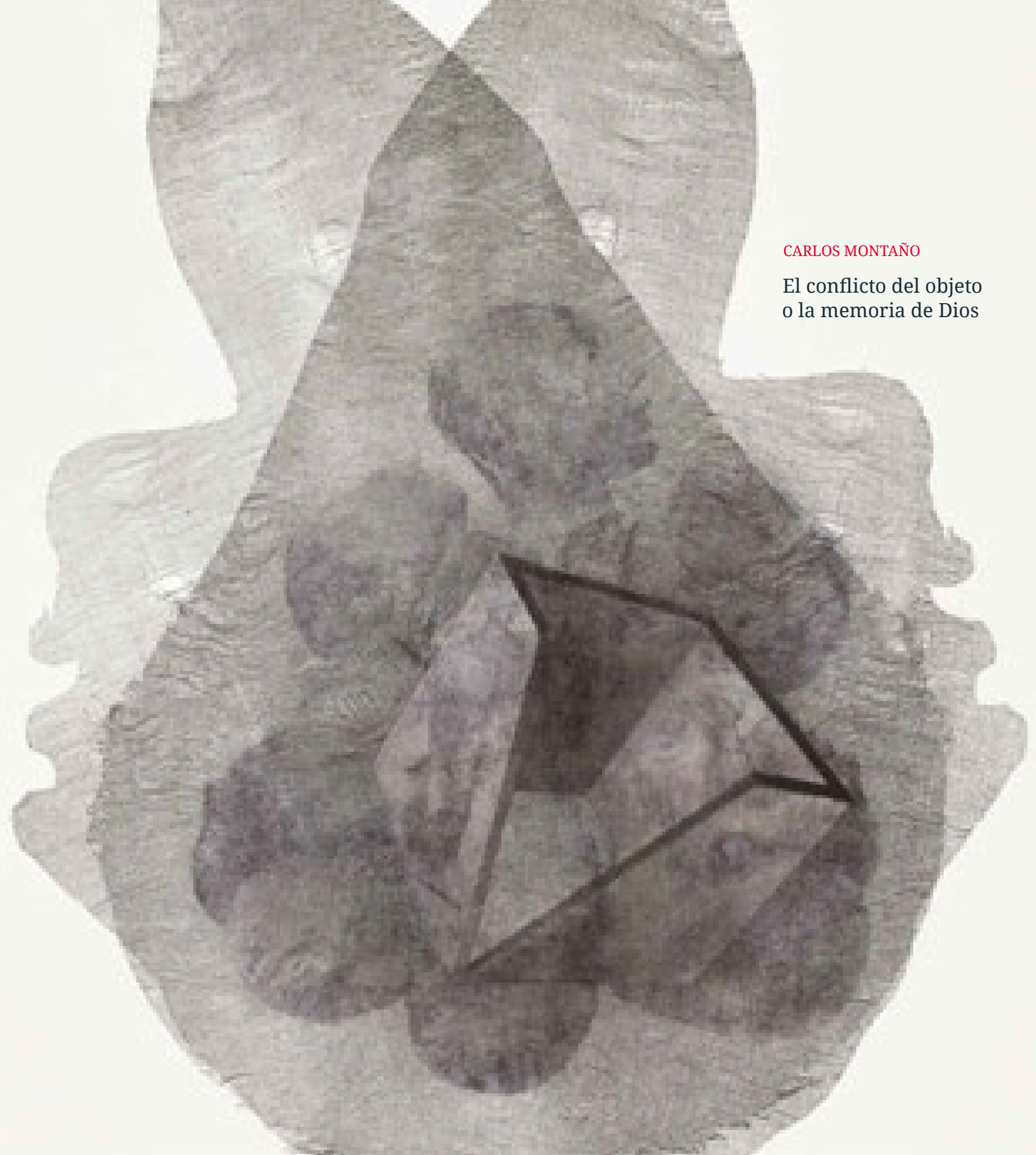


CARLOS MONTAÑO

El conflicto del objeto  
o la memoria de Dios



CARLOS MONTAÑO

El conflicto del objeto  
o la memoria de Dios





**Montaño y la inteligencia de los sentidos**

Braulio Ortiz Poole

pág. 9

**Carlos Montaño. El conflicto del objeto  
o la memoria de Dios**

pág. 19

**Una conexión extraordinaria**

Francisco del Río

pág. 47

**Biografía**

pág. 57



## Montaña y la inteligencia de los sentidos

Braulio Ortiz Poole

### Las esculturas y su conexión con lo intangible

Entre las esculturas de Carlos Montaña, el observador se encuentra con la figura de un hombre sin cabeza, un motivo que el artista ha tratado anteriormente y al que vuelve aquí, en su última etapa. La imagen de ese cuello cercenado podría resultar turbadora, pero a su creador no le interesa precisamente ese impacto, un recurso para el que no parece haber espacio en una obra reposada y sentida. La escena, lejos de perseguir la desazón, está impregnada de una imprevista esperanza: frente a esa silueta se amontonan varias cabezas, y el hombre que se presentaba inicialmente amputado, disminuido, halla una extensión en ellas, se desdobra, alcanza tal vez su sentido en la capacidad de ser múltiple. Esas piezas que se han añadido simbolizan, quizás, los pensamientos del protagonista. El individuo sigue desprendiendo, por sus pequeñas dimensiones y la delicadeza con la que ha sido modelado, cierta impresión de vulnerabilidad, pero ahora esa estatuilla tiene su prolongación en verdades más complejas como la memoria y el espíritu; trasciende sus limitaciones al conectar con lo intangible.

Podría percibirse ese hombrecillo ante el montículo de cabezas, también, como un espejo en el que se mira el propio autor: Montaña concibe su oficio como una experiencia reflexiva, *se piensa* durante, después del proceso creativo. «Trabajo para entender cuál es mi *modus operandi* mental, para ordenarme», reconoce. El artista se ve como un «investigador» de sí mismo, casi como «un sismógrafo que registra los movimientos» internos. «Tengo varias historias que quiero contar y las voy soltando todas, algo que se parece a tirar un canto rodado enorme por un terraplén, que cuando llega abajo ya está redondeado. Funciono así: tiro la idea, y casi la hostigo, hasta que encuentro la parte en la que los dos conectamos», argumenta. Las pesquisas serán un ejercicio revelador por el que llegue a una sabiduría que va más allá del intelecto, hacia los terrenos de la emoción, de los sentidos.

El enfoque de Montaña no tiene un propósito político ni el deseo de recoger su realidad inmediata; él tampoco alberga, como le sucede a otros autores, esa visión del arte como exorcismo por el que lidiar con los fantasmas de su biografía y como plataforma desde la que exponer y descifrar así heridas íntimas. Son más secretos, más neutros, los dominios por los que transita Montaña, que rastrea en el pasado del mundo y abarca lo universal en su travesía: actúa como una especie de chamán que aviva conocimientos ancestrales, que perfila a un hombre intemporal y por ello eterno. Un hombre al que el artista desnuda y muestra en su esencia, con un lenguaje despojado y un austero cromatismo, disponiendo la materia para que coagule –un verbo que le gusta especialmente a Montaña– en una atmósfera poseedora de un extraño y poderoso lirismo. Ayudan a ello imágenes sugerentes en las que nada pretende ser un concepto cerrado y cualquier certeza se derrumba ante un replanteamiento: una de las figuras se señala a la sien con el índice, pero en esa postura que la perspectiva contemporánea asociaría con el manejo de un arma no hace más, quizás, que reivindicar la necesidad del pensamiento; unos brazos que se han separado del cuerpo evocan a unas alas que deciden volar por sí mismas, o un caminante se confunde con la naturaleza gracias a unas ramificaciones que lo hermanan con un árbol.

Son estampas atravesadas por la serenidad y la contención, pero en las que se advierte igualmente una sensación de movimiento: a menudo, los personajes emergen de la superficie o introducen una parte de su



fisionomía en las profundidades, o están inmersos en un viaje como revelan las huellas que han dejado a su paso. «Yo siempre insisto mucho en el camino», señala Montaña. Tal vez porque en ese desplazamiento uno se cita con el murmullo de su conciencia, se acerca a lo inaprensible. «Hay un momento en mi día a día que a mí me parece muy emocionante», confiesa, «cuando me traslado de mi trabajo como profesor a mi taller de artista. En ese paseo siento que dejo atrás una cabeza y me pongo la otra, noto cómo me van viniendo las ideas».

Por esa condición espiritual del camino, no sabemos –no importa– hacia dónde se dirigen los personajes de Montaña, igual que no logramos descifrar el ánimo que se esconde tras sus miradas, no existen referencias externas que nos ubiquen en un tiempo y un espacio concretos. Tal vez tampoco sean detalles que desvelen a Montaña, que entiende su trabajo como una aventura en la que a los cálculos previos, a la planificación minuciosa de la estructura de la obra, siempre se acaba imponiendo

el enigma, en la que el propio artista participa del asombro. «Digamos que alevosía sé que tengo, pero premeditación ninguna. Lo que sí tengo es predisposición», dice sobre los elementos que escapan a su control. «Ahora, eso sí», sopesa, «uno ya tiene un estilo, y después de 35 años de trabajo ya hay dificultades que se han superado. Las horas de taller a solas que has echado, de alguna manera, te facilitan las cosas».

