la poesía*, Ed. Versal, Barcelona, 1989, p. 289.

<sup>2</sup> Cfr. Alain Badiou: *El siglo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 194.

<sup>3</sup> “Con la administración especializada, despolitizada y socialmente objetiva, y con la coordinación de intereses como nivel cero de la política, el único modo de introducir la pasión en este campo, de movilizar activamente a la gente, es haciendo uso del miedo, constituyentemente básico de la subjetividad actual. Por esta razón la biopolítica es en última instancia una política del miedo que se centra en defenderse del acoso o de la victimización potenciales” (Slavoj Žizek: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, p. 56).

<sup>4</sup> Clark defendía, abiertamente, una pintura que surgía de la incompetencia: “las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o facilidad en los tipos de pintura que no se suponen lo suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o “inartísticos”; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo “insignificante” o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos” (Timothy Clark citado en Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 116).

experiencia de la vanguardia no sea arrojada al olvido sino transformada en la posibilidad para pensar, una vez más, nuestras ideas de espacio y existencia.

Sin duda la obra escultórica de José Villa se aparta, conscientemente, de la estética de la banalidad y del paradigma obscuro para desarrollar, con gran intensidad, una *abstracción* en la que armonía y desequilibrio, clasicismo y contemporaneidad, movimiento y quietud están perfectamente trenzados. El espacio se manifiesta como un acontecimiento dinámico y la escultura como una forma compleja de conocimiento de la realidad. Moholy-Nagy señalaba que, frente a la desconcertante variedad de tipos de espacios, tenemos que reconocer en todo momento que el espacio es una realidad en nuestra experiencia sensorial: “Según la fórmula más simple, el hombre percibe el espacio: mediante su sentido de la vista, en cosas como: perspectivas amplias, superficies que se encuentran y se cortan mutuamente, esquinas, objetos en movimiento con intervalos entre ellos; mediante su sentido del oído: según fenómenos acústicos; mediante la observación del movimiento: en distintas direcciones, en el espacio; mediante medios de locomoción; horizontal, vertical, diagonal, intersecciones, saltos, etc.; mediante su sentido del equilibrio: mediante círculos, curvas, espirales (escaleras de caracol)”<sup>5</sup>. Ese último ejemplo de las espirales es *extremadamente pertinente* para tomar en cuenta las esculturas de José Villa que sintoniza, en cierta medida, con el manifiesto de 1920 en el que Pevsner y Gabo reafirman las “bases fundamentales del arte” (espacio y tiempo) anunciando que los elementos artísticos se basan en un *ritmo dinámico*. Seguramente José Villa comparta la idea de que el arte constructivista es una acción que “eleva la vida”<sup>6</sup>; este artista ha desplegado una estilística abstracta, en la tradición del arte concreto o de la abstracción geométrica que no es, propiamente, muy frecuentada en la historia del arte cubano de las últimas décadas del siglo XX. Si el constructivismo tuvo un gran éxito en América Latina, desde Torres García a los neoconcretistas brasileños o a la decisiva contribución de Mathias Goeritz en México<sup>7</sup>, la hegemonía del arte abstracto en Cuba “fue efímera y produjo escasas obras interesantes”<sup>8</sup>. José Villa, a pesar de su relativa soledad estética, no ha desistido en su empeño escultórico y ha sabido encontrar unas formas y un *tono* de especial intensidad.

Junto a la inspiración geométrica que liga a José Villa con la abstracción modernista, también pueden establecerse puntos de conexión con el minimalismo que fue analizado por Wollheim como un hacer la obra de arte *dejando ser a los materiales*, en el que elementos de decisión y desmontaje toman una nueva preeminencia, junto al sentimiento de esterilidad o retórica de la devastación<sup>9</sup>. Rosalind E. Krauss considera el minimalismo, más que una ruptura del decurso histórico, como el cumplimiento del desarrollo de la escultura moderna desde Rodin, que coincidiría con la cristalización de dos corrientes de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en la que se entiende que el significado depende de la manera en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto, la simultaneidad que acarrea siempre una experiencia implícita de secuencia<sup>10</sup>.

