

SILENCIO
E MATERIA

X O S É C I D

Edita

Centro Cultural Marcos Valcárcel

Patrocina

Deputación Ourense

Presidente Deputación Ourense

Luis Menor Pérez

Deputado de Cultura

César Fernández Gil

Director Centro Cultural Marcos Valcárcel
e coordinador de exposición e catálogo

Francisco González Bouzán

EXPOSICIÓN

Comisario

Rosendo Cid

Administración e Xestión de Fondos

Salomé Caamaño

Coordinación de Montaxe e Manipulación

Manuel Pérez Cid

CATÁLOGO

Texto

© **Antón Castro**

© **Rosendo Cid**

© **Paco López-Barxas**

Traducción galego

Gabinete de Galego


Deputación Ourense

Fotografía

© **M. Nácher**

© **Rosendo Cid** (*páx. 4, 14, 20, 22, 80, 88*)

Deseño

 **nacher**publicidad

Imprime


Gráficas Rodi

Depósito legal

OU 98-2024

© **Deputación Ourense**



XOSÉ CID  **silencio e materia**

CENTRO CULTURAL
MARCOS VALCÁRCEL
Ourense



Monumento á Liberdade; a Miguel Ángel Blanco (2023).
Faramontaos, Ourense.

Silencio e materia

O que non contempla só ve aparencias.
Ramón Eder

ROSENDO CID

Tanto o silencio como a materia son dous conceptos que, na escultura, a traxectoria e o facer de Xosé Cid están moi presentes. E a través deles vertebrouse esta mostra, enfocada ademais desde unha intención antolóxica moi particular na idea de xerar un diálogo entre pezas de diferentes épocas —incluíndo algúns traballos temperáns e menos coñecidos—. Unha mostra que toma a substitución doutra celebrada nesta mesma cidade, no ano 2018, no Centro Cultural José Ángel Valente, titulada *Materia infinita*. Naquel entón a materia era o centro ao redor do cal viraba aquela exposición; unha materia, como concepto, que viña —e vén— definida por uns materiais específicos cos que o escultor traballa desde os seus inicios como son, o barro, a madeira, a pedra, o mármore e o bronce —este último a partir dos anos noventa do século XX—. O modo en que Xosé Cid enfróntase a estes materiais, diríamos primixenios —ou cunha evidente carga de silencio arcaico e primitivo—, é mediante un diálogo íntimo e fondo, e por tanto silencioso, que non desaparece do seu modo de traballar e que se concreta a través das intuicións que lle outorga a experiencia ante os diversos leitos que a materia lle propón.

Na mostra actual —continuando a senda daquela de 2018— quíxose entón evidenciar outro elemento, isto é: o silencio; un silencio activo e ineludible no seu quefacer escultórico, que fai de interlocutor coa materia para, paradoxalmente, *facela falar*. Para chegar a iso o escultor exerce unha reiterada contemplación sobre a mesma materia, achegándose a ela, domándoa, atrapándoa entre as súas mans e mediante as súas ferramentas. E non pode ser doutro xeito, nunha acción, como a de contemplar, que podemos sinalar como o terceiro concepto que

une os dous principais que titulan este texto e esta exposición. Sobre este terceiro concepto, a primeira entrada do dicionario da Real Academia Española indica: «poñer a atención en algo material ou espiritual». E isto é, xustamente, unha das pretensións desta exposición: evocar, ao mesmo tempo, a materia e o espírito de fondo de todas as obras aquí reunidas, que pretenden ser unha representación da longa e contundente traxectoria do escultor do Val da Rabeda que, por dilatada, soamente pode ambicionar converterse nunha aproximación.

Por estes motivos, someramente sinalados, as pezas e os distintos elementos que mostramos na exposición mestúranse, porque dun artista, dun escultor como Xosé Cid, non pode destacarse unha época por encima doutra. A súa obra é un continuo, un conxunto intuitivo, natural e experiencial que foi alimentándose a través dese diálogo tan singular coa materia e os materiais cos que traballa e cuxa esencia acaba por transmitirse a todo o seu proceso creativo, que é certo que foi mutando na procura das formas máis adecuadas en cada momento e para cada material, pero que non cambiou en canto ao espírito que lle impulsa a construír, a abordar e a desenvolver as formas e a mirada escultórica, que se mantivo nun movemento firme e tenaz nestes máis de cincuenta anos de traballo.

Apuntadas as bases conceptuais que nos guiaron na construción desta exposición, insistiremos no enfoque da mesma como o encontro e o diálogo entre diferentes épocas, de tal maneira que o espectador esqueza os leitos de lectura habituais sobre unha mostra antolóxica que abarca un espazo de tempo tan extenso. Centrémonos así mesmo nas calidades e interaccións formais, silenciosas e tantas veces invisibles que permaneceron *estables* ao longo dos anos e que ao mesmo tempo mutan, avanza e regresan á orixe, nun bucle que se retroalimenta sen pausa aparente. Unha delas e a que sen dúbida marca o núcleo da súa identidade escultórica



é a base figurativa, que non se diluíu en ningún momento —mesmo nalgunhas das súas pezas máis actuais, que derivan cara a unha abstracción máis aguda.

Debemos apuntar, igualmente, a inclusión en ambas as salas de dous complementos ou apoios, como son algunhas imaxes de determinados monumentos e obras públicas realizadas polo escultor e que salpican a xeografía galega pero que permanecen, paradoxalmente, máis *ocultos* —fóra dalgún caso, como o *Monumento a Breogán*, nos arredores da Torre de Hércules, na Coruña—; unhas imaxes cuxa pretensión é dar fe desoutra vertente de traballo en canto á relación coa materia e a contorna onde esta se sitúa, e que por tanto o escultor afronta dun modo diferente ao habitual no taller. Un segundo complemento, menos visible pero non menos importante, é a selección dun pequeno número de bosquejos e debuxos preparatorios orixinais de diferentes épocas que representan o inicio do proceso escultórico antes do enfrontamento directo co material e que cremos interesante que o espectador coñeza.

Para reforzar a exposición mediante a palabra, convidamos, para o catálogo da mesma, a unha figura, na voz experta de Antón Castro, quen achega unha visión crítica e retrospectiva sobre o escultor, así como unha entrevista realizada polo xornalista e escritor Paco López-Barxas que nos achega ás particularidades da personalidade artística e emocional de alguén con tantos anos de traballo e experiencia ás súas costas e cuxo percorrido se nutriu, en efecto, dun silencio activo, aínda que rotundo e constante, nas formas e no tempo e que segue *falando* quedamente a través de todas e cada unha das súas obras para que finalmente estas cheguen á nosa disposta mirada.

Val da Rábeda
16 de marzo de 2024

1969. Granito. 37 x 36 x 17 cm.



2016. Mármore. 84 x 78 x 39 cm.



2024. Mármore. 54 x 130 x 40 cm.







Monumento á Familia (1994). Taboadela, Ourense.

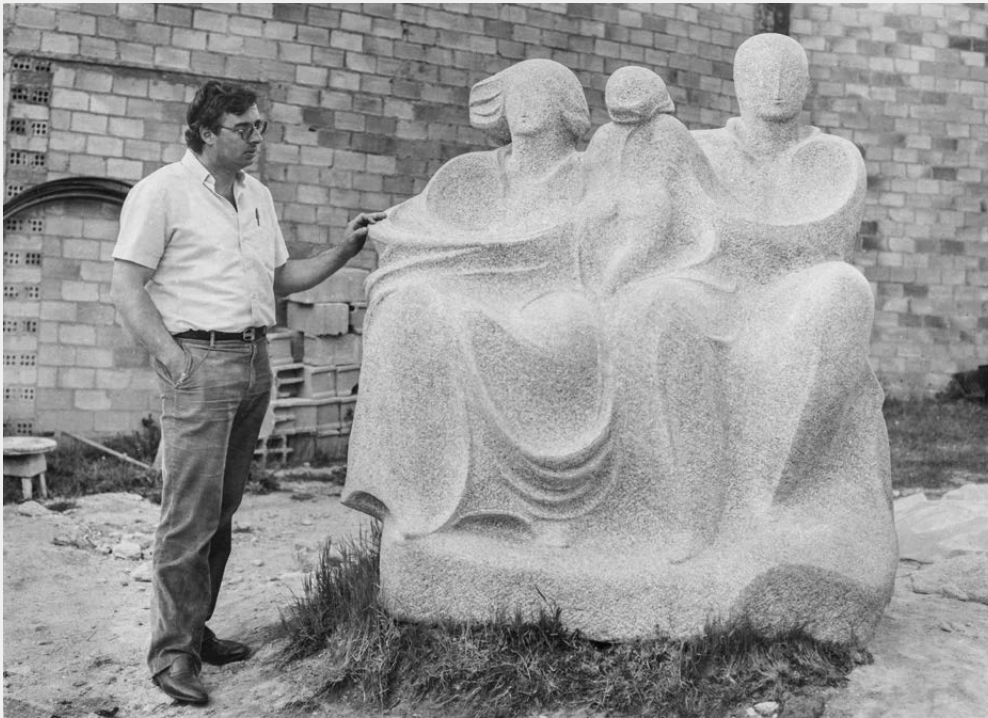
Xosé Cid, máis aló do silencio

X. ANTÓN CASTRO

Entrei en contacto coa escultura do artista de Santa Cruz de Rábeda (San Cibrao das Viñas, Ourense, 1946), a finais dos anos 70 do século pasado, cando eu era un visitante ocasional das Bienais de Pontevedra pero, de maneira especial, cando o convidei a participar nunha exposición que reviste un significado especial para min —aos poucos meses de crear e presidir a *Sección de Artes Plásticas* da Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, a principios de 1984—, *Encontros no espacio. Escultores galegos e cataláns dos 80*, no aire libre da praza da Quintana santiaguesa.

Lembro o pesado, monumental e exquisito *Grupo de familia* (1984) de granito de Xosé Cid e o seu encaixe axustado ao peculiar *specific site* do improvisado espazo hierofónico da Catedral coa difícil competencia que nos ofrecía a grandiosidade desta. Cid, na súa mocidade e cun autodidactismo nutrido nos referentes da gran escultura, pero sobre todo cunha bagaxe técnica inmellorable, mostraba entón a síntese dunha idea de proxecto que resumía a tradición galega máis lexítima e os resortes experimentais, en termos de linguaxe formal, do vangardismo máis innovador.

A silente estrutura figurativa compendiaba, na súa esquemática e xeométrica concepción, todo un século de tradición galega, inmersa nesa recorrente e identitaria *estética do granito* que arrincaba das mitoloxías prehistóricas castrexas e da frontalidade románica do Mestre Mateo, atravesando as miradas renovadoras que no seu día intuiron Francisco Asorey, Xosé Eiroa, Antonio Faílde ou o primitivismo de Arturo Baltar. Recoñecíaos e respectaba as súas pescudas, pero, ao mesmo tempo, afastábase deles buscando a diferenza, en tanto que asumía igualmente, e de maneira simultánea, os riscos formais e conceptuais dos referentes clásicos que reinventaron a gran escultura, navegando entre o primeiro Brancusi do *Bico*, que anos máis tarde, prolongaría ao biomorfismo suave e oval, e a unha abstracción da figura humana, que reinventarían desde os anos trinta e ata os sesenta esa tríade marabillosa de Jean Arp, Henry Moore e Barbara Hepworth.



O artista logo de rematar o *Monumento a Familia*, 1983.

Reinvención tecida no minimalismo formal de fragmentacións e asimetrías, que marcarían unha linguaxe renovadora fronte ao realismo tradicional, que é polo que apostou Cid, coa carga emocional das deformacións expresionistas, inspiradas non só na paisaxe, entre baleiros e ocos, planos cóncavos e convexos, senón nas interpretacións metamórficas do corpo humano. Como aqueles referentes que non deixaron de mergullar no pasado e nos vellos mitos e que reforzaron, talvez por necesidade, a atmosfera do neohumanismo heideggeriano de posguerra —a necesidade de pensar o ser, dono da súa esencia, coa que se identificou o seu humanismo— e a súa secreción existencialista, Xosé Cid non deixará de casar a tradición coa subversión desta no presente desde posicións innovadoras. Que foi, se non a arte de todas as épocas máis que unha lectura da arte que lle precedeu, tal como nos lembra George Steiner?¹ Reflexión que un artista tan radical como Jannis Kounellis leva ao paroxismo cando se atreve a dicir que «o pasado é o único futuro posible, digno e revolucionario²». No seu

.....
1 STEINER, GEORGE. *Réelles présences: Les arts du sens*. París: Gallimard, 1991, p. 37.

2 BEUYS, KOUNELLIS, KIEFER, CUCCHI. *Bâtissons une cathédrale. Entretien*. París: L'Arche, 1988, p. 204.



O artista no seu taller xunto ao *Afiador*, 1974.