No hay formas remarcadas en las esculturas de Montaña: incluso ese cuello cortado del hombre sin cabeza está atenuado con mimo. Al creador le cautiva la sobria sensualidad de maestros como Bernini, Caravaggio e Ingres, pero no tanto en la rotundidad de sus curvas sino en ese componente indescifrable, sutil, que hace de sus creaciones experiencias sensoriales que casi invitan al espectador a tocarlas. Montaña elige la madera de tilo para *El dibujante*, una pieza a la que volveremos más tarde, por cómo parece derramarse la luz sobre ella, buscando esa magia imprecisa que otorga un portentoso magnetismo a la obra.

Las efigies aparentan aislamiento pero conforman una historia colectiva, como secuencias de una misma película que el observador debe montar en su cabeza. No es la única solicitud que se le hace a éste. El escultor se sirve de composiciones fragmentadas en las que juega con las correspondencias, las contraposiciones y las simetrías para articular su discurso, y por ello las propuestas son a menudo puzzles que el espectador debe ultimar: Montaña lo invita a que haga sus propias interpretaciones y construya su narración. El artista es consciente de la importancia de comunicar, discierne que la creación supone un esfuerzo en vano si no transmite, y encausa su investigación formal hacia la conquista del sentimiento.

Entre las figuras, sobresale *El dibujante*, una imponente pero sencilla talla que se erige en singular director de orquesta del conjunto. El hombre sujeta en su mano una granada, un fruto que fascina a Montaña no sólo por su apariencia casi escultórica, también por ser un símbolo de fecundidad e incluso parte del ajuar funerario en algunas culturas, y que indica el interés del autor por la mitología, un ámbito que como su obra alude a lo más recóndito del ser humano desde la fabulación y la poesía.

Pese a su naturaleza reflexiva y a su afán de calar hondo en el espectador, la producción de Carlos Montaña se mueve en las antípodas de





la solemnidad. Él comprende que hasta la mera artesanía puede conmover, como le hizo ver no hace mucho la perfección que encerraba una sencilla mesa. «A mí me gusta ver la huella de un buen oficio, y por eso esa mesa llamó mi atención. Alguien había tallado las letras BP, aquel mueble había pertenecido al Banco Popular, y lo había hecho prodigiosamente. Era interesante porque ahora mismo recortas eso, lo pones con un discurso y funciona en un museo, pero también porque pensabas que aquel hombre que había hecho eso se había levantado aquel día, había desayunado, había ido al trabajo... y te imaginabas la poesía de la labor».

No parece casual que Montañó descarte las peanas para apoyar sus esculturas, un gesto que define a un creador que elude los subrayados y la grandilocuencia. El artista posee el alma fértil de un demiurgo, pero no debe olvidar el componente de juego que conlleva el proceso. En su profesión conviven lo lúcido y lo lúdico, que al final es otra forma de inteligencia. Hay una exploración honesta, genuina, en la obra de Montañó, pero en ella asoma también el humor, una refrescante jovialidad. Las figuras de los saltimbanquis, que su artífice maneja como juguetes, encarnarían esta predisposición al gozo y esta voluntad de relativizar las cosas. Montañó llegaría a la escultura tras una larga etapa como pintor, y ha mantenido con los años ese ánimo de no dar nada por sentado, de seguir tanteando, probándose. Una figurilla que se destaca de las otras, con unos palillos como brazos, las manos pentagonales y un torso que recuerda a un cuerpo auténtico en su hiperrealismo, augura quizás un nuevo giro en su trayectoria.

Junto a la escultura, Montañó ha volcado en los últimos años su necesidad de expresarse en el dibujo, una parcela que, en su caso, al contrario de lo que ocurre con otros artistas que contemplan esta disciplina simplemente como el esbozo para sus modelados, resulta especialmente fructífera y exhibe una energía y una personalidad autónomas. Un cubo de grafito, el material del que saldrán los dibujos y por tanto una especie de *célula madre* que remite al origen, destacado como una pieza central de la exposición, entronca la parte escultórica con el otro apartado que completa la muestra. El artista no olvida que el grafito es junto al diamante una de las formas del carbono –de ahí que el autor hable de *la memoria de Dios*–, y el cubo, concebido como un archivo sensorial, será un





elemento crucial para investigar el misterio. En los dibujos, la geografía se alinea como una matemática intuitiva que desvela realidades ocultas. De nuevo el hombre se busca a sí mismo, se cita con su pensamiento. En un motivo recurrente de la serie, un tentempié formado por cabezas se balancea, tal vez con la intención de encontrar el equilibrio. Montaña se cuestiona sobre lo humano pero también sobre lo artístico: el movimiento le permite indagar en las texturas, en la trama, en el desplazamiento de la luz. En varias escenas, el archivo sensorial se contrapone, o complementa, a ese hombre que se busca en los tentempiés, como si el creador juzgara que el pensamiento queda incompleto sin la aportación de los sentidos. El pensamiento frente, o junto, a la emoción. Otra imagen repetida en numerosas ocasiones apela a esta última: en el contorno de lo que parece una puerta entreabierta hay una oreja, un fragmento del cuerpo que Montaña defiende como un acceso a la percepción, a esa sabiduría que no se reduce al intelecto. En estas obras, el color negro de las puertas nunca se sume en una oscuridad completa: es una tonalidad que invita a entrar en ella, que se antoja franqueable.

#### **Los dibujos. Del conflicto del objeto al objeto más conflictivo**

La granada, repetida en varias de las piezas de la exposición y presente ya en propuestas anteriores, forma parte del universo de un creador que, como su admirado Morandi, vincula los objetos a una pureza y una espiritualidad inesperadas. Montaña se emociona ante las formas que depara la naturaleza, como en el caso de un árbol exótico, el *Brachychiton populneus*, que contiene sus semillas en unas cápsulas rojizas, más oscuras en la madurez, que en su atípica belleza parecen un milagro escultórico, pero también se cautiva con artículos más prosaicos como un servilletero, al que encuentra semejanzas con el cubo de grafito. La acusada sensibilidad de Montaña halla a menudo una dimensión poética en las cosas, como pone de manifiesto la particular vivencia que tuvo en una ocasión con un simple zapato. «Es una pieza que dice mucho: te habla de quién lo lleva, de en qué ambientes está esa persona. Un día, iba cruzando por la calle y cerca de dos contenedores, en la carretera, había un zapato que alguien habría querido tirar dentro, pero que había caído fuera. No podía dejar de mirarlo. Era tan personaje que parecía que lo iba a atropellar un coche. Y me lo llevé», relata.

No resulta ilógico que, tras experiencias como ésta, el análisis del objeto y sus circunstancias supongan la principal novedad en un historial artístico en el que el creador se mantiene, por lo demás, fiel a unos presupuestos estéticos y a los mismos intereses. Montaña investiga *el conflicto del objeto*, la peculiar intimidad que establecía con ellos, la atención que éstos le demandaban. «Yo manipulaba un elemento y me preguntaba por qué te miraba. Había otro asunto que despertaba mi curiosidad: el hecho de que hubiese objetos con los que trabajabas muy intensamente, con los que compartías ADN, pero que se quedaban olvidados no sabías por qué. Ahí, en esas preguntas, empezó todo», expone. Mientras reflexionaba sobre esas preocupaciones –«que no eran nuevas, pero ahora era como mi psicoanalista, quería buscar el origen», cuenta Montaña al respecto–, cayó en sus manos un texto de Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, que abordaba inquietudes similares a las suyas. «De alguna manera, esa obra se convirtió en alguien con quien podía hablar. Sentía tanta aproximación con él que no era un libro que me estaba contando cosas, sino un libro con el que estaba dialogando», recuerda.

Esos preámbulos marcarían la dirección que tomaría el artista en los últimos años de trabajo. Trasladó esas cuestiones preliminares a una exploración artística, principalmente a la que llevaba a cabo en los dibujos, en los que se interrogaba cómo se ubicaba el objeto en el espacio y cómo así determinaba su existencia. Mientras Montaña ajustaba las piezas, el cubo y sus variantes se erigían en un símbolo, en una masa que concentraba las emociones. El autor, que afirma trabajar no tanto con imágenes sino con archivos sensoriales, buscaba una figura que albergara éstos, que fuera una especie de soporte, y la encontró en una geometría abstracta que partía del cubo y se asemejaba a un antiguo tótem.