<sup>5</sup> László Moholy-Nagy: “Espacio. El espacio-tiempo y el fotógrafo” en Steve Yates (ed.): *Poéticas del espacio*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 208.

<sup>6</sup> ““Abstracto” no es el núcleo de la idea constructivista que profesó [dijo Gabo]. La idea significa más que eso para mí. Implica el complejo entero de las relaciones humanas con la vida. Es una manera de pensar, de actuar, de percibir y de vivir [...]. Cualquier cosa o acción que eleve la vida, la impulse y le añada algo en la dirección del crecimiento, de la expansión y del desarrollo es constructiva” (Gabo citado Herbert Read: *La escultura moderna*, Ed. Destino, 1994, p. 114).

<sup>7</sup> Cfr. Sobre la abstracción geométrica y el constructivismo en América Latina, cfr. Edward Lucie-Smith: *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Ed. Destino, Barcelona, 1994, pp. 121-142.

<sup>8</sup> Gerardo Mosquera: “Cuba” en Edward Sullivan (ed.): *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Ed. Nerea, Madrid, 1996, p. 92.

<sup>9</sup> Cfr. Richard Wollheim: “Minimal Art” en *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 31.

<sup>10</sup> Cfr. Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1977, pp. 4-5. sobre la relación del minimalismo con la fenomenología, vid. Simón Marchán Fiz: *La historia del cubo*, Ed. Rekalde,

En los procesos de minimalización se produce una *mise en abyme* del imaginario (desarrollo máximo del manierismo como amor por las metamorfosis) y, simultáneamente, una cristalización de las formas, cuestiones decisivas en la estética de José Villa que ha mostrado, con toda claridad, su interés por la repetición como pauta de generación de diferencias. La serialización y tendencia geométrica de este artista cubano no excluyen una poética evocación de lo clásico y, concretamente, de la cultura griega. El peso que, a la manera de Richard Serra, imponen las esculturas de Villa no excluye la *memoria de la cultura* y su geometría es, antes que nada, una búsqueda del equilibrio<sup>11</sup>, su idea de la exactitud no es, ni mucho menos, rígida, antes al contrario, tiene carácter poético<sup>12</sup>.

La vocación abstracta de José Villa no le ha impedido realizar una obra figurativa que es también una lección de *precisión*. “La otra lección que recibimos de Villa –apunta José Antonio Choy López en el elogio que escribió en el 2008 cuando se le concedió al escultor el Premio Nacional de Artes Plásticas en Cuba- es que permaneciendo como un escultor de una militancia más que probada en la abstracción, ha tenido la suficiente sabiduría para ser plural y no detenerse en rígidas tendencias. Nos demostró con sus retratos escultóricos que el atributo figurativo y realista también tiene cabida en el arte contemporáneo, si se hace con disposición e intencionalidad renovadora. Sus personajes, líricas esculturas de marcado acento romántico, se sientan tranquilamente a tomar el sol en un parque en El Vedado, conversan con Dios en el rincón del jardín de un antiguo convento, van por la calle alocadamente gentiles con libros y papeles bajo el brazo o toman con deleite un trago en un bar de La Habana. Pero esto y otros protagonistas de su creación nos recuerdan que son personajes de una humanidad tangible que rechazan el prototipo del héroe distante en un pedestal”. Si unas esculturas atrapan la idea de movimiento desde la geometría, las piezas realistas dan cuenta de una especial *flanerie*, los personajes están detenidos en la ciudad pero evocando las actividades vitales, haciendo, en cierto sentido, *compañía* a los que caminan junto a ellos. Como Michel Serres advirtiera en su libro *Atlas*, tenemos que hallar una nueva definición de un lugar-tránsito, donde se superponen el mapa real y el virtual, en un plegamiento incesante<sup>13</sup>. Las “estatuas” de José Villa, colocadas directamente en el

---

Bilbao, 1994. Uno de los ensayos críticos esenciales sobre el sustrato teórico del minimalismo es el de Hal Foster: “Lo esencial del minimalismo” en *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, pp. 99-121.