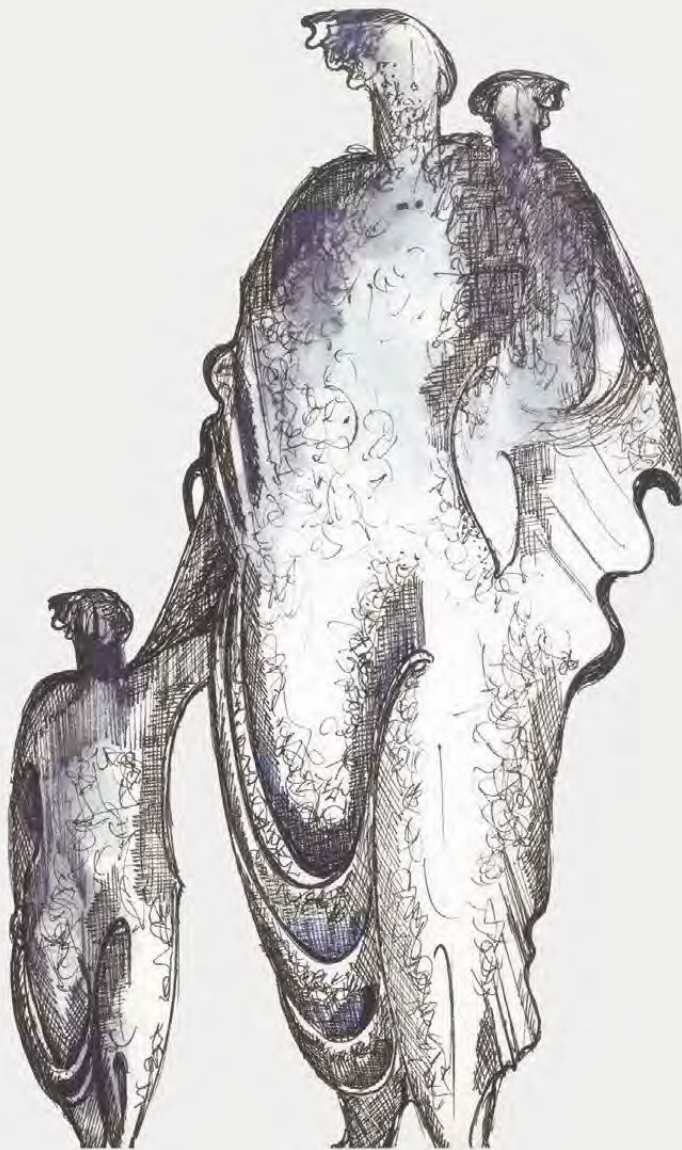
neohumanismo de síntese, Cid asume a ruptura do obvio e un diálogo que reforza a fusión dunha imaxe voluntariamente basta da realidade que muda a súa percepción da escultura como corpo vertical e horizontal, como monumento atmosférico e como arquetipo case «jungiano» de mitos e símbolos que colectivizan a súa presenza nun universo de lectura ampla, erixindo os seus grupos escultóricos —e penso aínda no citado *Grupo de familia*, extensible a unha boa parte da súa obra e en particular á que realizou en espazos públicos— como

signos desprovistos de todo contido ideolóxico en honra ao universo mítico que está tan presente na súa escultura, é dicir, establecendo unha relación imposible entre a terra e o ceo, entre a realidade e o desexo, entre a vida que se constrúa cada día con fragmentos de traballo e suor e o paraíso das imaxes colectivas. Aquilo que nos impacta como recompensa da innovación que dificilmente poderíamos definir tan ben como o xenial Carlos Fuentes cando di que «todo descubrimento é un desexo e todo desexo unha necesidade, por iso inventamos o que descubrimos e descubrimos o que imaxinamos. A nosa recompensa final: o asombro³».

Dicía Schelling que sería na filosofía da natureza e na visión panteísta daquela⁴, no seu reforzo da experiencia subxectiva e do eu, tanto como nos mitos da antigüidade, onde corroboramos unha aprehensión idealista da estética. A este respecto quereda citar a dúplice conceptualización dunha das grandes exposicións de teses —ao meu entender das mellores que se fixeron nos últimos corenta anos— sobre o que foi a escultura moderna e

3 FUENTES, CARLOS. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori, 1990, p. 46.

4 SCHELLING, F. W. J. *La relación del arte con la naturaleza*. Madrid: Edicións Sarpe, 1985 (Múnic, 1807), p. 72.



Bosquexo a man. Tinta sobre papel, 1985.

contemporánea: a que comisariou a crítica e historiadora da arte norteamericana, Margit Rowell, no Centro Pompidou de París, en 1986, quen concibe o escultórico ou ben desde a cultura ou ben desde a natureza. Se partimos desta como principio xerador, o artista tería en conta, aínda inconscientemente, os mitos, as manifestacións intemporais do universo, os fenómenos cíclicos do cosmos e as súas fases biolóxicas, unha ontoloxía baseada no instinto e na fe ou a inspiración nas artes primitivas, a partir do uso de materiais tradicionais⁵, presunción reforzada, de maneira inequívoca, segundo a tradición romántica do citado Schelling, por unha procura da beleza e da temporalidade, pois cada brote da natureza ten tan só un instante de plena e verdadeira beleza («a arte, en canto representa a esencia daquel instante, rescátao do tempo: fai que apareza no seu puro ser, na eternidade da súa vivir»⁶), que nacería dos estremecementos da alma e da imaxinación baixo o impulso da natureza, o que dotaría á arte dun poder «irresistible»⁷.

Creo que, desde posicións non moi afastadas, incidindo nunha clarificadora idea de proxecto, que é o que, en definitiva, lexítima a maior autenticidade dun artista, expuxo Xosé Cid na súa obra ao longo destes anos, sen excluír as incursións que ten todo artista, no ineludible terreo da cultura, que Rowell identifica máis as auras conceptualmente frías e os construtivismos. A súa actual exposición *Silencio e materia* —tiven oportunidade de ver a súa anterior mostra ourensá, *Materia infinita*, na sala municipal José Ángel Valente, en 2017— non deixa de ser o último capítulo dun artista que indagou concienzudamente no relato prevalente do individuo como suxeito, no ser humano como protagonista absorbente dun discurso, que, nesta sintética mostra, define o

.....
5 Cat.: «Avant-propos». En *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. París, 1986, p. 13.

6 SCHELLING, *La relación del arte con la naturaleza*, p. 72.

7 Ibid., p. 78.



Cartel da exposición na Galería Ceibe de A Coruña, 1976.

imaxinación simbólica, achegándose á súa obxectualidade, que complementa coa aproximación ao seu ser e humanidade, en termos de imaxinación metafísica— e un esencialismo formal que eleva ao ser humano, home ou muller, a unha dimensión espiritual e evanescente en busca da súa transcendencia. Formas sintéticas e suxeridas, dotadas dunha luz non só exterior, senón intrínseca, coas que constrúe a nova realidade que dialoga co espazo de comportamento e co que secuencian as nosas impresións.

Recordo que o inesquecible David Smith, un dos referentes da renovación escultórica do século pasado, sostíña que o verdadeiramente abstracto non existía, porque o home debía traballar partindo sempre da vida⁸. Con todo, o sentido da elipse en ambos, a pesar das súas concepcións e resultados tan diferentes, é un feito e permíteme valorar naquel e nas sintéticas formas de pedra, mármore, bronce ou madeira de Cid, a conxunción de efectos, desde a verticalidade ao totémico, do monóltico ao ingrávulo, do cóncavo ao convexo, reafirmar a importancia do pulido matérico e a constatación do silencio, do acougo e do repouso, da calma fronte ao ruído ou dunha peculiar ascensionalidade mística.

.....
⁸ SMITH, DAVID. Entrevista con David Sylvester, (16-VI-1961). Publicada en *Living Arts*, (abril, 1964). En *David Smith, 1906-1965*. Madrid: Cat. IVAM/MCARS, Valencia, 1996, p.139.

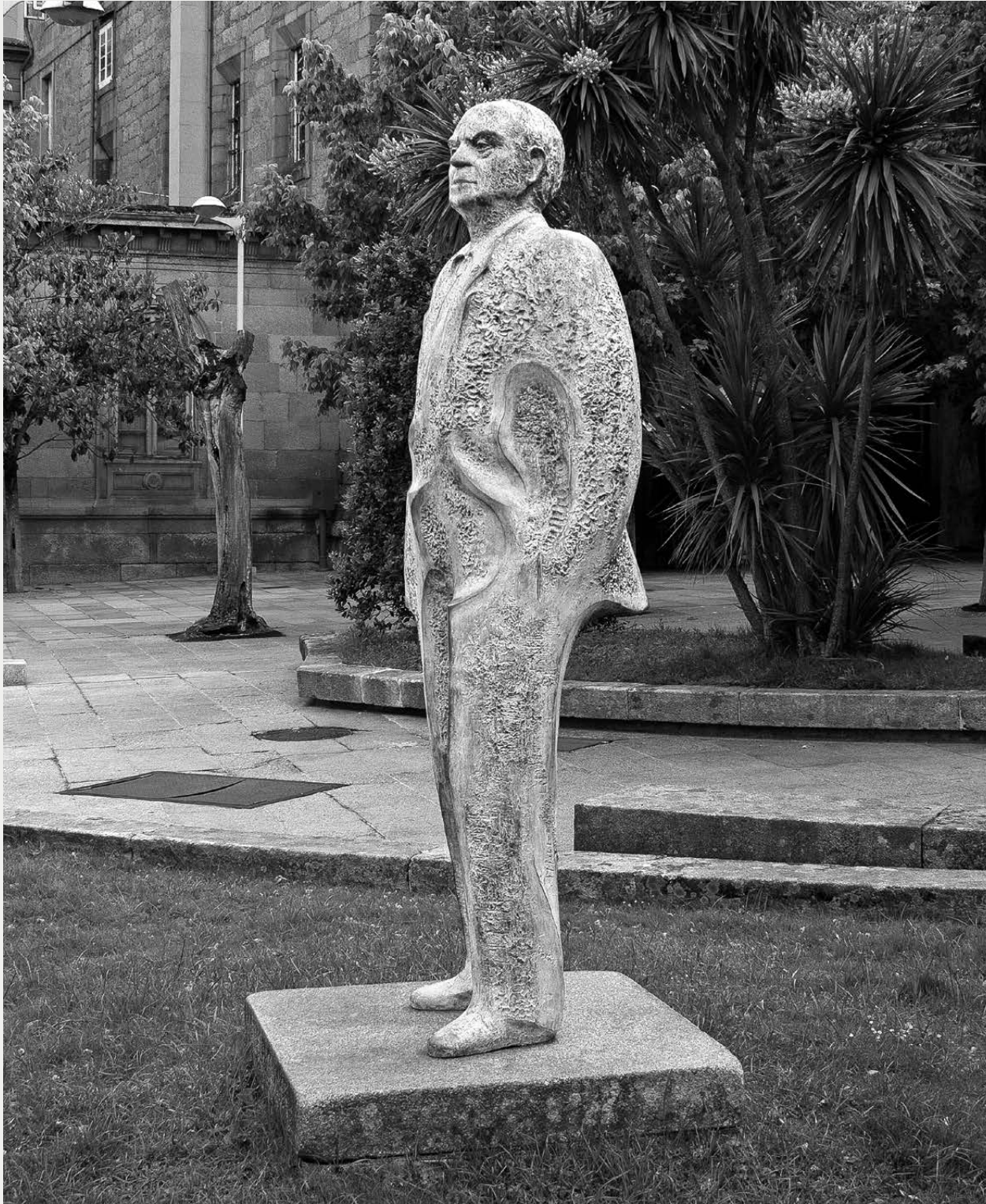


Monumento a Breogán (1995). A Coruña.

E no proxecto de Cid é inevitable acudir ás súas intervencións públicas, integradas en parques, bosques ou en determinadas zonas urbanas de Galicia. Vin con frecuencia o seu monumental *Breogán* (1995) na ampla paisaxe escultórica da Torre de Hércules coruñesa, como un revival renovado da prehistórica tradición castrexa, evocando no seu totemismo a afirmación reveladora dos vellos arcaísmos, co mesmo sabor a hierofanía que o refinado *Guerreiro celta* de Narciso Pérez, un vangardista histórico audaz, prematuramente desaparecido. Unha escultura que nos fai percibir o espazo da Torre doutra maneira, desde as pautas renovadoras daquela como construción cultural, revertendo a natureza a paisaxe —acentuada pola historicidade que lle achega o mitolóxico Breogán—, onde o espazo profano —na acepción de Mircea Eliade, na súa análise da antigüidade megalítica— devíña espazo sacro, o único real, o que existía verdadeiramente, un espazo heteroxéneo⁹, que, dalgunha maneira, corresponderíase co *campo amplo* do que nos fala Rosalind Krauss ao falar do tránsito entre a modernidade e a posmodernidade escultórica¹⁰. Adecuar a obra ao espazo acentúa a identidade do lugar en tanto que o seu autor, e no caso de Xosé Cid é case un axioma, ten en conta noções como o tempo, a idea de perdurabilidade, o seu valor de símbolo e a súa condición ritual, caracteres que modificarían a nova percepción hierofánica, unha vez que se rompe a homoxeneidade daquel *site*, para asistir a unha peculiar refundación da natureza como paisaxe cultural. Trataríase, en definitiva, de traducir o impulso da escultura desde a súa esencia, pero tamén de restablecer a súa relación co espazo ou cos espazos xeográficos e culturais.

.....
9 ELIADE, M. *Le sacré et profánelle*. Paris: Éditions Gallimard, 1965, p. 25.

10 «La escultura en el campo expandido». En VV. AA. *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1985, p. 68.



Monumento a Eduardo Blanco Amor (2007). Ourense.

Sabido é, como sostén Jean-Luc Daval, que a escultura, a partir dos traballos pioneiros que desenvolvera Isamu Noguchi, despois da década dos cincuenta, na natureza xa non é exclusivamente un *obxecto para ver*, senón un *espazo para existir*, un lugar que non só privilexia as funcións decorativas ou conmemorativas que a historia lle atribuíra¹¹, senón un construto cultural. Poética que na súa versatilidade lingüística e na diversidade das súas actuacións nos diferentes espazos públicos, foi adecuando en función do proxecto proposto, acoutado este á dimensión conceptual, iconográfica e material da súa experiencia interpretativa, desde o realismo máis libre —véxase o *Eduardo Blanco Amor* dos Xardíns Bispo Cesáreo en Ourense, ou o *Monumento ó Cabalo de Antela* (Ourense)— ás recreacións neofigurativas e biomórficas cun alto grao de elipse abstracta da tradición do granito —e a *Concepción Arenal* do Ferrol ou o *Guerreiro Guardián*, do Pazo de Vilamarín, en Ourense poderían ser exemplares— á hermenéutica da abstracción, como sucede con *Nimbos de luz*, na Ínsua dos Poetas, en Madarnás (O Carballiño), entre outros modelos que poderíamos citar.

En todos os casos, a idea de proxecto de Xosé Cid aparece marcada por unha clara identidade da experiencia, onde a estrutura formal intúese desde a funcionalidade da súa estética, poética que podemos ler coas claves da súa propia mirada humanista —xa citada— simbólica e metafísica, entre a intelixencia e a conciencia, que non se afasta dalgúns dos propósitos con que Oteiza definiu a renovación da escultura, acudindo á desocupación da forma e integrando a luz como secuencia intrínseca da materia, sexa granito, bronce ou madeira, e que é outra forma de entender e interpretar a vida e o mundo desde a elocuente soidade do creador a fin de lograr proxectalo máis aló do silencio.

.....

¹¹ «A afirmación da escultura». En VV.AA. *Historia del arte. La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, Xenebra-Barcelona: Skira / Carroggio S.A. Edicións, 1996, pp. 287 e 288.