Encontrado ese ídolo, Montaña imaginó qué destino aguardaba a su creación. «El archivo sensorial es como un personaje, y todo personaje tiene que buscar una gesta, luchar con algo, hallar un referente para superarse», manifiesta el artista. Lo puso a dialogar con ese tentempié compuesto por cabezas humanas, con la puerta a los sentidos que simboliza una oreja, también con la silueta de un perro, motivo ya explorado en la producción anterior del autor. Por las escenas asomaba también *El dedo del dibujante*, una misteriosa rama a punto de arder

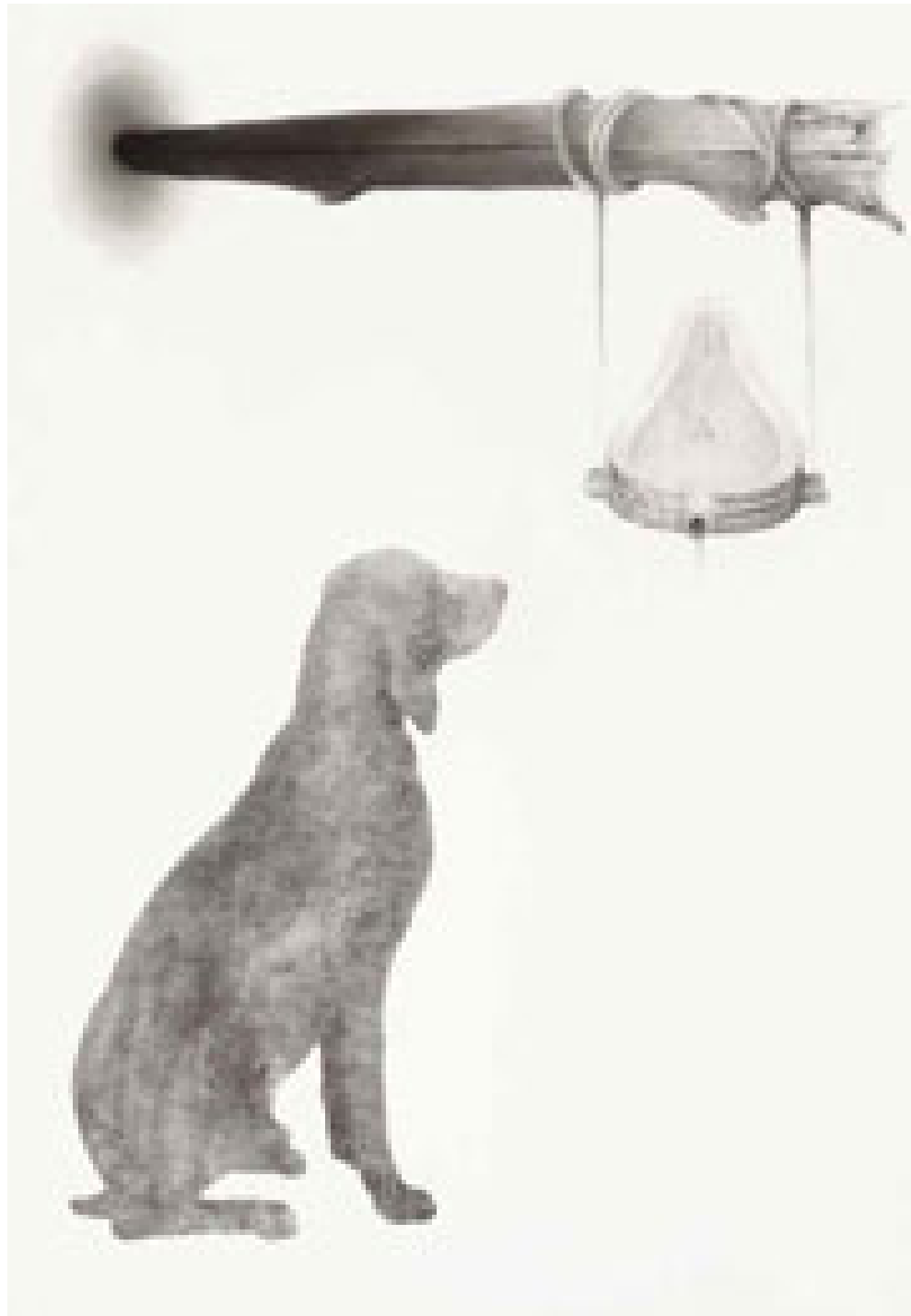


*El gran desnudo cansado de bajar la escalera*, 2016  
Técnica mixta/papel, 28 x 39 cm

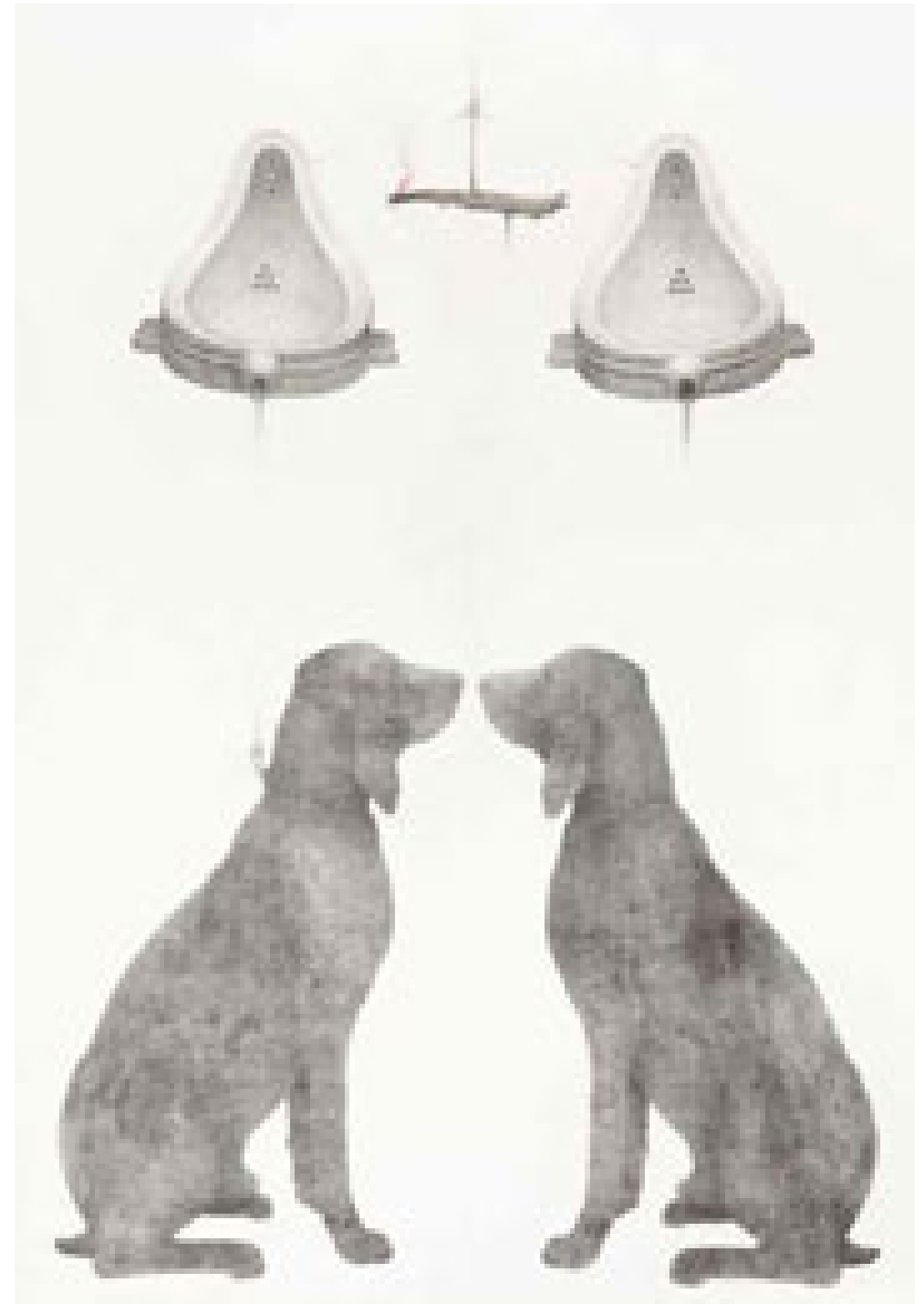
que reforzaba la tensión y la poesía del conjunto. Pero quedaba por llegar una invitada: precisamente cuando se cumplen cien años de la revolución que supuso el dadaísmo, irrumpe aquí *La fuente*, la obra atribuida a Marcel Duchamp. El urinario que dinamitó la concepción que hasta entonces se tenía del arte regresaba del pasado para aportar nuevos matices al trabajo de Montaña, que experimenta con este clásico de la vanguardia recreándose en las similitudes que sus formas tienen con uno de sus símbolos, el tentempié. Con la inclusión de *La fuente*, el autor «pasaba del *conflicto del objeto*, que es el mío, *al objeto más conflictivo* que hay en el arte. Con él, mucha gente tuvo que decir amén y cambiar su mentalidad». Aquel gesto transgresor de Duchamp completa así el discurso de Montaña, una obra honda y cargada de lirismo, entre lo mítico y lo prosaico, llena de significados y sugerencias, siempre dispuesta a avanzar hacia nuevos territorios porque en el camino, el creador lo sabe, aguarda lo inesperado.