<sup>11</sup> “Todo trabajo productivo matemático (como para Broch, toda composición musical creativa) apuntan a la *inventio* de nuevos elementos formales, buscan, bajo el estímulo de una necesidad autónoma, nuevas combinaciones o “constelaciones de equilibrio”. Esto acontece bajo el signo de “una superación del tiempo directo e inmediatamente experimentado”, aquellos *crisales* de equilibrio que, de cuando en cuando, se crean, no son producidos según una concatenación o sucesión temporal; la creación matemática (o musical) no hace más que reflejar, *especular*, una parte de la multiplicidad de los mundos posibles, en la inagotabilidad de sus nexos” (Massimo Cacciari: *Íconos de la Ley*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, pp. 247-248).

<sup>12</sup> Para Italo Calvino, la *exactitud* quiere decir sobre todo tres cosas: un diseño de la obra bien definido y calculado, la evocación de imágenes nítidas, incisivas y memorables y el lenguaje más preciso posible como léxico y en tanto que forma de expresión de los matices del pensamiento y la imaginación. : *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989, p. 72.

<sup>13</sup> “¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿Se trata de una misma pregunta que sólo exige una respuesta sobre el ahí? Solo habito en los pliegues, sólo soy pliegues. ¡Es extraño que la embriología haya tomado tan poco de la topología, su ciencia madre o hermana! Desde las fases precoces de mi formación embrionaria, *morula*, *blástula*, *gastrula*, gérmenes vagos y precisos de hombrecillo, lo que se llama con razón tejido, se pliega, efectivamente, una vez, cien veces, un millón de veces, esas veces que en otros idiomas nuestros vecinos siguen llamando pliegues, se conecta, se desgarran, se perfora, se invagina, como manipulado por un topólogo, para acabar formando el volumen y la masa, lleno y vacío, el intervalo de carne entre la célula minúscula y el entorno mundial, al que se le da mi nombre y cuya mano en este momento, replegada sobre sí misma, dibuja sobre la página volutas y bucles, nudos o pliegues que significan” (Michel Serres: *Atlas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995, p. 47).

mismo suelo que pisa el ciudadano alegorizan la convivencia, vuelven memorable lo cotidiano, ejemplifican otro tipo de *arte de lo concreto*.

La serie que expone José Villa en el IVAM desarrolla, principalmente, la posibilidad de la *espiral*, una figura geométrica que puede simbolizar numerosas cosas, desde la órbita de la luna, a las formas cósmicas en movimiento, de la evocación de la serpiente a la meditación sobre la relación entre la unidad y la multiplicidad, es emblema de sabiduría y signo de la eternidad, relacionado con las aguas y con los animales lunares, arrastra connotaciones tanto creadoras (como es el caso de la espiral dextrógira, atributo de Palas Atenea) o destructora (vinculada en este caso a Poseidón), símbolo del centro potencial y del viento o del hálito vital, asociada a la idea de la danza e incluso forma representativa del poder (el dios Toth aparece representado por una gran espiral sobre la cabeza. Juan-Eduardo Cirlot reconstruye el símbolo de la espiral para concluir que en ella surge el intento por conciliar la rueda de las transformaciones con el centro místico y el motor inmóvil o, al menos, constituye una invitación a esta penetración hacia el interior del universo, esto es, en pos de su intimidad<sup>14</sup>. En la espiral encontramos la huella (simbólica) del origen, sintonizando con aquella observación de Bachelard, en *La poética del espacio*, de que cuando el hombre se adentra en sí mismo yendo hacia el centro de la espiral con frecuencia se torna errabundo y parece que accede a un anómalo encierro en el exterior. “Así el ser en espiral que se designa como un centro bien investido, no llegará nunca a su centro. Es ser del hombre es un ser desfijado. Toda expresión lo desfija. En el reino de la imaginación, apenas se ha *anticipado* una expresión; el ser necesita otra, el ser debe ser de otra expresión”<sup>15</sup>. Las espirales de José Villa tienen algo de esquemas del laberinto (esa estructura astuta que alude a la pérdida y también a la soledad melancólica) o de alegorías de ese sueño nos atrapa y nos lleva hasta el *abismo* de lo sublime-descomunado, de la ternura, del recuerdo deshilachado de la *matriz*. En la experiencia del sueño hay una *honda verdad*<sup>16</sup>; frente al prejuicio de que hay que “librarse de las apariencias”, las espirales de José Villa nos adentran en una visión que tiene algo de *escucha de lo inaudito*.