2013. Madeira. 60x209x35 cm.





2013. Bronze. 183 x 55 x 26 cm.



2012. Bronze. 110 x 102 x 12 cm.





2013. Bronze. 185 x 50 x 38 cm.







XOSÉ CID:

«Mirar unha escultura ten algo de poesía, de música e de silencio»

PACO LÓPEZ-BARXAS

Chove sobre o Val da Rabeda, cos seus prados atravesados por pistas e un algo de misterio nebuloso xunto a castiñeiros centenarios, freixos e carballos que pastorean nunha paisaxe de lendas mergulladas. Chove, non tan lonxe deste lugar, sobre o castro de Armea e sobre a pedra de Santa Mariña de Augas Santas. Chove, moi preto de aquí, en San Verísimo de Espiñeiros, en Allariz, onde Cela cóntanos que tal día coma hoxe, un 29 de febreiro, víñase celebrando cada ano unha misa por Romasanta —o noso licántropo por excelencia— ata que a guerra civil acabou con este santo costume. Chove —como na Mazurca ourensá— «sobre a terra que é da mesma cor que o ceo».

Aquí, a dez quilómetros de Ourense, no lugar chamado A Pousa de Santa Leocadia, en Taboadela, tamén «chove sobre a terra» que é da mesma cor que a gubia e a pedra, mentres Xosé Cid agárdame á entrada da casa grande na que vive e esculpe os seus soños. De pé, co paraugas aberto xunto ao portón do alpendre, Xosé Cid parece un personaxe celiano de contundencia expresiva. Así o vexo eu cando aparco o coche no soportal da súa casa, rodeada de muros e portas detrás das que calquera pode descubrir a profunda relación que hai entre o lugar e o artista.

Observo detidamente a fachada da vivenda que o seu morador ten reconstruído, respectando a singularidade rural dun edificio do XVIII, á imaxe e semellanza das súas necesidades estéticas e vitais. Un territorio liberado. E fíxoo, enfrontándose á rehabilitación da casa coma se dunha escultura urbana se tratase: coa habilidade e control do espazo e das formas. Un proceso longo do que resultou, por riba, o deseño de varias salas expositivas que comparte co seu fillo, o escritor e tamén artista plástico Rosendo Cid.

Polo xardín da finca esténdense, nun diálogo permanente de sonoros silencios, pezas escultóricas en pedra e bronce de diferentes tamaños e texturas. Un museo ao aire libre. Tanto é así que teño a impresión de atoparme ante unha especie de Chillida-Leku, con casarío de Zubalaga incluído, pero cos acenos de identidade desta terra que viu nacer ao artista no próximo lugar de Calvos, parroquia de Santa Cruz de Rabeda, hai setenta e sete anos.

Xa no interior da casa, os espazos expositivos están dispostos para o pracer e a contemplación sen présas, da mesma forma que a estancia acolledora da lareira acesa convidanos a conversar ao redor do lume. Falo con Xosé Cid, aquel neno da infancia que facía «santos» coa navalla; o escultor da singular elegancia das curvas e dos equilibrios; o creador autodidacta que non precisa de apelativos no seu oficio porque, cando un é artista, o demais é o de menos.

Non sei si lembras, Xosé, que foi un 8 de xuño de 2012 cando inauguraches esta casa museo na que amosas aos amigos e visitantes as obras da túa colección e as do teu fillo, Rosendo Cid. Podemos dicir que este lugar ten algo de biografía familiar?

Si, podémolo dicir así porque este é o meu lugar de traballo desde hai moitos anos, e está claro que onde un vive e traballa, coma no meu caso —pois non todos os artistas teñen o obradoiro e a casa no mesmo lugar— acaba por converterse na principal referencia vital, no día a día que marca o camiño e certo carácter.

Calquera pode contemplar aquí, non só a túa obra senón tamén unha mostra dalgúns dos traballos de Rosendo Cid en espazos interconectados. Como debemos entender este diálogo, sendo as vosas linguaxes artísticas tan diferentes?

Desde logo a obra de ambos comparte o mesmo lugar pero a maneira de traballar e de facer son moi diferentes, cada un ten seu camiño ou o seu estilo. O diálogo, de calquera tipo, é unha maneira de enriquecer a arte e os artistas, e cousas, en aparencia, moi distintas, non teñen por que rifar entre elas. A arte non é outra cousa que emocións, sensacións e sentimentos; manifestacións que xorden de cada persoa e sería inxenuo non poder compartir espazos ou ideas aínda que estas sexan diferentes.

Dende moi novo inicias a túa vocación artística como tallista, pero de que maneira chegas a descubrir ao escultor que levas dentro?

Hai unha anécdota ben curiosa. Un veciño dille ao meu pai: José, vouche dicir algo, que non che pareza mal, pero o teu fillo non está ben. O meu pai, sorprendido, preguntalle por que. E respóndelle: home, non pode estar ben porque poñerse a facer «santos» agora que os curas os están vendendo... Fóra de anécdotas, o meu interese pola talla espertou cando oín falar que un tallista facía unhas cabezas de guerreiros. Entón díxenme se iso

podería facelo eu tamén, sen aínda coñecer sequera a palabra escultura. Comecei facendo relevos en madeira con escenas da xente de labranza, que era o que coñecía ao vivir nun pobo sen información ningunha, e vendo nada máis que as imaxes das igrexas. E por iso os veciños non entendían que un rapaz se puxera a facer, segundo eles, «santos», que era tamén a única referencia que tiñan para chamarlle as esculturas ou a calquera figura tallada.

Que esculturas —clásicas ou modernas— deixaron en ti unha pegada máis fonda?

A verdade é que son moitas as que podería enumerar, ou tería que pensar un pouco nisto... Pero recordo que nunha viaxe que fixen a León sentín unha emoción que nunca sentira antes. Foi na chamada Capela Sixtina de España, no Panteón de San Isidoro. Foi fantástico, pois a guía que nos falaba decatouse da miña cara de asombro segundo nos falaba aos que alí estabamos na visita, e ao rematar díxonos, a min e á miña dona, que o claustro que quedaba por visitar non tiña tanto interese e que si queríamos podíamos permanecer alí uns dez minutos máis antes da seguinte visita. E alí quedamos, eu abraiado, foi moi emocionante aquilo. Tamén recordo outra ocasión, non estou seguro do ano, que estaban a facer obras de restauración no pórtico da catedral de Ourense e deuse o caso de que me invitaron a subirme os andamios para ver as obras de cerca —algo que non está ao alcance de calquera—. Ata puider tocar as figuras, mesmo acaricialas. Recordo isto con moita emoción e privilexio. Son días que un leva na alma e no corazón...

... E que nunca se esquecen. Iso mesmo sentín eu cando me invitaron a subir aos andamios de restauración, na parte alta do Pórtico da Gloria, da catedral de Santiago. Como tampouco esquecerías a túa primeira exposición de 1969 no Arquivo Histórico Provincial de Ourense, sendo director Xesús Ferro Couselo, cando apenas eras un mozo de vinte e tres anos. Como lembras aquel bautismo de iniciación?

Lémbroo con moito entusiasmo ao ver que as miñas



Xosé Cid posa na exposición no Museo Arqueolóxico de Ourense, 1974.

esculturas estaban expostas no museo. Parecíame que non collía polas portas, que mira que son grandes. Foi un día inesquecible para min porque naquel momento eu era un simple rapaz que viña da aldea. Sentínme moi importante nese momento, ben pola ignorancia, o ben pola inconsciencia da xuventude. Pero o que é a vida: hoxe, con setenta e sete anos estou cheo de dúbidas. Miro para atrás e dígame que si, que teño camiñado moito, pero cando miro para adiante vexo que queda moito por camiñar e, sobre todo, moito por aprender.

Tes dito que es un creador autodidacta, cousa que podemos ver nesta exposición na que se recolle parte da túa traxectoria dende os comezos. En todo este proceso eu véxote como un herdeiro dos valores da Xeración Nós, mantendo contacto cos «artistiñas», que dicía Risco, e tamén con todo o que ten que ver coa nosa tradición cultural en Ourense. Cales son os teus referentes na historia da arte e con que escultores chegas a identificarte máis? Tal vez con Rodin?

O primeiro escultor que coñecín foi precisamente Rodin, e por casualidade. Eu era moi noviño e entrei nunha librería a mercar un caderno de debuxo e entón vin un libriño do que me chamou a atención a fotografía da cuberta. Por suposto eu non sabía quen era Rodin, pero aquel descubrimento abriume os ollos e a mente. A partir dese descubrimento fixen unhas esculturas en madeira recreándome nel pero moi pronto desfíxenas porque me sentía incómodo. Era como se estivera roubando, facendo algo que non me pertencía. Non podía dicir que aquilo era meu. A partir de entón fun mercando algúns libros para coñecer aos clásicos, cos que me brillaban os ollos. Aquelo era outro mundo, era unha nova sensación, sentir algo que flotaba dentro de min e que me despertaba os sentidos. Os clásicos son, desde logo, a principal fonte, e un só pode seguir aprendendo deles.

Aínda que es o máis novo entre os referidos «artistiñas», sénteste ou non parte dese grupo que se reunía no Volter, o «bar do Tucho», formado por escultores como Acisclo e Bucifios, entre outros? Creo que foi Xosé Paz o que,

referíndose aos tres, falou dos «tres tenores» da escultura ourensana. Estás de acordo?

Antes da miña primeira exposición no Museo Arqueolóxico en Ourense, como xa falamos, eu viña da aldea e non coñecía a ninguén do eido da cultura e foi nesa exposición onde teño contacto cos chamados «artistiñas» pero tamén con Prego, Luis Trabazo, Faílde, Virxilio entre outros, e naturalmente o Volter, pero non me sentín parte especialmente dese grupo ou polo menos nunca o pensei neste sentido. Eu sempre traballei na busca do meu propio camiño. O demais, o que digan duns ou doutros, que nos definan dun ou doutro xeito, xa non depende tanto dun e polo tanto non hai que darlle demasiada importancia, porque o que importa, finalmente, é a obra. Sobre os «tres tenores» da escultura ourensá... pois sona moi ben, musicalmente falando, pero posiblemente podería incorporarse algún máis e formar un grupo maior.

Como é o día a día na túa vida do escultor? Es un artista metódico no traballo?

Eu teño o obradoiro a carón da casa onde vivo. E unha boa parte do tempo estou no obradoiro e xa é algo que forma parte da miña vida. Alí doulle moitas voltas ás cousas e ás ideas, porque a miña idade estou cheo de dúbidas, polo que hai que seguir traballando. Como dicía Aristóteles: «O home por natureza quere saber, pero non hai coñecemento sen aprendizaxe». Eu quero seguir aprendendo e gozando do que o camiño me vaia ofrecendo, emocional e espiritualmente; que a sensibilidade vaia medrando e continuar gozando da beleza das cousas.

Centrándonos no teu propio proceso de creación, como ves esa evolución tan persoal que parte dun costumismo inicial, manifesto nesa serie de *Homes e mulleres da Rabeda* ou de monumentos como o do *Afiador* ou *A Castañeira*, tan simbólicos de Ourense?

Cando inicié este camiño da escultura sempre tentei ir para adiante, buscando nas formas, tratando de

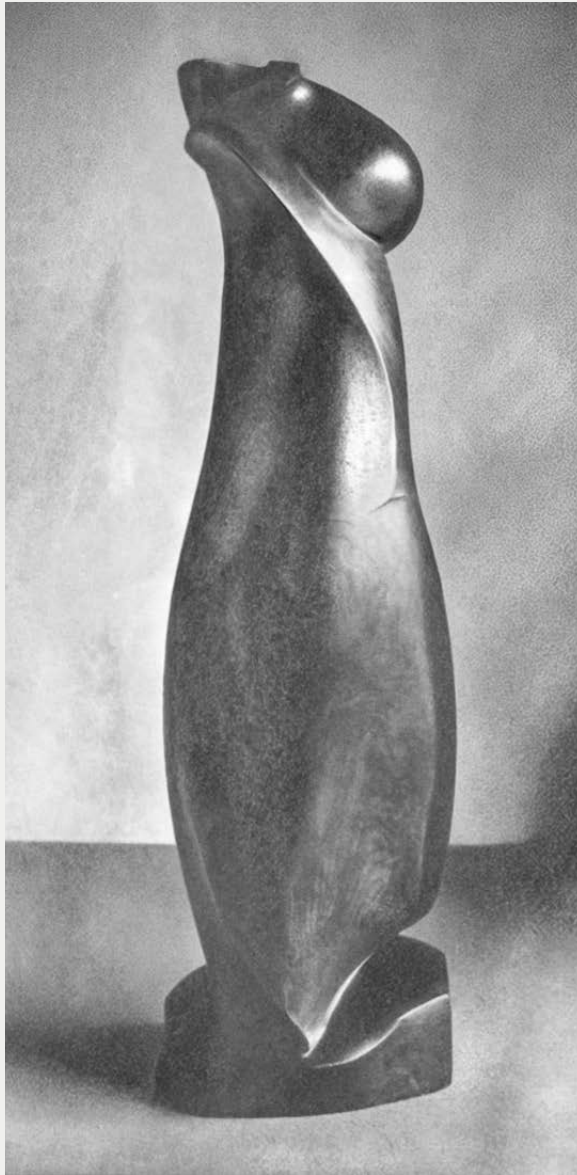
quedarme co esencial ou polo menos achegándome, porque en verdade nunca estou satisfeito ao cento por cento do que fago. E a evolución sempre sairá dun modo natural e case sen decatarse se un trata de arriscar un pouco máis, conseguir esa forma que parece estar sempre escondida e que ás veces se che escapa ou non es capaz de conseguir por completo. Agora ben, hai que dicir que cando che encargan unha obra tes que aceptar ou non o que che piden, e tes que ser máis ou menos realista, como no caso, precisamente do encargo da peza da Castañeira, alá polo ano 2001, se mal non recordo, e que tiña que ser, obrigatoriamente, moi realista e fiel. Doutro xeito, sen esa limitación, esa obra pública sería moi distinta.

Hai obras moi significativas desta evolución, por exemplo esa figura totémica de Breogán, xunto á Torre de Hércules, que está considerada unha das dez mellores de Galicia en granito branco. Unha obra magnífica que non esconde unha certa tendencia á abstracción, non si?

Desde os meus comezos, cando xa empecei a expoñer, eliminei certos «adornos» nas miñas obras. O Breogán, por exemplo, obsérvanos, cun rostro de liñas sinxelas, míranos directamente coa profundidade de algo máis complexo. Con elementos mínimos, con formas simples, un pode transmitir, xogar entre o clásico e o abstracto, entre os volumes e os baleirados, pero sen perder nunca esa esencia da figura, que eu non quero perder de vista.

Como é o proceso de creación no teu caso? As túas formas son produto da imaxinación, da reflexión, da observación da natureza, da tradición...?