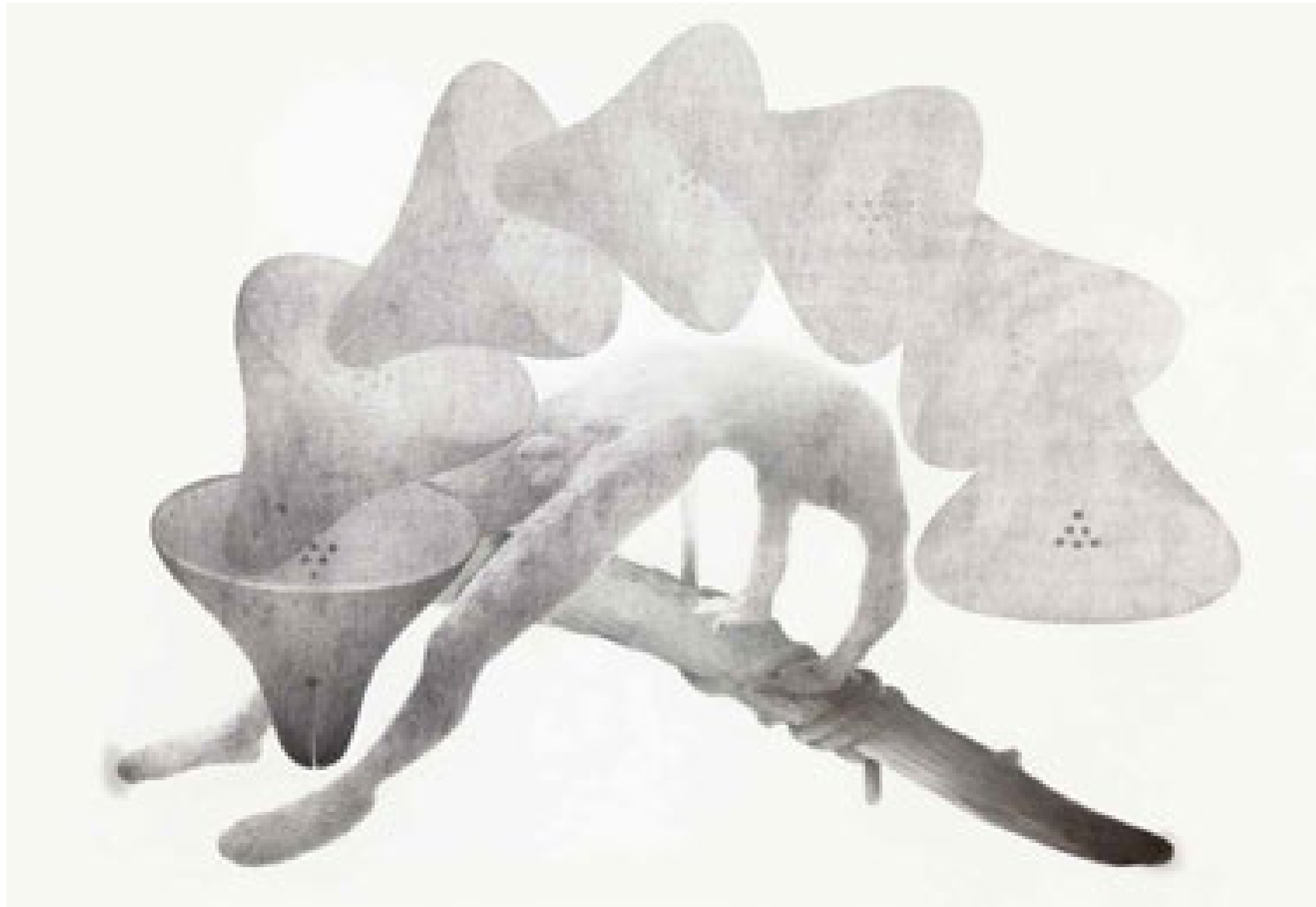
*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



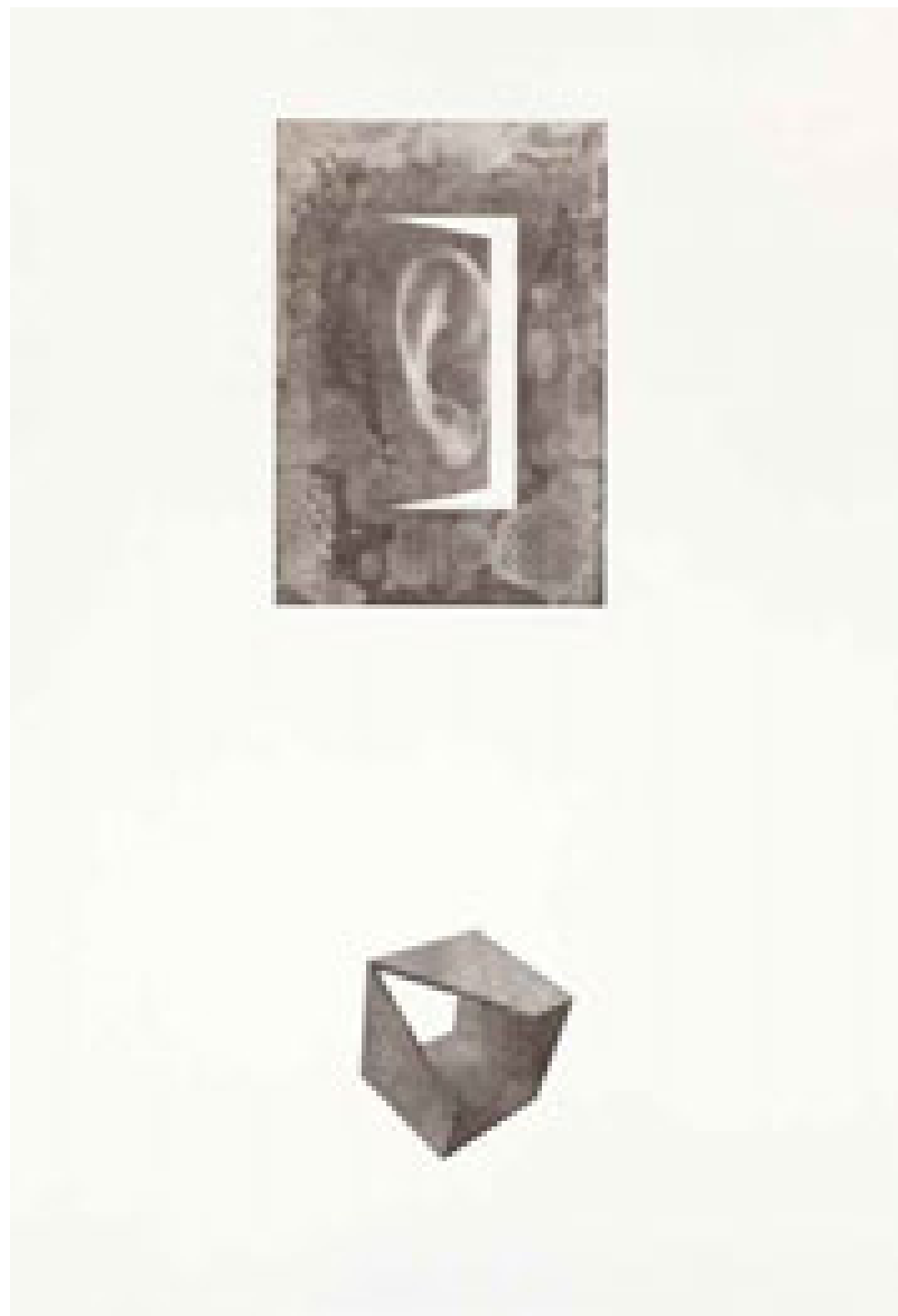
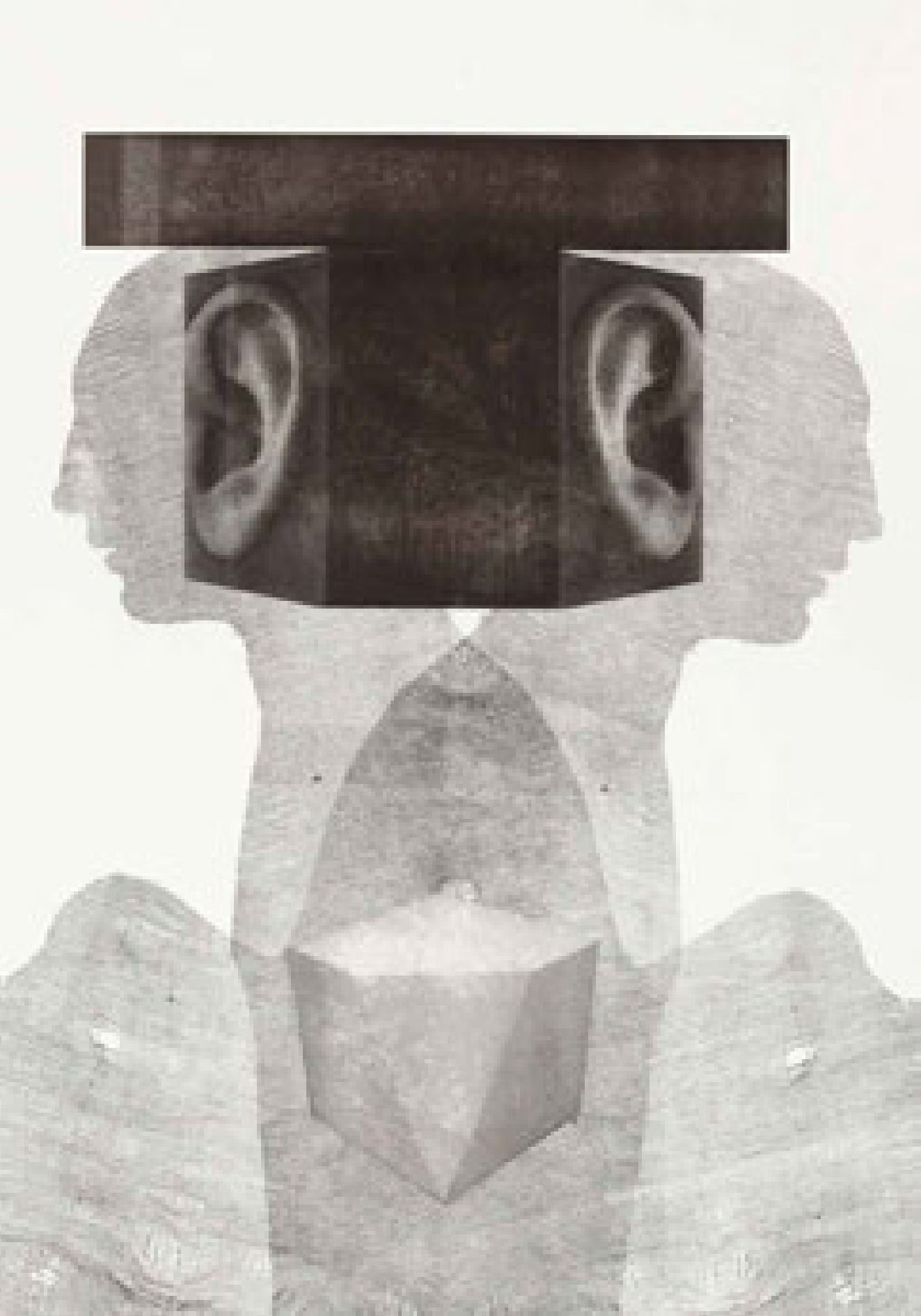
*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