Hay en las obras de José Villa, con toda su abstracción reduccionista, un cierto barroquismo que puede comprenderse desde la tematización que hace Deleuze del *pliegue*, esas series divergentes que trazan senderos siempre bifurcantes: mundo de capturas más que de clausuras. El modelo musical es el que mejor permite comprender el auge de la armonía en el barroco y luego la disipación de la tonalidad en el Neobarroco: “de la clausura armónica a la abertura de una politonalidad”<sup>17</sup>. Esta polifonía de polifonías propia de esta razón barroca, transhistórica, no lleva a caer en la ilusión ni intentar salir de ella, sino la tendencia a realizar algo en la ilusión misma, comunicándole una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas o fragmentos una unidad colectiva. Cada mónada (una noción que serviría para describir muchas de las esculturas de José Villa), al expresar el mundo entero, lo incluye en forma de una infinidad de pequeñas percepciones o respuestas a estímulos, siendo finalmente la presencia del mundo un resultado del estar al acecho del sujeto o, mejor, de su *inquietud*<sup>18</sup>. La

<sup>14</sup> Cfr. Juan –Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1992, pp. 195-196.

<sup>15</sup> Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1965, p. 253.

<sup>16</sup> “El *Teeteto* (157E y sigs.) argumentará [Platón] que incluso los errores de los sentidos, las imágenes de los sueños y las alucinaciones producidas por alguna enfermedad no se pueden ignorar alegremente: no se puede negar que el soñador o el enfermo ha tenido la experiencia que ha tenido” (F. M. Cornford: *Platón y Parménides*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 340).

<sup>17</sup> Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, p. 108.

<sup>18</sup> Deleuze habla, en torno al barroco leibniziano, de un nuevo estatuto del objeto que ya no se relaciona con un molde especial, sino con una modulación temporal que implica tanto una puesta en variación continua de la materia como un desarrollo continuo de la forma: “¿No es la modulación lo que Leibniz define cuando dice que la ley de la serie plantea las curvas como “la traza de la misma línea” en movimiento continuo,

plancha metálica que se pliega en triángulos y va formando la espiral impone a la imaginación la experiencia del ritmo. Tenemos que tener claro que el ritmo es la sucesión ordenada de elementos bien contruidos<sup>19</sup>. Mondrian pensaba que las disonancias, los claroscuros, las profundidades que la nostalgia, el deseo y la espera producen continuamente en el tiempo de la vida solamente discurrir, no serán nunca completamente eliminados, pero si dominados en la construcción plástica completamente equilibrado. En las esculturas de José Villa, como he indicado, es crucial la construcción a partir del triángulo que es una figura crucial en la historia de la geometría<sup>20</sup>.