Imaxinación, reflexión... talvez un pouco de todo, non sabería dicir... un nunca sabe, cando está a traballar, que cousa é a que lle inflúe máis. Eu traballo máis coa intuición, coa intuición da experiencia que se vai adquirindo, no día a día. Polo que diría que todo consiste en traballar; traballar as ideas e traballando as ideas chegar as formas que un busca. Cando dou por terminada unha obra para



Maternidade, madeira, 1978.

min xa forma parte do pasado. Como escultor interésame o presente e o mañá, se chega. O único que podo facer como artista é seguir traballando, intentar achegarme a esa síntese das cousas, porque conseguir unha síntese, estar cerca da esencia, ou dun simple xesto é quizais o único signo de perfección ao que poderei chegar.

Á hora de plasmar unha idea partes de apuntes sobre papel ou utilizas o deseño informático? Cal é a xénese? Imaxino que renuncias aos detalles, limitándote a bosquejar as formas.

Son moitos os bosquexos e apuntes en papel que fago antes de poñerme a traballar no material directamente. Tamén emprego, en moitos casos, o barro en pequenos formatos para ver como funciona o volume, xa que no barro un pódese equivocar, quitar, poñer... «xogar» coas formas para ver si aquilo que estaba no bosquexo previo funciona ou non antes de comezar coa peza. O barro é por tanto un elemento moi importante na consecución da peza final. De feito, hai que dicir que os bronzes, todos eles, comezan co barro e parten del.

Cando estás traballando nunha obra, sabes realmente por onde vai discorrer ata o remate da mesma? Ou dito doutra forma: o final sempre se impón con absoluta certeza dende o comezo ou o azar é un factor importante no seu desenvolvemento?

Calquera idea hai que traballala, non queda outra. É mellor que o azar che colla traballando. Para calquera peza comezo cunha idea e ao traballar sobre ela, sexa con debuxos ou co barro, aparecen solucións... e cousas que un pensaba que terían que funcionar non o fan, e hai que desbotalas. O proceso vaiche ensinando e enriquecendo e vai afinando o que será a peza final, que ás veces, non acaba sendo como na maqueta, xa que o cambio de tamaño tamén é importante telo en conta. Non funciona igual un volume ou unha forma nun tamaño pequeno que nunha escala maior. Ata o



Maqueta do *Busto de Otero Pedrayo* no Instituto Otero Pedrayo (1983), Ourense.

final, o proceso está cheo de decisións e de cambios, ás veces máis evidentes ás veces non. Cada obra ten o seu propio proceso. Nunca se traballa do mesmo xeito, e por iso, como digo moitas veces, un sempre está aprendendo.

Neste sentido, sénteste máis en tensión que relaxado? Que ten máis peso neste proceso, a dúbida ou a certeza?

Non o sei con exactitude. Como dicía antes, cada peza ten o seu propio camiño. A dúbida sempre está aí, ás veces traballas con máis decisión e máis relaxadamente porque atopas máis rápido a forma que buscas pero noutros casos podes botar días nos que non sae nada como queres e tes que insistir moito máis. Tamén ás veces, logo de acabar a xornada, penso que estiven a perder o tempo, pero ao día seguinte doume conta de que o resultado non era tan malo como pensaba, ou vexo que ese non é o camiño que quería seguir e entón ese «erro» fai de guía para camiñar por outro lado.

Noutra orde, Xosé, pretendes contar algo coas túas esculturas ou prefires que as túas esculturas conten algo de ti?

As esculturas sempre van a contar algo elas soas, sen que eu teña xa nada que dicir. Pero está claro que un pretende contar algo ou trata de «contar» algo. Que un o consiga e que outros o vexan como o vexo eu xa é máis difícil. Eu non son home de palabras senón de ciceis, pero é certo que a escultura é unha forma de linguaxe sen palabras, unha linguaxe, un «poema» expresado con formas que

teñen lugar no espazo e que máis que «contar», suxiren sen necesitar as palabras.

Aceptando isto que me dis, como concibes unha obra para un espazo público? tendo en conta que non é o mesmo unha escultura de interior, de galería, digamos, que unha escultura para un espazo urbano, limitada por inevitables estímulos que haberá que ter presentes no proceso de creación, non crees?

É moi importante a integración do monumento no espazo que o rodea, e por iso hai que traballalo moito, con bosquejos e maquetas, mesmo indo o lugar. Un nunca estará seguro de que a obra final sexa a mellor que pode facerse porque precisamente hai moitos condicionantes. Lembro un dos primeiros monumentos que me encargaron para Entrimo no ano 1981. Era un San Rosendo en pedra. Cando o colocamos, alí no alto do Pedreirño, enriba dun penedo, non había árbore ningunha. Hoxe as árbores, os piñeiros, rodéano e sen dúbida, está moito mellor integrado que naquel momento. O lugar ten unha

prestancia que antes non tiña e iso nin eu nin ninguén o pode controlar por completo. O lugar, a natureza vaíse facendo co monumento, nun sentido ou noutro. A natureza fai propio todo o que haxa nela.

Entre os escritores nos que deixaches as túas pegadas como escultor atópanse Otero Pedrayo, Blanco Amor, Carlos Casares, Concepción Arenal, Xosé M^o Díaz Castro, entre outros. Supuxeron estes proxectos un coñecemento previo da obra literaria de todos eles ou non foi preciso?

Canto máis poida coñecerse dun personaxe moito mellor. Ler os seus libros, coñecer a súa biografía, saber do seu carácter, entrar todo o posible para poder darlle vida e expresividade a través da materia. No caso de Blanco Amor, por exemplo había que transmitir unha forma de estar, de ser, materializar unha certa altivez no xesto... Neste caso a escultura de Blanco Amor é de corpo enteiro polo que hai máis xogo para isto. No caso de Otero Pedrayo ou Carlos Casares, por exemplo son bustos e hai que centrarse moito máis na expresión do rostro. Pero ao final, nunca é doado transmitir unha personalidade, e sobre todo unha personalidade tan grande coma algunha das que falas. De feito teño que dicir que estes encargos non son nada doados de levar a cabo pois só hai un obxectivo, o recoñecemento da personalidade destas figuras.

Debo confesar, Xosé, que entre as esculturas que tes na cidade de Ourense, unha das miñas preferidas é a de Blanco Amor. E non só porque me parece que ten un halo vital nos seus trazos corporais, cousa que descubrín ao pé dela cando no mesmo lugar tiven a oportunidade de participar nalgunha inauguración das feiras do libro da cidade. Posto que es un gran lector, como ves a relación entre a arte e a literatura? Entre a túa arte e a literatura?

Non teñen que estar ligadas, ou si. Ler un libro pode servir de inspiración, por suposto. As distintas artes sempre tratan de expresar sensacións e sentimentos e por iso

a súa relación, a relación entre todas elas, sempre está aí e todas inflúen en todas aínda que a forma na que se expresen sexa diferente. No meu caso —sen falar dos traballos sobre escritores— a relación coa literatura non é tan necesaria ou tan directa, porque son un escultor que traballa coa materia, co proceso, coas formas. Se hai relación é unha relación inicial, que logo vai tomando camiños máis definidos cara ao escultórico.

Si falamos das grandes correntes da escultura contemporánea (a figuración, a neofiguración e a abstracción) con cal te sentes máis identificado?

Como dicía antes, cando traballo, ou antes de poñerme a traballar, non penso en adaptarme a unha cousa ou a outra. Soamente está a peza, a materia a resolver, a idea a plasmar. O que podo dicir é que a figuración é a base de todo o meu traballo, se despois alguén lle quere chamar dun ou doutro xeito xa non é cousa que eu poida controlar. Tampouco me preocupa moito isto, polo que non me sinto máis identificado cunha ou con outra corrente. Hai esculturas estupendas en todas as correntes. O que nos debe importar é a obra mesma non a que corrente pertence ou non. Quizais este é un asunto máis de historiadores que de artistas.

Na miña opinión, eu diría que o escultor —e estou a pensar en Chillida, co que tiven a sorte de conversar algunha vez— ten algo de explorador nunha viaxe entre o visible e o invisible, entre o finito e o infinito, entre a reflexión e a poesía. Incluso, no caso do escultor vasco, entre o silencio e a música. Ti que pensas?

Que unha obra transmita todas esas emocións non é doado. Chillida de certo que o consegue nalgunhas obras. Esa é unha busca constante e ao que temos que aspirar. Lembro, hai algúns anos, unha crítica que me fixeran e que se titulaba Poesías en las maderas de Xosé Cid. Pois aínda sigo aspirando a iso. Mirar unha escultura ten algo de poesía, de música e de silencio, algunhas parecen telo

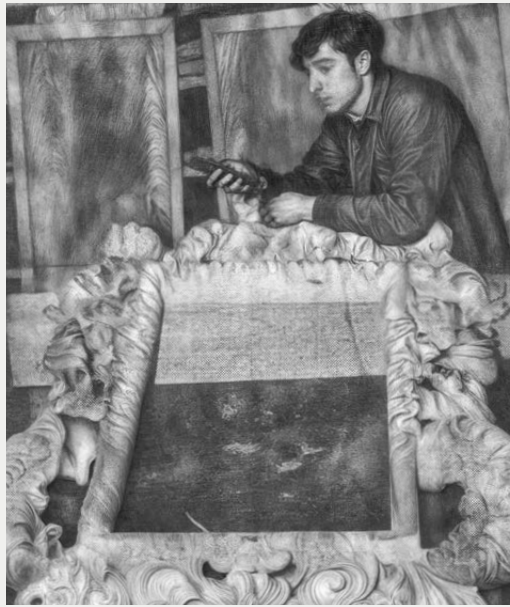
máis presente que outras e ás veces non sabemos o porqué. Como dicía antes, todo ten algo de intuición, e á vez de experiencia e de saber facer e mirar.

Hai quen manifesta que as túas esculturas non teñen relación co espazo, que son independentes do medio. E, sen embargo, eu vexo que as túas esculturas nacen do espazo. Cal é a túa opinión?

A escultura nace da materia e do material que estou a traballar, non pode ser doutro xeito. Cando se monta unha mostra, por exemplo, nunha sala de exposicións, as pezas non foron

feitas para ese espazo, pero sen embargo hai que situalas no lugar e manter un diálogo co lugar no que se expoñen, polo que acaban estando en relación e acaban sendo espazo. Outra cousa é que se consiga un diálogo fluído e natural entre estas partes. Por outro lado cando a unha escultura lle pos unha peaña si que pode ser certo que se marca un límite e que calquera pode pensar entón que esa escultura é independente do que hai ao redor.

Unha das túas últimas mostras, a finais de 2017 no Centro Cultural José Angel Valente de Ourense, foi a comisariada polo teu fillo Rosendo Cid co título de Materia infinita. Unha mostra coa que pretendías indagar na natureza humana. Con esta nova exposición comisariada tamén por Rosendo, atopámonos ante unha antolóxica que recolle dunha maneira global esta mesma preocupación. Estamos ante o resultado desta teima permanente sobre a natureza humana?



Fotografía da súa primeira entrevista na sección *Pulso de la ciudad*, La Región. 18 de decembro de 1965.

A presenza da figura, da natureza humana está sempre aí, desde os meus comezos, cando representaba aos homes e as mulleres do Val da Rabeda como sempre digo. E aínda que nalgunhas das miñas esculturas me vaia cara a formas máis abstractas sempre hai unha referencia á figura, máis ou menos evidente. É algo que forma parte da miña escultura e do carácter da mesma.

Na exposición referida puideron comprobar que é difícil resistirse a non tocar ningunha das túas esculturas, case diría que acaricialas. Precisa a abstracción o sentido do tacto?

Calquera que vaia a visitar unha exposición de esculturas, sexan figurativas ou abstractas ou de calquera outro tipo, penso que ten a intención ou o desexo de tocar, ou polo menos falo por min. A materia da que están feitas as esculturas sempre nos chama a tocalas, a saber e achegarnos máis a elas e sentir o que transmiten, pois teñen volume, non son planas. Pero tamén é certo que poden mirarse sen tocar, non é unha obriga, sexa abstracción ou algo figurativo, pero se podemos tocar, por suposto que estou de acordo en tocar e acariciar.

O que si me parece perceptible en ti, ao longo de todos estes anos, é que hai un cambio no proceso de investigación de formas e materiais cunha tendencia progresiva á abstracción, á nada. É así?

Xa falamos algo disto antes. É verdade que o único material que sumei desde o meus comezos, ademais da pedra, da madeira, do barro, do mármore... foi o

bronce, e trouxo novas maneiras de enfrontarme coa escultura, sobre todo pola técnica, e polo proceso que implica, que é bastante longo, e non permite segundo que cousas que noutros materiais non importan tanto. O trato co bronce é moi diferente, é un trato máis indirecto. Na pedra ou na madeira tes que ir de cara o material, é un proceso de subtraer, de quitar para quedar co fundamental e non hai volta atrás. No barro é diferente porque podes agregar ir para adiante e para atrás. E o barro é a base de todas as miñas esculturas en bronce. En calquera caso sempre vou cara a unha simplificación das formas.

Pode un artista transformar o mundo da escultura sen que a escultura transforme ao artista?

Ambas cousas son certas e non rifan entre si. Cando un quere dedicarse a escultura non se comeza de cero, sen saber nada, un ten que buscar referencias para marcarse algún camiño, un camiño propio e se logo ese camiño propio inflúe no mundo da escultura... pode ser una aportación minúscula ou maiúscula... pero o mundo da escultura, do que está formado é precisamente por camiños propios.

Volvo a Claude Monet cando dixo: Quiero pintar el aire que rodea el puente, la casa y la barca. La belleza del aire en el que existen, y eso no es más que imposible. Ti también confirmas iso mesmo como escultor?

O aire está ao redor da escultura, a vida está ao redor da escultura, da pintura... e a vida non pode nin pintarse nin esculpirse, nin escribirse... aínda que iso é o que intentamos todo o tempo os artistas. Esa é a aspiración, imposible, pero é a que temos que perseguir.