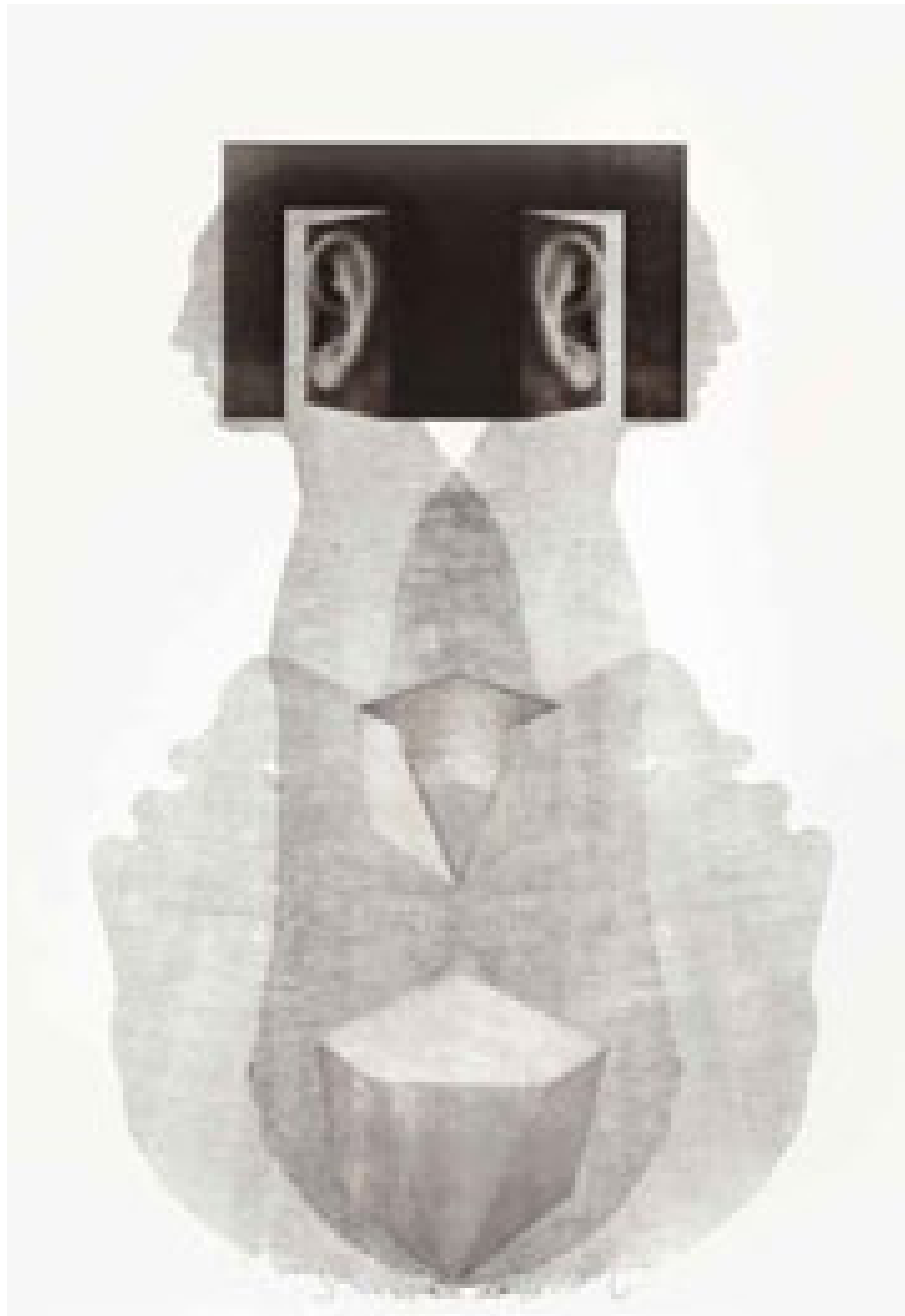
*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



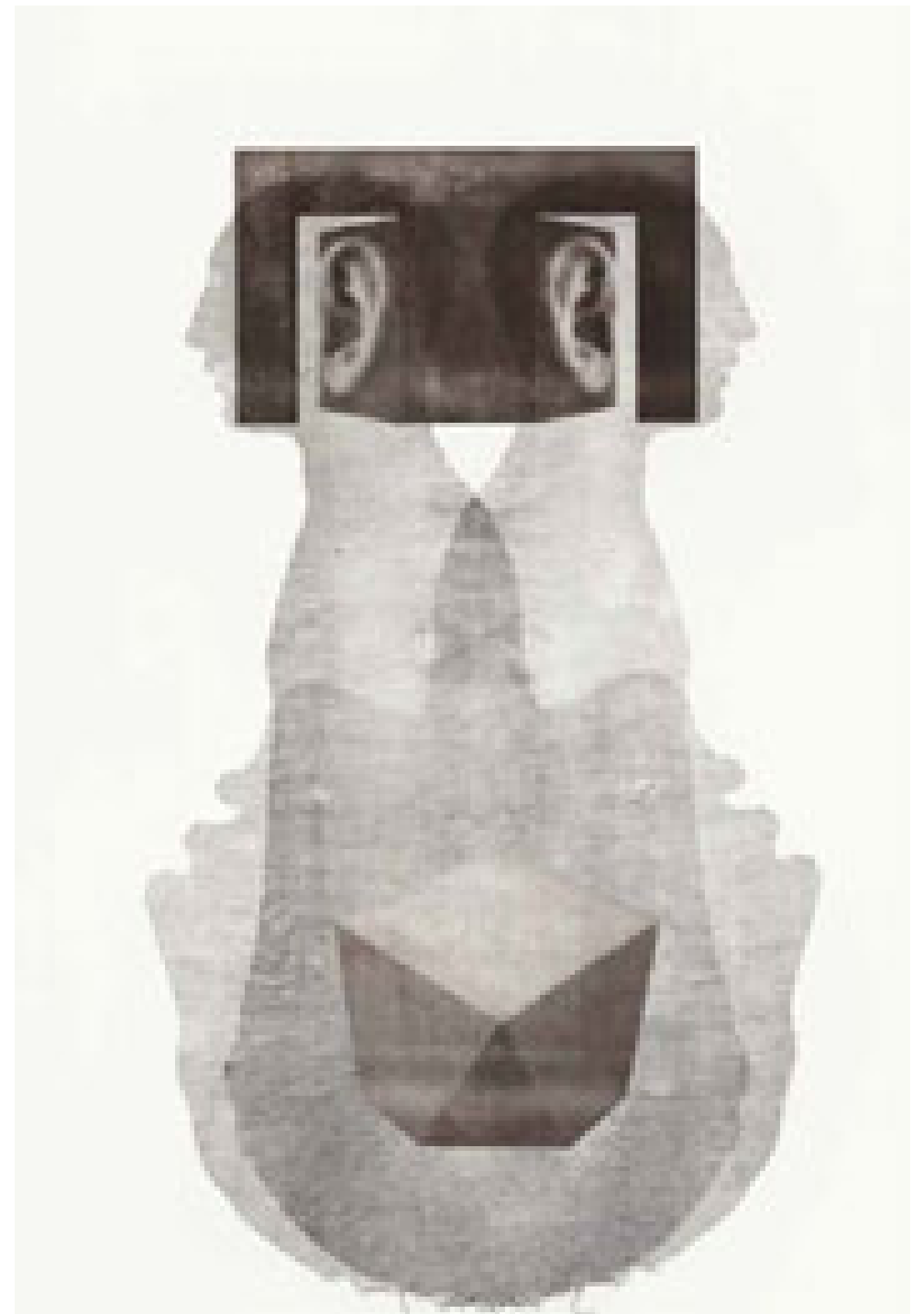
*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