Malevitch declaro, a la manera de un agorero, que las cosas “han desaparecido como humo”. Y, sin embargo, tras esa disolución iconoclasta<sup>21</sup> seguimos fascinados por las cosas o, mejor, por la capacidad que el ser humano tiene para dotarlas de sentido. Las esculturas contundentes y poéticas de José Villa, desde sus abstracciones hasta las piezas públicas realistas, transmiten una pasión por la *fisicidad de los materiales*. Si sus personajes “detenidos” en la cotidianeidad tienen transmiten una especie de complicidad, las espirales podrían ejemplificar la esperanza. “Qué otra espiral –escribe Bachelard en *La poética del espacio*- que el ser del hombre. En esa espiral, cuantos dinamismos que se invierten. De repente, ya no sabemos si corremos hacia el centro o si nos alejamos de él”<sup>22</sup>. La espiral nos regala un tiempo replegado hacia el origen, una demora gozosa, una sensación de todo podría retornar o de que, más allá de los cambios, algo esencial permanece<sup>23</sup>. Tiene razón Serres cuando dice que el pensamiento geométrico penetra el mito y que recíprocamente el mito invade la geometría<sup>24</sup>. Desde Arquímedes que estudió las espirales al *clinamen* de Lucrecio, desde el atomismo arcaico al cálculo diferencial, que tiene su fuente antigua en el cálculo de la tangente de la espiral, se expande la idea de que “la totalidad de las fluxiones mantiene su coherencia con una fijeza relativa”<sup>25</sup>.

José Villa busca, al mismo tiempo, la esencialidad geométrica, en esa estética que recurra la “minimalización”, y no renuncia a las cualidades ornamentales del arte. Worringer subrayaba que en la regularidad existe una expresión que recurre al lenguaje de las líneas de enlace para hacerse patente y así el estilo geométrico alcanza en su madurez un prodigioso equilibrio entre los elementos de abstracción y proyección: “ornamentos como el meandro y el

---

continuamente tocada por la curva que coincide con ellas?” (Gilles Deleuze: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Ed. Paidós, Barcelona, 1989, pp. 30-31).

<sup>19</sup> “El ritmo del arte –apunta Mondrian- no conoce la *repetición* que caracteriza a lo individual. [...] El arte abstracto-real debe transformar la simetría en equilibrio, y debe hacerlo por medio de una continua oposición de posiciones y medidas, con la expresión plástica de la *relación* que transforma una cosa en su opuesto”.

<sup>20</sup> “[...] el teorema de Pitágoras permite la medida en el espacio de las similitudes, en donde las cosas pueden ser de igual forma y de diferente tamaño, lo que repite el otro teorema fundamental y originario, el de Tales. Dicho de otra manera, los dos grandes teoremas fundamentales, en el origen de la primera de las geometrías expresan esto; que la teoría del mimetismo entiende claramente en su lengua, que, en un triángulo, en ciertas condiciones, el otro es el mismo y el mismo el otro” (Michel Serres: *Los orígenes de la geometría*, Ed. Siglo XXI, México, 1996, p. 127).

<sup>21</sup> “Iconoclastico es el inicio solamente, el “antiguo pacto” en base al cual “los pintores deben expulsar al sujeto y a las cosas”; pero no es esta disolución, esta “liberación” lo que constituye en sí el problema del cuadro: sobre las ruinas del significado, de la esencia y de la destinación de las cosas, sobre las ruinas de la bien fundada Tierra, aquí se teoriza el mundo puro de la forma, absolutamente exento de cualquier sentimental “Einfühlung”, así como de todo elemento automático-inconsciente, de toda equívoca evocatividad” (Massimo Cacciari: *Íconos de la Ley*, Ed. La Cebra, Buenos Aires, 2009, p. 240).

<sup>22</sup> Gaston Bachelard: *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pp. 252-253).

<sup>23</sup> Gilbert Durand considera a la espiral como un glifo universal de la temporalidad, de la permanencia del ser a través de las fluctuaciones del tiempo.