Remato lembrando a un amigo recentemente falecido cando lle faltaba un mes para cumprir os cen anos, Artur Cruzeiro Seixas, un dos máis grandes expoñentes do surrealismo portugués. Pois ben, un día díxome que



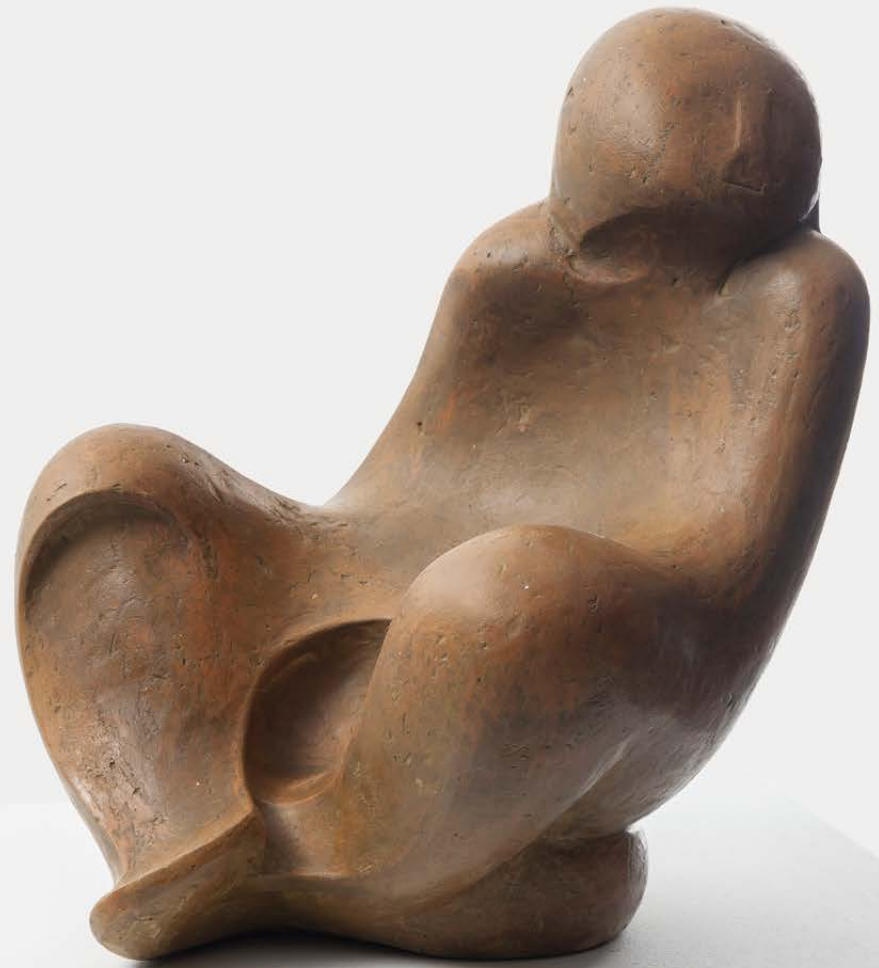
Proceso de instalación da escultura de *Santa Eufemia*, Ourense.

estaba a deseñar a escultura dun ollo ben aberto para que o colocasen trala súa morte sobre o seu panteón. Por que un ollo? —pregunteille. Para seguir en contacto co mundo, observando a vida —respondeume. Ti sabes que, ao longo da historia, son moitos os exemplos de arte funerario que atopamos nos camposantos. A miña pregunta é a seguinte: pasouche algunha vez pola cabeza deixar a túa sinatura esculpida en pedra ou en mármore sobre unha lápida?

Se che digo a verdade, nunca se me pasou pola imaxinación tal cousa. O único que podo dicir é que ao final o que queda é un diálogo, en silencio, entre eu e máis as miñas obras; e que en toda a miña obra está reunido o que fun, o que son e o que serei e que ese é o meu remanso de paz, onde non hai présa ningunha, por moito que transcorra o tempo.

A Pousa de Santa Leocadia
29 de febreiro de 2024

1970. Barro. 33 x 29 x 25 cm.





2017. Bronze. 23 x 85 x 25 cm.



2017. Bronze. 49 x 94 x 30 cm.



2007. Carballo. 220 x 80 x 45 cm.







1980. Madeira. 74 x 200 x 3,5 cm.



2000. Bronze. 108 x 32 x 25 cm.

2024. Mármor. 71 x 38 x 29 cm.







2005. Bronze. 84 x 46 x 16 cm.



2017. Castiñeiro. 213 x 50 x 39 cm.





2003. Bronze. 95 x 27 x 23 cm.



2010. Mármore. 134 x 40 x 39 cm.





1988. Madeira. 59 x 23 x 16 cm.







1982. Madeira. 92 x 22 x 17 cm.



2005. Bronze. 101 x 26 x 18 cm.



2010. Castiñeiro. 157 x 72 x 37 cm.



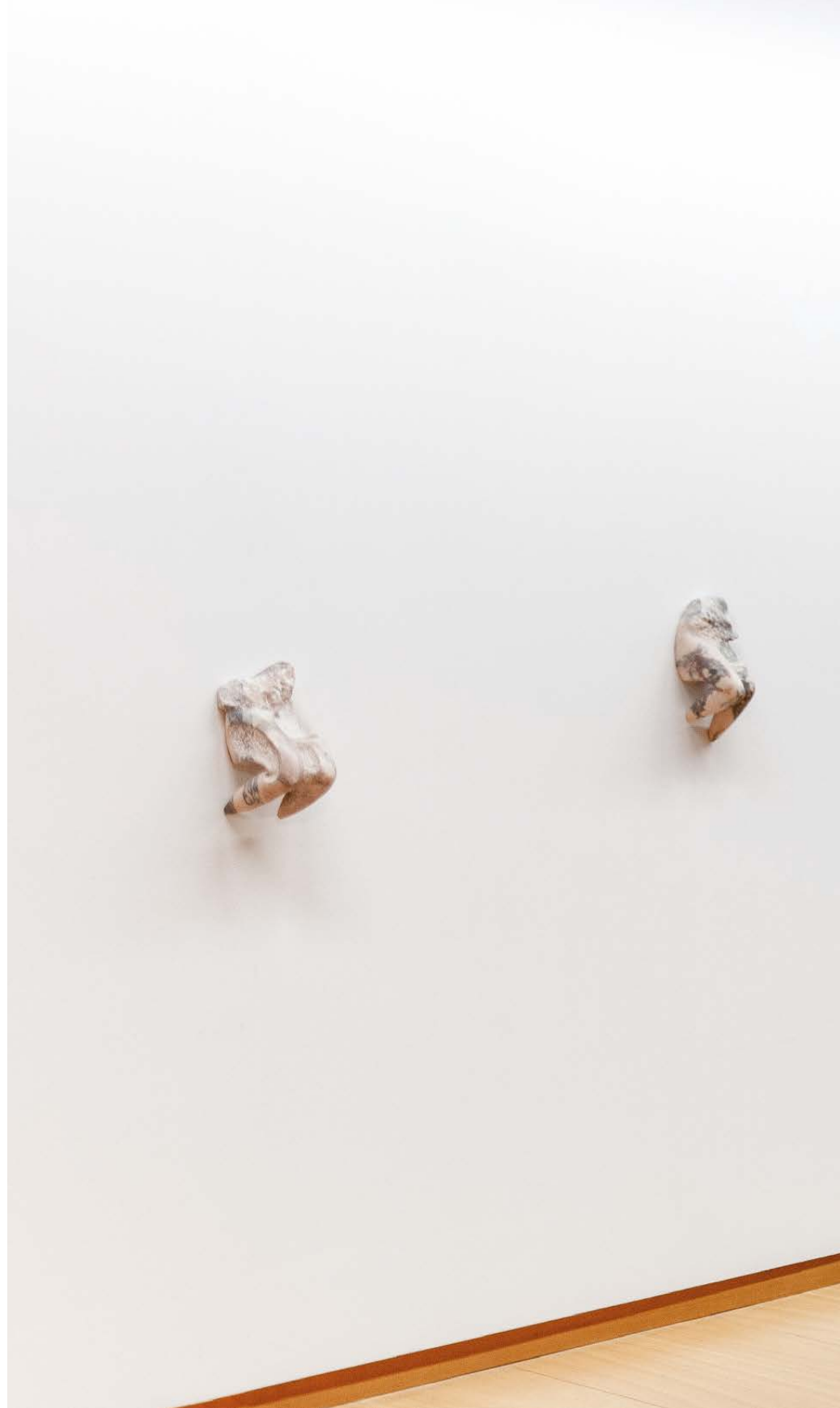




1998. Bronze. 80 x 54 x 25 cm.



(doce pezas) 2023. Mármore. 23 x 35 x 17 cm aprox. c/u.





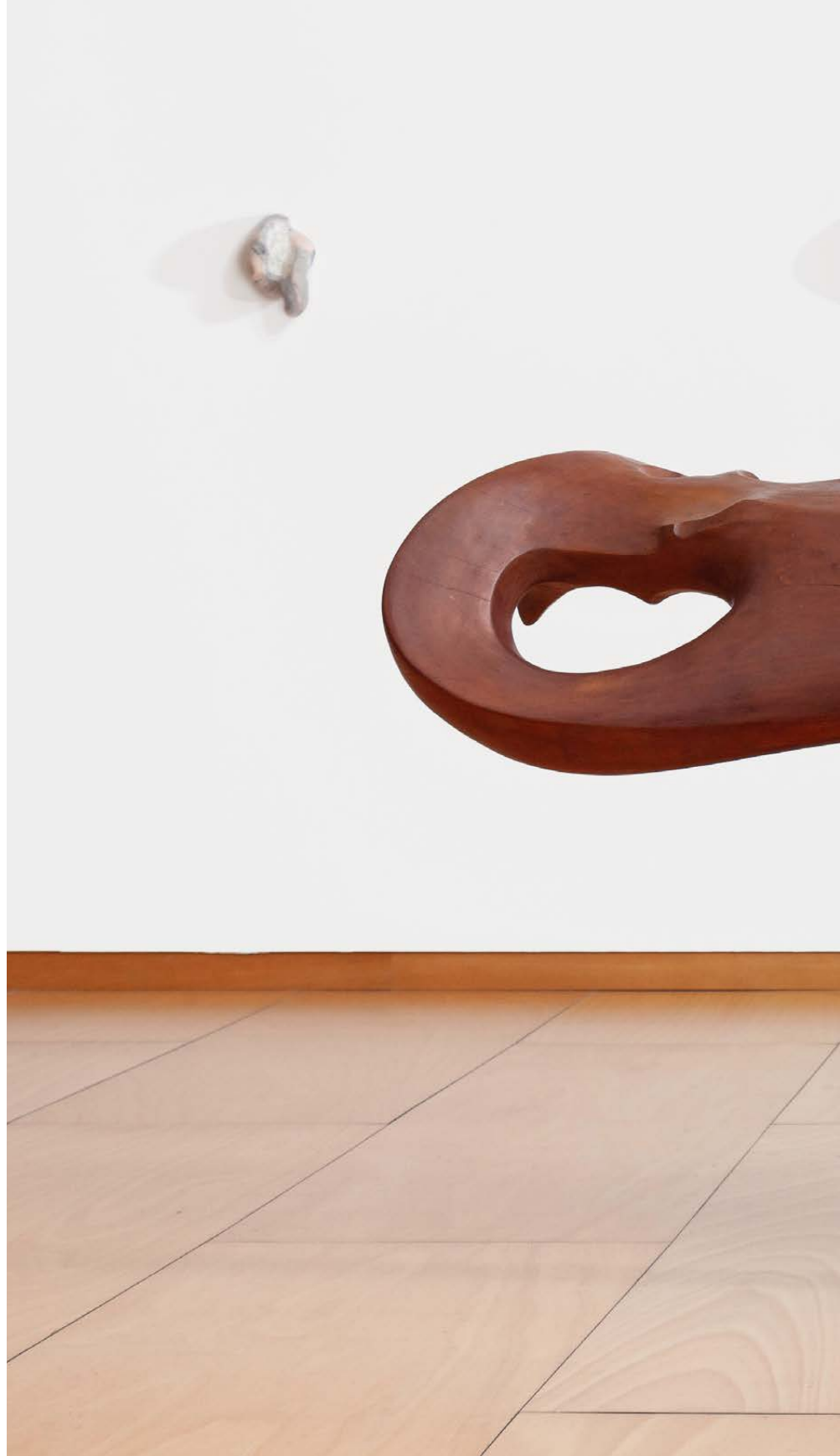




2017. Castiñeiro. 220 x 42 x 39 cm.



2015. Madeira de castiheiro. 229 x 119 x 65 cm.







Monumento a San Rosendo (1981). Entrimo.

Silencio y materia

ROSENDO CID

Tanto el silencio como la materia son dos conceptos que, en la escultura, la trayectoria y el hacer de Xosé Cid están muy presentes. Y a través de ellos se ha vertebrado esta muestra, enfocada además desde una intención antológica muy particular en la idea de generar un diálogo entre piezas de diferentes épocas —incluyendo algunos trabajos tempranos y menos conocidos—. Una muestra que toma el relevo de otra celebrada en esta misma ciudad, en el año 2018, en el Centro Cultural José Ángel Valente, titulada *Materia infinita*. En aquel entonces la materia era el centro alrededor del cual giraba aquella exposición; una materia, como concepto, que venía —y viene— definida por unos materiales específicos con los que el escultor trabaja desde sus inicios como son, el barro, la madera, la piedra, el mármol y el bronce —este último a partir de los años noventa del siglo XX—. El modo en que Xosé Cid se enfrenta a estos materiales, diríamos primigenios —o con una evidente carga de silencio arcaico y primitivo—, es mediante un diálogo íntimo y hondo, y por tanto silencioso, que no desaparece de su modo de trabajar y que se concreta a través de las intuiciones que le otorga la experiencia ante los diversos cauces que la materia le propone.

En la muestra actual —continuando la senda de aquella de 2018— se ha querido entonces evidenciar otro elemento, esto es: el silencio; un silencio activo e ineludible en su quehacer escultórico, que hace de interlocutor con la materia para, paradójicamente, *hacerla hablar*. Para

El que no contempla solo ve apariencias.

Ramón Eder

llegar a ello el escultor ejerce una reiterada contemplación sobre la misma materia, acercándose a ella, domándola, atrapándola entre sus manos y mediante sus herramientas. Y es que no puede ser de otro modo, en una acción, como la de *contemplar*, que podemos señalar como el tercer concepto que une los dos principales que titulan este texto y esta exposición. Sobre este tercer concepto, la primera entrada del diccionario de la Real Academia Española indica: «poner la atención en algo material o espiritual». Y esto es, justamente, una de las pretensiones de esta exposición: evocar, al mismo tiempo, la materia y el espíritu de fondo de todas las obras aquí reunidas, que pretenden ser una representación de la larga y contundente trayectoria del escultor del Valle de A Rabeda que, por dilatada, solamente puede ambicionar convertirse en una aproximación.

Por estos motivos, someramente señalados, las piezas y los distintos elementos que mostramos en la exposición se entremezclan, porque de un artista, de un escultor como Xosé Cid, no puede destacarse una época por encima de otra. Su obra es un continuo, un conjunto intuitivo, natural y experiencial que ha ido alimentándose a través de ese diálogo tan singular con la materia y los materiales con los que trabaja y cuya esencia acaba por transmitirse a todo su proceso creativo, que es cierto que ha ido mutando en la búsqueda de las formas más adecuadas en cada momento y para cada material, pero que no ha cambiado en cuanto al espíritu que le impulsa

a construir, a abordar y a desarrollar las formas y la mirada escultórica, que se ha mantenido en un movimiento firme y tenaz en estos más de cincuenta años de trabajo.