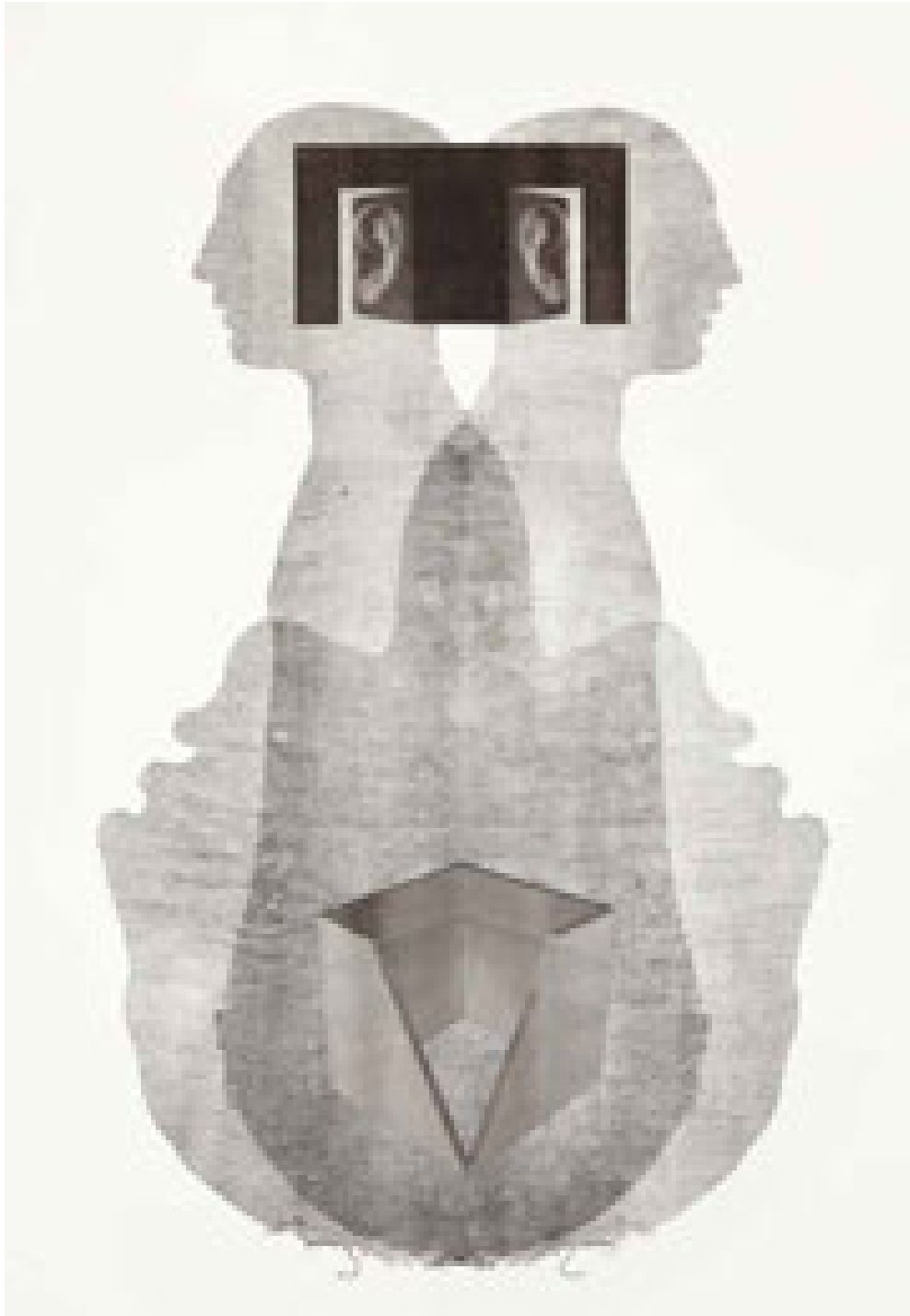
*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm

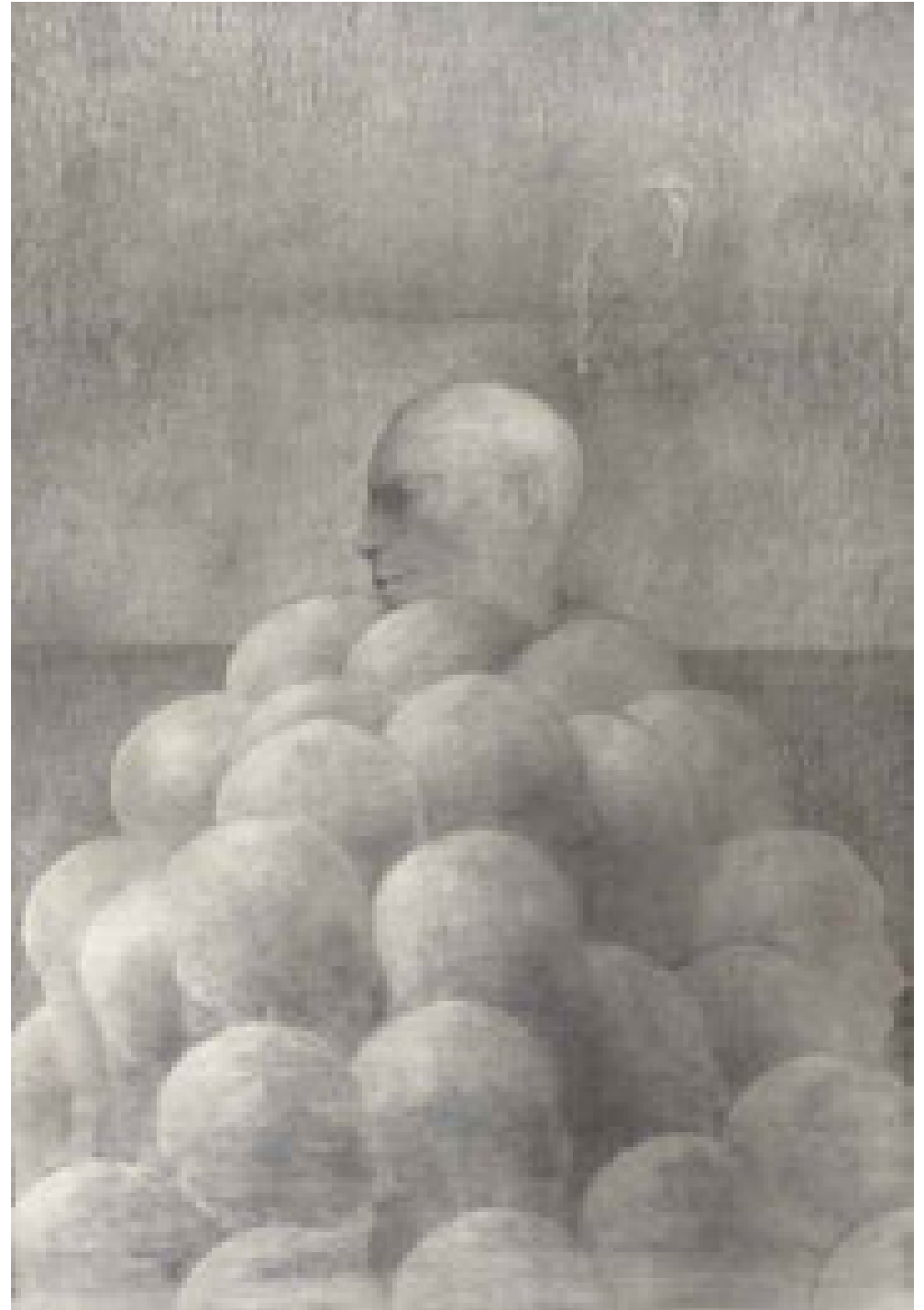


*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm





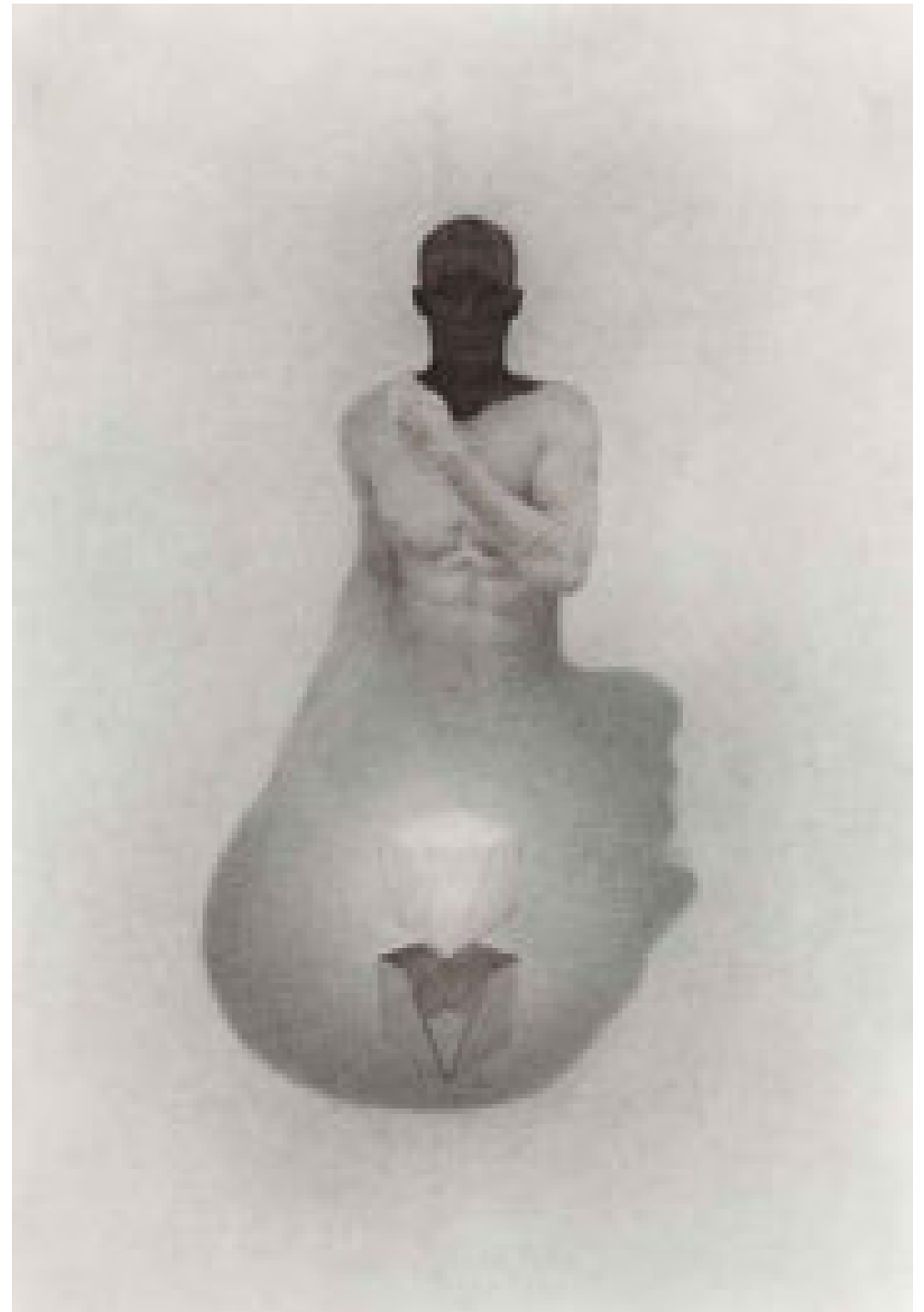
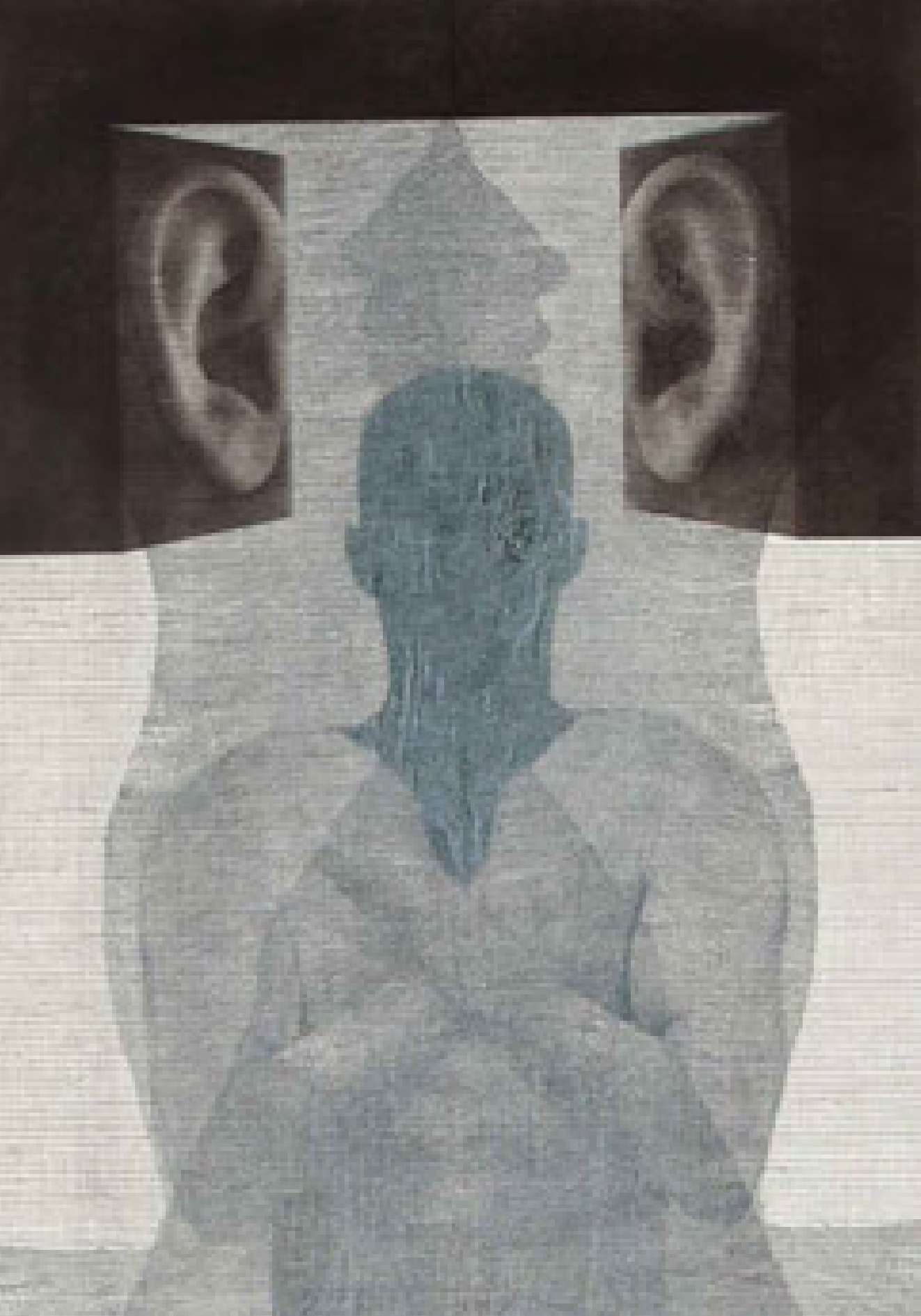
*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 100 x 70 cm



*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



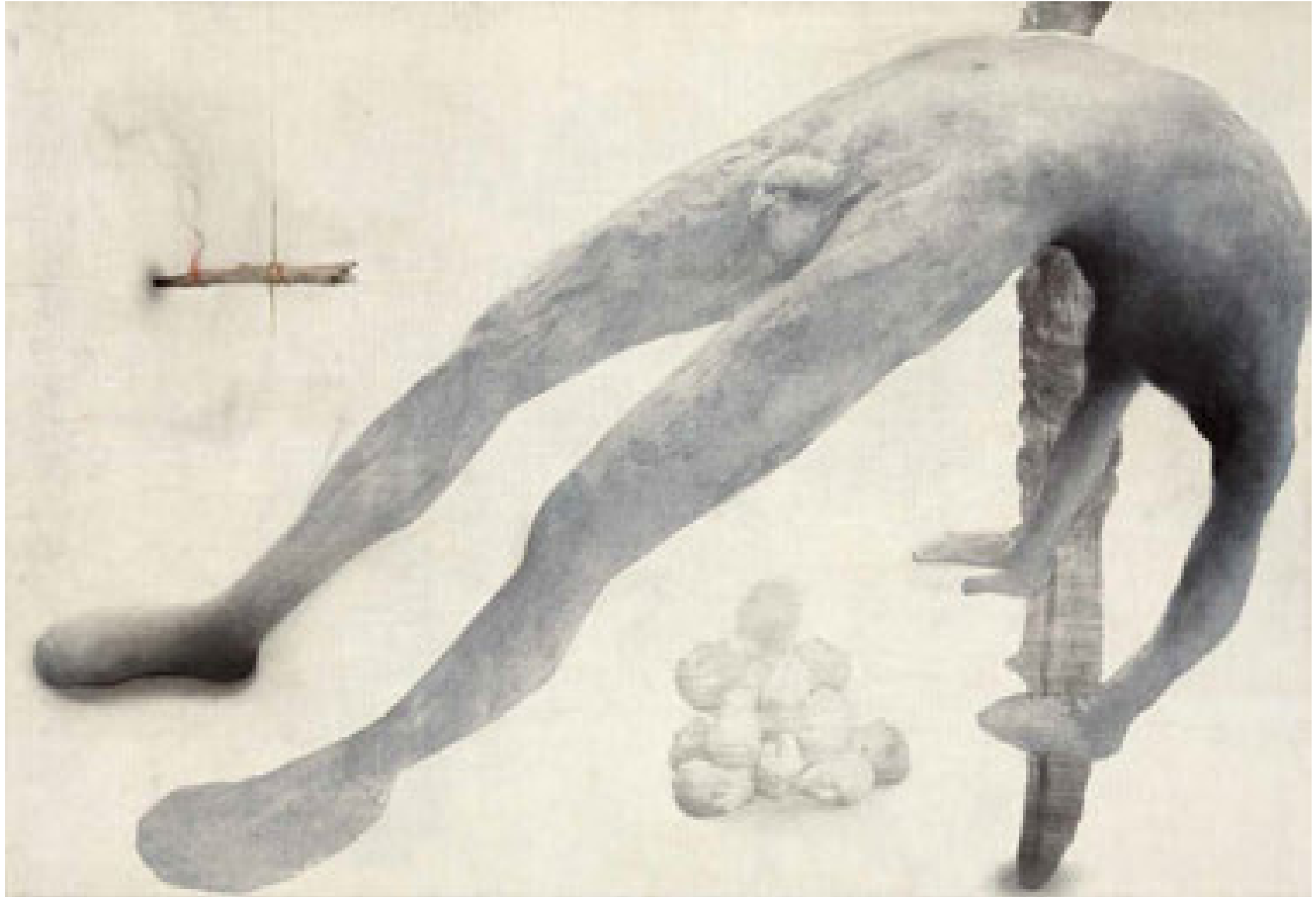
*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