<sup>24</sup> Cfr. Michel Serres: *Los orígenes de la geometría*, Ed. Siglo XXI, México, 1996, p. 110.

<sup>25</sup> Michel Serres: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecia. Caudales y turbulencias*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1994, p. 77.

tipo griego de espiral marcan el apogeo de este proceso”<sup>26</sup>. Hay una *belleza ornamental* en el mundo<sup>27</sup> que cuestiona el puritanismo intrínseco a la ortodoxia del “menos es más”. Cuando José Vila invoca a Céfito, al poder del viento, en cierta sintonía inconsciente con Martín Chirino<sup>28</sup>, o cuando titula algunas de sus esculturas *Tesalia* o *Tracia* está recordándonos que hay una *memoria de la cultura* que nos obliga a volver, una y otra vez, al comienzo. No es tanto un camino mítico hacia el origen sino la materialización de la idea del arte como fenómeno aurático, esto es, como la experiencia de una lejanía que se resiste frente a la integración en lo trivial, en esa cercanía que vuelve todo “disponible”. La promesa de felicidad que el arte contiene plantea una crítica, elíptica, a la instrumentalización de la vida<sup>29</sup>. José Villa propone una armonía escultórica que recuerda aquella idea de la belleza defendida por Mondrian como una suerte de “perfección de lo curvo mediante lo rectilíneo”<sup>30</sup> y también nos ofrece, en la deriva interpretativa, una proyección material del hombre como una espiral que nos adentra en un interrogante esencial sobre nuestra condición errabunda<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> Wilhelm Worringer: *Abstracción y naturaleza*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 74.

<sup>27</sup> “Dada pues la premisa de que la naturaleza reviste un carácter ornamental, de que la sexualidad en los reinos animal y vegetal lo aumenta, de que incluso las piedras (que consideramos asexuadas, pero, ¿quién sabe?) están dotadas de él (¿quién puede olvidar la variedad de las decoraciones cristalinas, hasta la sublimidad paisajística de ls Stiloliti, las famosas “*paesine*”?), dada, pues, esa ubicua presencia del ornamento en la naturaleza, ¿cómo se podría censurar su presencia en el hombre y menos aún en la que tiene una finalidad estética?” (Gillo Dorfles: *Elogio de la inarmonía*, Ed. Lumen, Barcelona, 1989, pp. 140-141). Parkin apunta en *Prehistoric Art* que “ningún motivo ornamental parece haber tenido más atractivo que la espiral”. “La espiral es uno de los temas esenciales del arte simbólico (ornamental) universal, bien en forma simple de curva en crecimiento en torno a un punto o en forma de arrollamientos, sigmas, etcétera” (Juan-Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1992, p. 196).

<sup>28</sup> Entre las espirales de José Villa y las esculturas inspiradas en el viento de Chirino hay ciertas similitudes formales que no responden, evidentemente, a una influencia directa.

<sup>29</sup> “Aquella afirmación de Stendhal sobre la *promesse du bonheur* nos está diciendo que el arte debe a la existencia, al acentuarla, lo que en él señala hacia la utopía” (Theodor W. Adorno: *Teoría estética*, Ed. Taurus, Madrid, 1980, pp. 404-405).

<sup>30</sup> “La belleza en la vida consiste en que el hombre esté en armonía con la visión personal. Pero el valor de lo verdadero estriba en que el hombre no se quede en esa armonía. Estoy seguro de que, mediante la evolución de su visión plástica, usted se verá inducido a perfeccionar, en su propia visión, lo curvo mediante lo rectilíneo” (Piet Mondrian: *Realidad natural y realidad abstracta*, Ed. Debate, Madrid, 1989, p. 37).

<sup>31</sup> “El ser no se dibuja. No está *bordeado* por nada. No estamos nunca seguros de encontrarlo o de volver a encontrarlo firma al acercarse a un centro del ser. Y si es el ser del hombre lo que se quiere determinar, 253-254).