Apuntadas las bases conceptuales que nos han guiado en la construcción de esta exposición, insistiremos en el enfoque de la misma como el encuentro y el diálogo entre diferentes épocas, de tal manera que el espectador olvide los cauces de lectura habituales sobre una muestra antológica que abarca un espacio de tiempo tan extenso. Nos hemos centrado asimismo en las calidades e interacciones formales, silenciosas y tantas veces invisibles que han permanecido *estables* a lo largo de los años y que al mismo tiempo mutan, avanzan y regresan al origen, en un bucle que se retroalimenta sin pausa aparente. Una de ellas y la que sin duda marca el núcleo de su identidad escultórica es la base figurativa, que no se ha diluido en ningún momento —incluso en algunas de sus piezas más actuales, que derivan hacia una abstracción más aguda.

Hemos de apuntar, igualmente, la inclusión en ambas salas de dos complementos o apoyos, como son algunas imágenes de determinados monumentos y obras públicas realizadas por el escultor y que salpican la geografía gallega pero que permanecen, paradójicamente, más *ocultos* —a excepción de algún caso, como el *Monumento a Breogán*, en los alrededores de la Torre de Hércules, en A Coruña—; unas imágenes cuya pretensión es dar fe

de esa otra vertiente de trabajo en cuanto a la relación con la materia y el entorno en donde esta se ubica, y que por tanto el escultor afronta de un modo diferente al habitual en el taller. Un segundo complemento, menos visible pero no menos importante, es la selección de un pequeño número de bocetos y dibujos preparatorios originales de diferentes épocas que representan el inicio del proceso escultórico antes del enfrentamiento directo con el material y que hemos creído interesante que el espectador conozca.

Para reforzar la exposición mediante la palabra, hemos invitado, para el catálogo de la misma, a una figura, en la voz experta de Antón Castro, quien aporta una visión crítica y retrospectiva sobre el escultor, así como una entrevista realizada por el periodista y escritor Paco López-Barxas que nos acerca a las particularidades de la personalidad artística y emocional de alguien con tantos años de trabajo y experiencia a sus espaldas y cuyo recorrido se ha nutrido, en efecto, de un silencio activo, aunque rotundo y constante, en las formas y en el tiempo y que sigue *hablando* quedamente a través de todas y cada una de sus obras para que finalmente estas lleguen a nuestra dispuesta mirada.

Val da Rábeda
16 de marzo de 2024

Xosé Cid, más allá del silencio

X. ANTÓN CASTRO

Entré en contacto con la escultura del artista de Santa Cruz de Rábeda (San Cibrao das Viñas, Ourense, 1946), a finales de los años 70 del siglo pasado, cuando yo era un visitante ocasional de las Bienales de Pontevedra pero, de manera especial, cuando lo invité a participar en una exposición que reviste un significado especial para mí —a los pocos meses de crear y presidir la *Sección de Artes Plásticas* de la Dirección General de Cultura de la Xunta de Galicia, a principios de 1984—, *Encontros no espacio. Escultores galegos e cataláns dos 80*, en el aire libre de la plaza de A Quintana santiaguesa.

Recuerdo el pesado, monumental y exquisito *Grupo de familia* (1984) de granito de Xosé Cid y su encaje ajustado al peculiar *specific site* del improvisado espacio hierofánico de la Catedral con la difícil competencia que nos ofrecía la grandiosidad de esta. Cid, en su juventud y con un autodidactismo nutrido en los referentes de la gran escultura, pero sobre todo con un bagaje técnico inmejorable, mostraba entonces la síntesis de una idea de proyecto que resumía la tradición gallega más legítima y los resortes experimentales, en términos de lenguaje formal, del vanguardismo más innovador.

La silente estructura figurativa compendiaba, en su esquemática y geométrica concepción, todo un siglo de tradición gallega, inmersa en esa recurrente e identitaria *estética del granito* que arrancaba de las mitologías pre-

históricas castrexas y de la frontalidad románica del Mestre Mateo, atravesando las miradas renovadoras que en su día intuyeron Francisco Asorey, Xosé Eiroa, Antonio Failde o el primitivismo de Arturo Baltar. Los reconocía y respetaba sus pesquisas, pero, al mismo tiempo, se alejaba de ellos buscando la diferencia, en tanto que asumía igualmente, y de manera simultánea, los riesgos formales y conceptuales de los referentes clásicos que reinventaron la gran escultura, navegando entre el primer Brancusi de *El beso*, que años más tarde, prolongaría al biomorfismo suave y oval, y a una abstracción de la figura humana, que reinventarían desde los años treinta y hasta los sesenta esa tríada maravillosa de Jean Arp, Henry Moore y Barbara Hepworth.

Reinvención tejida en el minimalismo formal de fragmentaciones y asimetrías, que marcarían un lenguaje renovador frente al realismo tradicional, que es por el que apostó Cid, con la carga emocional de las deformaciones expresionistas, inspiradas no sólo en el paisaje, entre vacíos y oquedades, planos cóncavos y convexos, sino en las interpretaciones metamórficas del cuerpo humano. Como aquellos referentes que no dejaron de bucear en el pasado y en los viejos mitos y que reforzaron, tal vez por necesidad, la atmósfera del neohumanismo heideggeriano de postguerra —la necesidad de pensar el ser, dueño de su esencia, con la que se ha identificado su humanismo— y su secreción existencialista, Xosé Cid no dejará de casar la tradición con la subversión de ésta en el presente desde posiciones innovadoras. ¿Qué ha

sido, si no el arte de todas las épocas más que una lectura del arte que le ha precedido, tal como nos recuerda George Steiner?¹ Reflexión que un artista tan radical como Jannis Kounellis lleva al paroxismo cuando se atreve a decir que “el pasado es el único futuro posible, digno y revolucionario”². En su neohumanismo de síntesis, Cid asume la ruptura de lo obvio y un diálogo que refuerza la fusión de una imagen voluntariamente tosca de la realidad que muda su percepción de la escultura como cuerpo vertical y horizontal, como monumento atmosférico y como arquetipo casi jungiano de mitos y símbolos que colectivizan su presencia en un universo de lectura amplia, erigiendo sus grupos escultóricos —y pienso aún en el citado *Grupo de familia*, extensible a una buena parte de su obra y en particular a la que ha realizado en espacios públicos— como signos desprovistos de todo contenido ideológico en honor al universo mítico que está tan presente en su escultura, es decir, estableciendo una relación imposible entre la tierra y el cielo, entre la realidad y el deseo, entre la vida que se construía cada día con fragmentos de trabajo y sudor y el paraíso de las imágenes colectivas. Aquello que nos impacta como recompensa de la innovación que difícilmente podríamos definir tan bien como el genial Carlos Fuentes cuando dice que «todo descubrimiento es un deseo y todo deseo una necesidad, por ello inventamos lo que descubrimos y descubrimos lo que imaginamos. Nuestra recompensa final: el asombro»³.

Decía Schelling que sería en la filosofía de la naturaleza y

.....

1 STEINER, GEORGE. *Réelles présences: Les arts du sens*. París: Gallimard, 1991, p. 37.

2 BEUYS, KOUNELLIS, KIEFER, CUCCHI. *Bâtissons une cathédrale. Entretien*. París: L'Arche, 1988, p. 204.

3 FUENTES, CARLOS. *Valiente mundo nuevo*. Madrid: Mondadori, 1990, p. 46.

4 SCHELLING, F. W. J. *La relación del arte con la naturaleza*. Madrid: Ediciones Sarpe, 1985 (Múnich, 1807), p. 72.

5 Cat.: «Avant-propos». En *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. París, 1986, p. 13.

6 SCHELLING, *La relación del arte con la naturaleza*, p. 72.

7 Ibid., p. 78.

en la visión panteísta de aquella⁴, en su refuerzo de la experiencia subjetiva y del yo, tanto como en los mitos de la antigüedad, donde corroboramos una aprehensión idealista de la estética. A este respecto quisiera citar la dúplice conceptualización de una de las grandes exposiciones de tesis —a mi entender de las mejores que se han hecho en los últimos cuarenta años— sobre lo que ha sido la escultura moderna y contemporánea: la que comisarió la crítica e historiadora del arte norteamericana, Margit Rowell, en el Centro Pompidou de París, en 1986, quien concibe lo escultórico o bien desde la cultura o bien desde la naturaleza. Si partimos de esta como principio generador, el artista habría tenido en cuenta, aún inconscientemente, los mitos, las manifestaciones intemporales del universo, los fenómenos cíclicos del cosmos y sus fases biológicas, una ontología basada en el instinto y en la fe o la inspiración en las artes primitivas, a partir del uso de materiales tradicionales⁵, presunción reforzada, de manera inequívoca, según la tradición romántica del citado Schelling, por una búsqueda de la belleza y de la temporalidad, pues cada brote de la naturaleza tiene tan sólo un instante de plena y verdadera belleza («el arte, en cuanto representa la esencia de aquel instante, lo rescata del tiempo: hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir»⁶), que nacería de los estremecimientos del alma y de la imaginación bajo el impulso de la naturaleza, lo que dotaría al arte de un poder «irresistible»⁷.

Creo que, desde posiciones no muy alejadas, incidiendo en una clarificadora idea de proyecto, que es lo que, en definitiva, legitima la mayor autenticidad de un artista, ha planteado Xosé Cid en su obra a lo largo de estos años, sin excluir las incursiones que tiene todo artista, en el ineludible terreno de la cultura, que Rowell identifica más con las auras conceptualmente frías y los constructivismos. Su actual exposición *Silencio y materia* —tuve oportunidad de ver su anterior muestra ourensana, *Materia infinita*, en la sala municipal José Ángel Valente, en 2017— no deja de ser el último capítulo de un artista que ha indagado concienzudamente en el relato prevalente del individuo como sujeto, en el ser humano como protagonista absorbente de un discurso, que, en esta sintética muestra, define su recorrido lingüístico desde finales de los años sesenta con una *Pareja de niños*, en granito, extraída de la citada frontalidad románica y envolvente tendencia al volumen compacto, que aún evoca la expresionista cantería popular y el mágico primitivismo de Faílde. Desde ahí, la sobria y experimental singladura de Cid se hace manifiesta en la confrontación de pasado y presente, recorriendo años y obras singulares, que muestran, en una muy pertinente y exquisita selección —los dibujos y bocetos ponen de manifiesto no sólo al buen dibujante, sino también al inquisitivo artista que concibe la escultura desde su dimensión más conceptual, a la manera de una tesis—, la coherencia de un proyecto sin sobresaltos pero con la mayor voluntad renovadora en los límites de un equilibrio entre figuración y abstracción, entre la expresión emocional de su hermenéutica más simbólica —traslación de lo que sería *imaginación simbólica*, acercándose a su objetualidad, que complementa con la aproximación a su ser y humanidad, en términos de *imaginación metafísica*— y un esencialismo formal que eleva al ser humano, hombre o mujer, a una dimensión espiritual y evanescente en busca de su trascendencia.



Formas sintéticas y sugeridas, dotadas de una luz no sólo exterior, sino intrínseca, con las que construye la nueva realidad que dialoga con el espacio de comportamiento y con el que secuencian nuestras impresiones.

Recuerdo que el inolvidable David Smith, uno de los referentes de la renovación escultórica del siglo pasado, sostenía que lo verdaderamente abstracto no existía, porque el hombre debía trabajar partiendo siempre de la vida⁸. Sin embargo el sentido de la elipsis en ambos, a pesar de sus concepciones y resultados tan diferentes, es un hecho y me permite valorar en aquél y en las sintéticas formas de piedra, mármol, bronce o madera de Cid, la conjunción de efectos, desde la verticalidad a lo totémico, de lo monolítico a lo ingrúvido, de lo cóncavo a lo convexo, reafirmar la importancia del pulido matérico y la constatación del silencio, del sosiego y del reposo, de la calma frente al ruido o de una peculiar ascensionalidad mística.

Y en el proyecto de Cid es inevitable acudir a sus intervenciones públicas, integradas en parques, bosques o en determinadas zonas urbanas de Galicia. He visto con frecuencia su monumental *Breogán* (1995) en el amplio paisaje escultórico de la Torre de Hércules coruñesa, como un revival renovado de la prehistórica tradición *castrexa*, evocando en su totemismo la afirmación reveladora de los viejos arcaísmos, con el mismo sabor a hierofanía que el refinado *Guerrero celta* de Narciso Pérez, un vanguardista histórico audaz, prematuramente desaparecido. Una escultura que nos hace percibir el espacio de la Torre de otra manera, desde las pautas renovadoras de aquélla como construcción cultural, revirtiendo la naturaleza a paisaje —acentuado por la historicidad que le aporta el mitológico Breogán, donde el espacio profano —en la acepción de Mircea Eliade, en su análisis de la antigüedad megalítica— devenía espacio sagrado, el único real, el que



Xosé Cid trabajando un bloque de granito.

existía verdaderamente, un espacio heterogéneo⁹, que, de alguna manera, se correspondería con el *campo amplio* del que nos habla Rosalind Krauss al hablar del tránsito entre la modernidad y la postmodernidad escultórica¹⁰. Adecuar la obra al espacio acentúa la identidad del lugar en tanto que su autor, y en el caso de Xosé Cid es casi

8 SMITH, DAVID. Entrevista con David Sylvester, (16-VI-1961). Publicada en *Living Arts*, (IV-1964). En *David Smith, 1906-1965*. Madrid: Cat. IVAMI/MCARS, Valencia, 1996, p. 139.

9 ELIADE, M. *Le sacré et profane*. Paris: Éditions Gallimard, 1965, p. 25.

10 «La escultura en el campo expandido». En VV. AA. *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1985, p. 68.

un axioma, tiene en cuenta nociones como el tiempo, la idea de perdurabilidad, su valor de símbolo y su condición ritual, caracteres que modificarían la nueva percepción hierofónica, una vez que se rompe la homogeneidad de aquel *síte*, para asistir a una peculiar refundación de la naturaleza como paisaje cultural. Se trataría, en definitiva, de traducir el impulso de la escultura desde su esencia, pero también de restablecer su relación con el espacio o con los espacios geográficos y culturales.

Sabido es, como sostiene Jean-Luc Daval, que la escultura, a partir de los trabajos pioneros que había desarrollado Isamu Noguchi, después de la década de los cincuenta, en la naturaleza ya no es exclusivamente un *objeto para ver*, sino un *espacio para existir*, un lugar que no sólo privilegia las funciones decorativas o conmemorativas que la historia le había atribuido¹¹, sino un constructo cultural. Poética que en su versatilidad lingüística y en la diversidad de sus actuaciones en los diferentes espacios públicos, ha ido adecuando en función del proyecto propuesto, acotado éste a la dimensión conceptual, iconográfica y material de su experiencia interpretativa, desde el realismo más libre —véase el *Eduardo Blanco Amor* de los Jardines Obispo Cesáreo en Ourense, o el *Monumento ó Cabalo de Antela* (Ourense)— a las recreaciones neofigurativas y biomórficas con un alto grado de elipsis abstracta de la tradición del granito —y la *Concepción Arenal* de Ferrol o el *Guerreiro Guardián*, del Pazo de Vilamarín, en Ourense podrían ser ejemplares— a la hermenéutica de la abstracción, como sucede con *Nimbos de luz*, en la Ínsua dos Poetas, en Madarnás (O Carballiño), entre otros modelos que podríamos citar.

En todos los casos, la idea de proyecto de Xosé Cid aparece marcada por una clara identidad de la experiencia, donde la estructura formal se intuye desde la funcionalidad de su estética, poética que podemos leer con las claves de su propia mirada humanista —ya citada—

.....

11 «A afirmación da escultura». En VV.AA. *Historia del arte. La escultura. La aventura de la escultura moderna en los siglos XIX y XX*, Xenebra-Barcelona: Skira / Carroggio S.A. Edición, 1996, pp. 287 e 288.



El artista posa junto a la obra, ya terminada, de *Monumento á Familia*.

simbólica y metafísica, entre la inteligencia y la conciencia, que no se aleja de algunos de los propósitos con que Oteiza definió la renovación de la escultura, acudiendo a la desocupación de la forma e integrando la luz como secuencia intrínseca de la materia, sea granito, bronce o madera, y que es otra forma de entender e interpretar la vida y el mundo desde la elocuente soledad del creador a fin de lograr proyectarlo más allá del silencio.



XOSÉ CID:

«Mirar una escultura tiene algo de poesía, de música y de silencio»

PACO LÓPEZ-BARXAS

Llueve sobre el Valle de A Rabeda, con sus praderías atravesadas por pistas y un algo de misterio nebuloso junto a castaños centenarios, fresnos y carballos que pastorean en un paisaje de leyendas sumergidas. Llueve, no tan lejos de este lugar, sobre el castro de Armea y sobre la piedra de Santa Mariña de Augas Santas. Llueve muy cerca de aquí en San Verísimo de Espiñeiros, en Allariz, donde Cela nos cuenta que tal día como hoy, un 29 de febrero, se venía celebrando cada año una misa por Romasanta —nuestro licántropo por excelencia— hasta que la guerra civil acabó con esta santa costumbre. Llueve —como en la Mazurca ourensana— «sobre la tierra que es del mismo color que el cielo».

Aquí, a diez kilómetros de Ourense, en el lugar llamado A Pousa de Santa Leocadia, en Taboadela, también «llueve sobre la tierra» que es del mismo color que la gubia y la piedra, mientras Xosé Cid me espera a la entrada de la casa grande en la que vive y esculpe sus sueños. De pie, con el paraguas abierto junto al portón del alpendre, Xosé Cid parece un personaje celiano de contundencia expresiva. Así lo veo yo cuando aparco el coche en el soportal de su casa, rodeada de muros y puertas tras las que cualquiera puede descubrir la profunda relación que hay entre el lugar y el artista.

Observo detenidamente la fachada de la vivienda que su morador ha reconstruido, respetando la singularidad

rural de un edificio del XVIII, a imagen y semejanza de sus necesidades estéticas y vitales. Un territorio liberado. Y lo hizo, enfrentándose a la rehabilitación de la casa como si de una escultura urbana se tratara: con la habilidad y control del espacio y las formas. Un proceso largo del que resultó, por añadidura, el diseño de varias salas expositivas que comparte con su hijo, el escritor y también artista plástico Rosendo Cid.

Por el jardín de la finca se extienden, en un diálogo permanente de sonoros silencios, piezas escultóricas en piedra y bronce de diferentes tamaños y texturas. Un museo al aire libre. Tanto es así que tengo la impresión de encontrarme ante una especie de Chillida-Leku, con caserío de Zubalaga incluido, pero con las señas de identidad de esta tierra que vio nacer al artista en el cercano lugar de Calvos, parroquia de Santa Cruz de Rabeda, hace setenta y siete años.

Ya en el interior de la casa, los espacios expositivos están dispuestos para el placer y la contemplación sin prisas, de la misma forma que la estancia acogedora de la «lareira» encendida nos invita a conversar alrededor del fuego. Hablo con Xosé Cid, aquel niño de la infancia que hacía «santos» con la navaja; el escultor de la singular elegancia de las curvas y los equilibrios; el creador autodidacta que no precisa de apelativos en su oficio porque, cuando uno es artista, lo demás es lo de menos.

No sé si recuerdas, Xosé, que fue un 8 de junio de 2012 cuando inauguraste esta casa museo en la que muestras a los amigos y visitantes las obras de tu colección y las de tu hijo, Rosendo Cid. ¿Podemos decir que este lugar tiene algo de biografía familiar?

Sí, podemos decirlo así porque este es mi lugar de trabajo desde hace muchos años, y está claro que donde uno vive y trabaja, como en mi caso —pues no todos los artistas tienen el taller y la casa en el mismo lugar—, acaba por convertirse en la principal referencia vital, en el día a día que marca el camino y cierto carácter.

Cualquiera puede contemplar aquí, no solo tu obra sino también una muestra de algunos de los trabajos de Rosendo Cid en espacios interconectados. ¿Cómo debemos entender este diálogo, siendo vuestros lenguajes artísticos tan diferentes?

Desde luego la obra de ambos comparte el mismo lugar, pero la manera de trabajar y de hacer son muy diferentes, cada uno tiene su camino o su estilo. El diálogo, de cualquier tipo, es una manera de enriquecer el arte y a los artistas, y cosas, en apariencia, muy distintas, no tienen que discutir entre ellas. El arte no es otra cosa que emociones, sensaciones y sentimientos; manifestaciones que surgen de cada persona y sería ingenuo no poder compartir espacios o ideas, aunque estas sean diferentes.

Desde muy joven inicias tu vocación artística como tallista, pero ¿de qué manera llegas a descubrir al escultor que llevas dentro?

Hay una anécdota muy curiosa. Un vecino le dice a mi padre: José, te voy a decir algo, que no te parezca mal, pero tu hijo no está bien. Mi padre, sorprendido, le pregunta por qué. Y le responde: hombre, no puede estar bien porque ponerse a hacer «santos» ahora que los curas los están vendiendo... Fuera de anécdotas, mi interés por la talla despertó cuando oí hablar que un tallista hacía unas cabezas de guerreros. Entonces me dije si eso lo podría hacer yo también, sin todavía conocer

siquiera la palabra escultura. Comencé haciendo relieves en madera con escenas de la gente del campo, que era lo que conocía al vivir en un pueblo y sin información alguna, y viendo nada más que las imágenes de las iglesias. Y por eso los vecinos no entendían que un chico se hubiera puesto a hacer, según ellos, «santos», que era también la única referencia que tenían para llamarle a las esculturas o a cualquier figura tallada.

¿Qué esculturas —clásicas o modernas— dejaron en ti una huella más profunda?

La verdad es que son muchas las que podría enumerar, o tendría que pensar un poco en esto... Pero sí recuerdo que en un viaje que hice a León sentí una emoción que nunca había sentido antes. Fue en la llamada Capilla Sixtina de España, en el Panteón de San Isidoro. Fue fantástico, pues la guía que nos hablaba se dio cuenta de mi cara de asombro según nos hablaba a los que allí estábamos en la visita, y al finalizar nos dijo, a mí y a mi mujer, que el claustro que quedaba por visitar no tenía tanto interés y que si queríamos podíamos permanecer allí unos diez minutos más antes de la siguiente visita. Y allí nos quedamos, yo atónito, fue muy emocionante aquello. También recuerdo otra ocasión, no estoy seguro del año, que estaban haciendo obras de restauración en el pórtico de la catedral de Ourense y se dio el caso de que me invitaron a subir a los andamios para ver las obras de cerca —algo que no está al alcance de cualquiera—. Hasta pude tocar las figuras, incluso acariciarlas. Esto lo recuerdo con mucha emoción y privilegio. Son días que uno lleva en el alma y en el corazón...

... Y que nunca se olvidan. Eso mismo sentí yo cuando me invitaron a subir a los andamios de restauración, en la parte alta del Pórtico de la Gloria, de la catedral de Santiago. Como tampoco olvidarías tu primera exposición en 1969, en el Archivo Histórico Provincial de Ourense, siendo director Xesús Ferro Couselo, cuando apenas eras un joven de veintitrés años. ¿Cómo recuerdas aquel bautismo de iniciación?

Lo recuerdo con mucho entusiasmo, al ver que mis

esculturas estaban expuestas en el museo. Me parecía que no cogía por las puertas, y mira que son grandes. Fue un día inolvidable para mí porque en aquel momento yo era un simple chaval que venía de la aldea. Me sentí muy importante en ese momento, bien por la ignorancia, bien por la inconsciencia de la juventud. Pero lo que es la vida: hoy, con setenta y siete años estoy lleno de dudas. Miro para atrás y me digo que sí, que he caminado mucho, pero cuando miro hacia adelante veo que queda mucho por caminar y, sobre todo, mucho por aprender.

Has dicho que eres un creador autodidacta, cosa que podemos ver en esta exposición en la que se recoge parte de tu trayectoria desde los comienzos. En todo este proceso yo te veo como un heredero de los valores de la «Xeración Nós», manteniendo contacto con los «artistiñas» que decía Risco, y también con todo lo que tiene que ver con nuestra tradición cultural en Ourense. ¿Cuáles son tus referentes en la historia del arte y con qué escultores llegas a identificarte más? ¿Tal vez con Rodin?

El primer escultor que conocí fue precisamente Rodin, y por casualidad. Yo era muy jovencito y entré en una librería a comprar un bloc de dibujo y entonces vi un librito del que me llamó la atención la fotografía de la cubierta. Por supuesto yo no sabía quién era Rodin, pero aquel descubrimiento me abrió los ojos y la mente. A partir de ese descubrimiento hice unas esculturas en madera recreándome en él, pero muy pronto las deshice porque me sentía incómodo. Era como se estuviera robando, haciendo algo que no me pertenecía. No podía decir que aquello era mío. A partir de entonces fui comprando algunos libros para conocer a los clásicos, con los que me brillaban los ojos. Aquello era otro mundo, era una nueva sensación, sentir algo que flotaba dentro de mí y que me despertaba los sentidos. Los clásicos son, desde luego, la principal fuente, y uno solo puede seguir aprendiendo de ellos.

Aunque eres el más joven de entre los referidos «artistiñas», ¿te sientes o no parte del grupo que se reunía en el Volter, el «bar do Tucho», formado por

escultores como Acisclo y Bucíños, entre otros? Creo que fue José Paz quien, refiriéndose a los tres, habló de los «tres tenores» de la escultura ourensana. ¿Estás de acuerdo?

Antes de mi primera exposición en el Museo Arqueológico de Ourense, como ya hablamos, yo venía de la aldea y no conocía a nadie del campo de la cultura y fue en esa exposición donde tengo contacto con los llamados «artistiñas» pero también con Prego, Luis Trabazo, Faílde, Virxilio entre otros, y naturalmente el Volter, pero no me sentí especialmente parte de ese grupo, o por lo menos nunca lo pensé en este sentido. Siempre trabajé en la búsqueda de mi propio camino. Lo demás, lo que digan sobre unos u otros, o que nos definan de una u otra manera, no depende de uno y por lo tanto no hay que darle demasiada importancia porque lo que importa, finalmente, es la obra. Sobre los «tres tenores» de la escultura ourensana... pues suena muy bien, musicalmente hablando, pero posiblemente se podría incorporar alguno más y formar un grupo mayor.

¿Cómo es el día a día en tu vida del escultor? ¿Eres un artista sistemático en el trabajo?

Yo tengo el taller al lado de la casa donde vivo. Y una buena parte del tiempo estoy en el taller y ya es algo que forma parte de mi vida. Allí le doy muchas vueltas a las cosas y a las ideas, porque a mi edad estoy lleno de dudas, por lo que hay que seguir trabajando. Como decía Aristóteles: «El hombre por naturaleza quiere saber, pero no hay conocimiento sin aprendizaje». Yo quiero seguir aprendiendo y disfrutando lo que el camino me vaya ofreciendo, emocional y espiritualmente; que la sensibilidad vaya creciendo y continuar disfrutando de la belleza de las cosas.

Centrándonos en tu propio proceso de creación, ¿cómo ves esa evolución tan personal que parte de un costumbrismo inicial, manifestado en esa serie de *Hombres y mujeres de la Rabeda* o de monumentos como el del *Afilador* o *La Castañeira*, tan simbólicos de Ourense?

Cuando inicié este camino de la escultura siempre intenté ir hacia adelante, buscando en las formas, tratando de quedarme con lo esencial o por lo menos acercándome, porque a decir verdad nunca estoy satisfecho al cien por cien de lo que hago. Y la evolución siempre saldrá de un modo natural y casi sin darse cuenta si uno trata de arriesgar un poco más, conseguir esa forma que parece estar siempre escondida y que a veces se te escapa o no eres capaz de conseguir por completo. Ahora bien, hay que decir que cuando te encargan una obra tienes que aceptar lo que te piden o no, y tienes que ser más o menos realista, como en el caso, precisamente, del encargo de la pieza de *la Castañeira*, allá por el año 2001, si mal no recuerdo, y que tenía que ser, obligatoriamente, muy realista y fiel. De otro modo, sin esa limitación, esa obra pública sería muy distinta.

Hay obras muy significativas de esta evolución, por ejemplo esa figura totémica de *Breogán*, junto a la Torre de Hércules, que está considerada una de las diez mejores de Galicia en granito blanco. Una obra magnífica que no esconde una cierta tendencia a la abstracción, ¿es así?

Desde mis comienzos, cuando comencé a exponer, eliminé ciertos «adornos» en mis obras. El Breogán, por ejemplo, nos observa, con un rostro de líneas sencillas, nos mira directamente con la profundidad de algo más complejo. Con elementos mínimos, con formas simples uno puede transmitir, jugar entre lo clásico y lo abstracto, entre los volúmenes y los vaciados, pero sin perder nunca esa esencia de la figura, que yo no quiero perder nunca de vista.

¿Cómo es el proceso de creación en tu caso? ¿Tus formas son producto de la imaginación, de la reflexión, de la observación de la naturaleza, de la tradición...?

Imaginación, reflexión... tal vez un poco de todo, no sabría decir... uno nunca sabe, cuando está trabajando, qué cosa es la que le influye más. Yo trabajo más con la intuición, con la intuición de la experiencia que se va adquiriendo, en el día a día. Por lo que diría que todo consiste en trabajar; trabajar las ideas y trabajando las

ideas llegar a las formas que uno busca. Cuando doy por terminada una obra para mí ya forma parte del pasado. Como escultor me interesa el presente y el mañana, si llega. Lo único que puedo hacer como artista es seguir trabajando, intentar acercarme a esa síntesis de las cosas, porque conseguir una síntesis, estar cerca de la esencia, o de un simple gesto es quizás el único signo de perfección al que podré llegar.

A la hora de plasmar una idea ¿partes de apuntes sobre papel o utilizas el diseño informático? ¿Cuál es la génesis? Imagino que renuncias a los detalles, limitándote a abocetar las formas.

Son muchos los bocetos y apuntes en papel que hago antes de ponerme a trabajar con el material directamente. También empleo, en muchos casos, el barro en pequeños formatos para ver cómo funciona el volumen, ya que en el barro uno puede equivocarse, quitar, poner... «jugar» con las formas para ver si aquello que estaba en el boceto previo funciona o no antes de comenzar con la pieza. El barro es, por tanto, un elemento muy importante en la consecución de la pieza final. De hecho, hay que decir que los broncees, todos ellos, comienzan con el barro y parten de él.

Cuando estás trabajando en una obra, ¿sabes realmente por dónde va a discurrir hasta el final de la misma? O, dicho de otra forma: ¿el final siempre se impone con absoluta certeza desde el comienzo o el azar es un factor importante en su desarrollo?

Cualquier idea hay que trabajarla, no queda otra. Es mejor que el azar te coja trabajando. Para cualquier pieza comienzo con una idea y al trabajar sobre ella, sea con dibujos o con el barro, aparecen soluciones... y cosas que uno pensaba que tendrían que funcionar no lo hacen, y hay que descartarlas. El proceso te va enseñando y enriqueciendo y va afinando lo que será la pieza final, que a veces, no acaba siendo como en la maqueta, ya que el cambio de tamaño también es importante tenerlo en cuenta. No funciona igual un volumen o una forma en un tamaño pequeño que en una escala mayor. Hasta el

final, el proceso está lleno de decisiones y de cambios, a veces más evidentes a veces no. Cada obra tiene su propio proceso. Nunca se trabaja del mismo modo, y por eso, como digo muchas veces, uno siempre está aprendiendo.

**En este sentido, ¿te sientes más en tensión que relajado?
¿Qué tiene más peso en este proceso, la duda o la certeza?**

No lo sé con exactitud. Como decía antes, cada pieza tiene su propio camino. La duda siempre está ahí, a veces trabajas con más decisión y más relajadamente porque encuentras más rápido la forma que buscas, pero en otros casos puedes echar días en los que no sale nada como quieres y tienes que insistir mucho más. También a veces, después de acabar la jornada, pienso que estuve perdiendo el tiempo, pero al día siguiente me doy cuenta de que el resultado no era tan malo como pensaba, o veo que ese no es el camino que quería seguir y entonces ese «error» hace de guía para caminar por otro lado.

En otro orden, Xosé, ¿pretendes contar algo con tus esculturas o prefieres que tus esculturas cuenten algo de ti?

Las esculturas siempre van a contar algo ellas solas, sin que yo tenga ya nada que decir. Pero está claro que uno pretende contar algo o trata de «contar» algo. Que uno lo consiga y que otros lo vean como lo veo yo ya es más difícil. Yo no soy hombre de palabras si no de cinceles, pero es cierto que la escultura es una forma de lenguaje sin palabras, un lenguaje, un «poema» expresado con formas que tienen lugar en el espacio y que más que «contar», sugieren sin necesidad de palabras.

Aceptando esto que me dices, ¿cómo concibes una obra para un espacio público? Teniendo en cuenta que no es lo mismo una escultura de interior, de galería, digamos, que una escultura para un espacio urbano, limitada por inevitables estímulos que habrá que tener presentes en el proceso de creación, ¿no crees?

Es muy importante la integración del monumento en el espacio que lo rodea, y por eso hay que trabajarlo mucho, con bocetos y maquetas, e incluso yendo al lugar. Uno nunca estará seguro de que la obra final sea

la mejor que puede hacerse porque precisamente hay muchos condicionantes. Recuerdo uno de los primeros monumentos que me encargaron para Entrimo, en el año 1981. Era un San Rosendo en piedra. Cuando lo colocamos, allí en el alto del Pedreiriño, encima de un «penedo», no había ningún árbol. Hoy los árboles, los pinos, lo rodean y sin duda, está mucho mejor integrado que en aquel momento. El lugar tiene una prestancia que antes no tenía y eso ni yo ni nadie lo puede controlar por completo. El lugar, la naturaleza se va haciendo con el monumento, en un sentido o en otro. La naturaleza hace propio todo lo que haya en ella.

Entre los escritores en los que dejaste tus huellas como escultor se encuentran Otero Pedrayo, Blanco Amor, Carlos Casares, Concepción Arenal, Xosé M^o Díaz Castro, entre otros. ¿Supusieron estos proyectos un conocimiento previo de la obra literaria de todos ellos o no fue necesario?

Cuanto más pueda conocerse de un personaje mucho mejor. Leer sus libros, conocer su biografía, saber de su carácter, entrar todo lo posible para poder darle vida y expresividad a través de la materia. En el caso de Blanco Amor, por ejemplo, había que transmitir una forma de estar, de ser, materializar una cierta altanería en el gesto... En este caso, la escultura de Blanco Amor es de cuerpo entero por lo que hay más juego para esto. En el caso de Otero Pedrayo o Carlos Casares, por ejemplo, son bustos y hay que centrarse mucho más en la expresión del rostro. Pero al final, nunca es fácil transmitir una personalidad, y sobre todo una personalidad tan grande como algunas de las que hablas. De hecho, tengo que decir que estos encargos no son nada sencillos de llevar a cabo pues solo hay un objetivo, y es el reconocimiento de la personalidad de estas figuras.

Debo confesar, Xosé, que entre las esculturas que tienes en la ciudad de Ourense, una de mis preferidas es la de Blanco Amor. Y no solo porque me parece que tiene un halo vital en sus rasgos corporales, cosa que descubrí al pie de ella cuando en el mismo lugar tuve la oportunidad

de participar en alguna inauguración de las ferias del libro de la ciudad. Puesto que eres un gran lector, ¿cómo ves la relación entre el arte y la literatura? ¿Entre tu arte y la literatura?

No tienen que estar ligadas, o sí. Leer un libro puede servir de inspiración, por supuesto. Las distintas artes siempre tratan de expresar sensaciones y sentimientos y por eso su relación, la relación entre todas ellas, siempre está ahí y todas influyen en todas, aunque la forma en la que se expresen sea diferente. En mi caso —sin hablar de los trabajos sobre escritores— la relación con la literatura no es tan necesaria o tan directa, porque soy un escultor que trabaja con la materia, con el proceso, con las formas. Si hay relación es una relación inicial, que luego va tomando caminos más definidos hacia lo escultórico.

Si hablamos de las grandes corrientes de la escultura contemporánea (la figuración, la neofiguración y la abstracción) ¿con cuál te sientes más identificado?

Como decía antes, cuando trabajo, o antes de ponerme a trabajar, no pienso en amoldarme a una cosa u otra. Solamente está la pieza, la materia a resolver, la idea a plasmar. Lo que puedo decir es que la figuración es la base de todo mi trabajo, si después alguien le quiere llamar de una manera u otra es algo que yo no puedo controlar. Tampoco me preocupa mucho esto, por lo que no me siento más identificado con una u otra corriente. Hay esculturas estupendas en todas las corrientes. Lo que nos debe importar es la obra misma no a qué corriente pertenece o no. Quizás este es un asunto más de historiadores que de artistas.

En mi opinión, yo diría que el escultor —y estoy pensando en Chillida, con el que tuve la suerte de conversar alguna vez— tiene algo de explorador en un viaje entre lo visible y el invisible, entre el finito y el infinito, entre la reflexión y la poesía. Incluso, en el caso del escultor vasco, entre el silencio y la música. ¿Tú que piensas?

Que una obra transmita todas esas emociones no es fácil. Chillida es cierto que lo consigue en algunas obras. Esa es

una búsqueda constante y a lo que tenemos que aspirar. Recuerdo, hace algunos años, una crítica que me habían hecho y que se titulaba Poesías en las maderas de Xosé Cid. Pues aún sigo aspirando a eso. Mirar una escultura tiene algo de poesía, de música y de silencio, algunas parecen tenerlo más presente que otras y a veces no sabemos el por qué. Como decía antes, todo tiene algo de intuición, y a la vez de experiencia y de saber hacer y mirar.

Hay quien manifiesta que tus esculturas no tienen relación con el espacio, que son independientes del medio. Y, sin embargo, yo veo que tus esculturas nacen del espacio. ¿Cuál es tu opinión?

La escultura nace de la materia y del material que estoy trabajando, no puede ser de otro modo. Cuando se prepara una muestra, por ejemplo, en una sala de exposiciones, las piezas no fueron hechas para ese espacio, pero sin embargo hay que situarlas en el lugar y mantener un diálogo con el lugar en el que se exponen, por lo que acaban estando en relación y acaban siendo espacio. Otra cosa es que se consiga un diálogo fluido y natural entre estas partes. Por otro lado, cuando a una escultura le pones una piana sí que puede ser cierto que se pone un límite y entonces cualquiera puede pensar que esa escultura es independiente de lo que hay alrededor.

Una de tus últimas muestras, a finales de 2017, en el Centro Cultural José Ángel Valente de Ourense, fue comisariada por tu hijo Rosendo Cid con el título de Materia infinita. Una muestra con la que pretendías indagar en la naturaleza humana. Con esta nueva exposición comisariada también por Rosendo, nos encontramos ante una antológica que recoge de una manera global esta misma preocupación. ¿Estamos ante el resultado de esta insistencia permanente sobre la naturaleza humana?

La presencia de la figura, de la naturaleza humana está siempre ahí, desde mis comienzos, cuando representaba a los hombres y las mujeres del Val da Rabeda, como siempre digo. Y aunque en algunas de mis esculturas me incline hacia formas más abstractas siempre hay una

referencia a la figura, más o menos evidente. Es algo que forma parte de mi escultura y del carácter de la misma.

En la exposición referida pude comprobar que es difícil resistirse a no tocar alguna de tus esculturas, casi diría acariciarlas. ¿Necesita la abstracción el sentido del tacto?

Cualquiera que vaya a visitar una exposición de esculturas, sean figurativas o abstractas o de cualquier otro tipo, pienso que tiene la intención o el deseo de tocar, o por lo menos hablo por mí. La materia de la que están hechas las esculturas siempre nos llama a tocarlas, a saber y acercarnos más a ellas y sentir lo que transmiten, pues tienen volumen, no son planas. Pero también es cierto que pueden mirarse sin tocar, no es una obligación, sea abstracción o algo figurativo, pero si podemos tocar, por supuesto que estoy de acuerdo en tocar y acariciar.

Lo que sí me parece perceptible en ti, a lo largo de todos estos años, es que hay un cambio en el proceso de investigación de formas y materiales con una tendencia progresiva a la abstracción, a la nada. ¿Es así?

Ya hablamos algo de esto antes. Es verdad que el único material que agregué desde mis comienzos, además de la piedra, de la madera, del barro, del mármol... fue el bronce, y traje nuevas maneras de enfrentarme con la escultura, sobre todo por la técnica, y por el proceso que implica, que es bastante largo, y no permite según qué cosas que en otros materiales no importan tanto. El trato con el bronce es muy diferente, es un trato más indirecto. En la piedra o en la madera tienes que ir de cara al material, es un proceso de sustraer, de quitar para quedarse con lo fundamental y que no tiene vuelta atrás. En el barro es diferente porque puedes agregar ir para adelante y atrás. Y el barro es la base de todas mis esculturas en bronce. En cualquiera caso siempre tiendo hacia una simplificación de las formas.

¿Puede un artista transformar el mundo de la escultura sin que la escultura transforme al artista?

Ambas cosas son ciertas y no discuten entre sí. Cuando uno quiere dedicarse a la escultura no se comienza de

ceros, sin saber nada, uno tiene que buscar referencias para marcarse algún camino, un camino propio y si luego ese camino propio influye en el mundo de la escultura... puede ser una aportación minúscula o mayúscula... pero el mundo de la escultura, de lo que está formado es precisamente por caminos propios.

Vuelvo a Claude Monet cuando dijo: Quiero pintar el aire que rodea el puente, la casa y la barca. La belleza del aire en el que existen, y eso no es más que imposible. ¿Tú también confirmas esto mismo como escultor?

El aire está alrededor de la escultura, la vida está alrededor de la escultura, de la pintura... y la vida no puede ni pintarse ni esculpirse, ni escribirse... aunque eso es lo que intentamos todo el tiempo los artistas. Esa es la aspiración, imposible, pero es la que tenemos que perseguir.

Finalizo recordando a un amigo recientemente fallecido cuando le faltaba un mes para cumplir los cien años, Artur Cruzeiro Seixas, uno de los más grandes exponentes del surrealismo portugués. Pues bien, un día me dijo que estaba diseñando la escultura de un ojo bien abierto para que lo colocaran tras su muerte sobre su panteón. ¿Por qué un ojo? —le pregunté. Para seguir en contacto con el mundo, observando la vida —me respondió. Tú sabes que, a lo largo de la historia, son muchos los ejemplos de arte funerario que encontramos en los camposantos. Mi pregunta es la siguiente: ¿se te ha pasado alguna vez por la cabeza dejar tu firma esculpida en piedra o en mármol sobre una lápida?

Si te digo la verdad, nunca se me pasó por la imaginación tal cosa. Lo único que puedo decir es que al final, lo que queda es un diálogo, en silencio, entre yo y mis obras; y que en toda mi obra está reunido lo que fui, lo que soy y lo que seré y que ese es mi remanso de paz, donde no hay prisa alguna, por mucho que transcurra el tiempo.

*A Pousa de Santa Leocadia
29 de febrero de 2024*