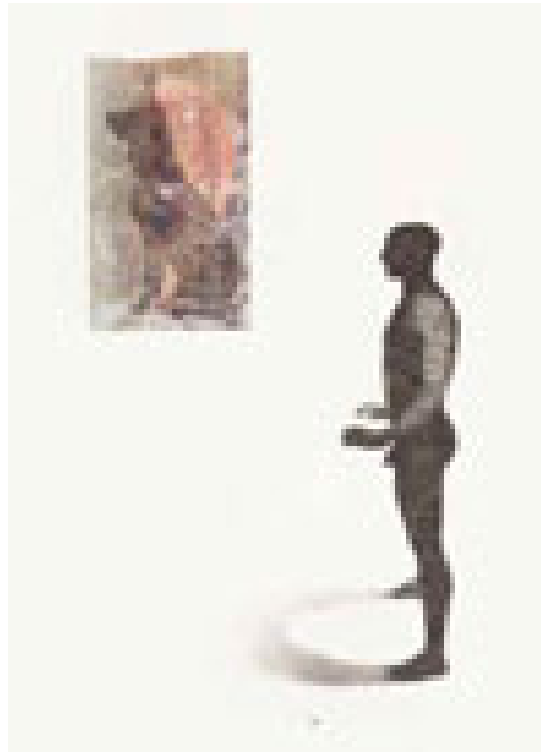
*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 112 x 78 cm



*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 78 x 112 cm



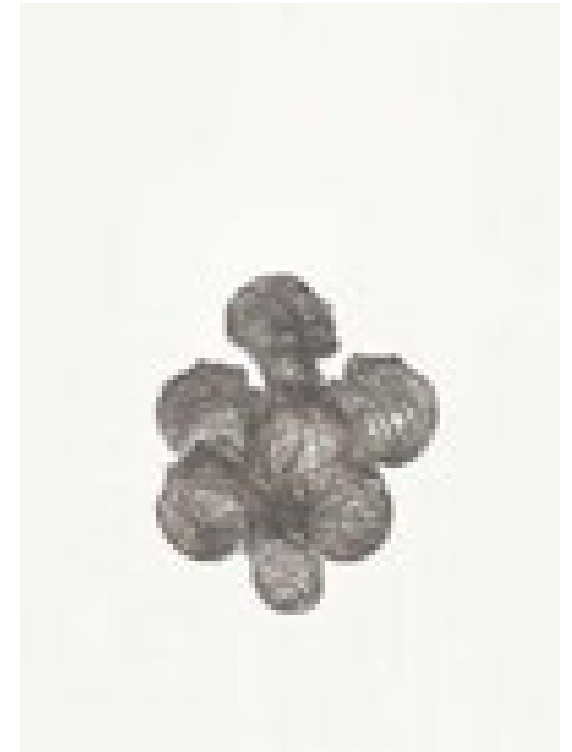
*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 39 x 28 cm



*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 39 x 28 cm



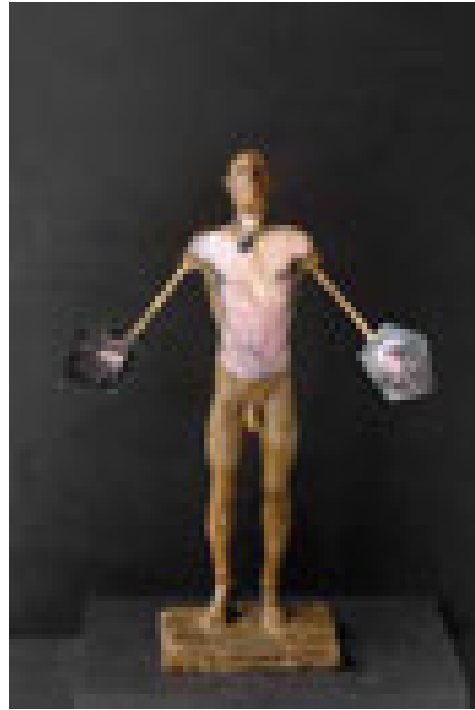
*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 39 x 28 cm



*S/t*, 2016  
Técnica mixta/papel, 39 x 28 cm



*Pensador*, 2008-2016  
Bronce, 46 x 17 x 15 cm



*S/t*, 2008-2016  
Cera y collage, 25 x 18 x 12 cm



*El favor*, 2016  
Bronce, 12 x 20 x 7 cm



*El dibujante*, 2015-2016  
Madera de tilo, 164 x 57 x 40 cm



### Una conexión extraordinaria<sup>1</sup>

Francisco del Río

Propone Montañó en esta exposición una lectura secuencial de sus esculturas y dibujos al igual que la ha propuesto en ocasiones anteriores para su pintura. Sostiene que su trabajo no debe entenderse en función de unas obras aisladas sino constituyendo una continuidad; trabajo del que decía hace unos años en una entrevista: «Es esa especie de camino sobre el que vas andando y contando»<sup>2</sup>. La suma de sensaciones de quien recapitula al final del día llevada a la serie de rectángulos del cuadro. En el origen hubo una sensación que el artista rememora, convertida en forma con la que operar sobre un soporte, elaborada como signo figurativo con el que Montañó establece una combinatoria y un juego. Para ello analiza y reduce, pondera mientras que hace, sirviéndose de diversos esquemas para la composición: puede tratarse de un rectángulo, como se ha dicho, de la figura de una esfera que sintetiza la de una cabeza, la del cuadrado que recoge el espacio

1. Texto extraído del catálogo de la exposición *Carlos Montañó. En la orilla del cuerpo*, Caja San Fernando, Sevilla, 2002.

2. Entrevista con F. del Río, en *Montañó*, catálogo de la exposición de la Galería Félix Gómez, Sevilla, 1993, p. 5.



entre el fuste y la copa, en un bodegón esculpido, *El aire del cuadrado*, o la de la circunferencia a la que tiende el volumen de un corazón sobre el plano del papel, en uno de sus dibujos; un corazón que emite y recibe.

Así quedó la impresión que le había conmocionado siendo parte de un todo que después ha crecido. Recordaba Montañó en la misma entrevista que durante un viaje vio un cardo con cuya figura estableció «una conexión extraordinaria»<sup>3</sup>. El viaje es para él una experiencia recurrente y cotidiana donde suceden cosas para incorporar y narrar sin dejar nada fuera, aunque un hecho extraordinario, un instante decisivo, sea el que dé paso a toda una serie. Una cita de Martín Buber puede aportar un contexto adecuado a lo que Montañó expresaba sobre el cardo: «He aquí el eterno origen del arte: que a un ser humano se le pone delante una forma, y a través de él quiere convertirse en obra. Dicha forma no es creación de su alma, sino un fenómeno que surge en ella y de ella reclama la fuerza operante»<sup>4</sup>. Pero esta demanda la inscribe Montañó en una secuencia donde el fenómeno es tamizado por la memoria para que no se constituya en representación de un instante –y así conjurar su ruina y preservar de otra forma lo vivido–. Más que la representación de un fenómeno le interesa el correlato de la predisposición con que él mira (él, o mejor, la experiencia de lo estético, o de lo estetizado, que ya determina su mirada y su gusto por narrar) y el fondo de una melodía. El recorrido discurre entre lo conceptual y lo sensible y es inseparable de su propio hacer. Un mundo en blanco, especie de tabula rasa que permanece a la espera y donde inscribir los hechos que después rememora: «Yo me dejo sentir cosas», afirma.

## I

La lógica del proceso se rige por los clásicos principios de composición y desarrollo que combinaba toda obra de arte bajo el imperativo de una forma que preserva, guarda y *acalla* aquel encuentro, tanto que en el curso de su desarrollo, según Montañó, aparece la forma pero no su sentido y en el que cada avance no constituye sino una interrogación

3. *Ibid.*, p. 7.

4. Martín Buber, *Yo y tú*, Madrid, Caparrós Editores, 1993, p. 15.



sobre una forma futura (Valery). Un acontecimiento que pretende convertir en esencial y autónomo «para que la pintura hable sólo de pintura», así se refería a sus cuadros, pretensión que hace extensiva a cada medio en el que trabaja, dibujo o escultura, sobre la base de su especificidad, pero ante todo sobre la base común de un conocimiento ligado a la percepción, que encuentra en lo pictórico su expresión privilegiada. Que hablen de lo mismo sin serlo materialmente y según de lo que traten básicamente en opinión del artista: la escultura del volumen, la pintura de la ilusión del espacio y el dibujo de la ejecución en el plano. Procedimientos de los que pretende efectos semejantes. Así veremos el agua surgida de la regularidad del trazo del pincel impregnado en tinta («todo sale de la pincelada», llega a decir), cuya ligereza emula la tex-



tura del aluminio, donde se sumergen los cuerpos oscuros del bronce como las masas recortadas en contraluz, y veremos igualmente que la cabeza mutilada de *El favor* evoca el perfil plano de la mancha sobre el fondo del papel.

Montañó ensaya asimismo con procedimientos de contrastes, combinando una figura de aspecto clásico con las cerdas metálicas de un cepillo, por ejemplo, convertidas en las hierbas altas de un campo por donde avanza (*El camino de San Sebastián*). Combina los fragmentos a través de ciertos efectos de carácter ilusionista no exentos de ironía: una cabeza por los aires que se ajusta correctamente sobre el torso cuando la miramos desde una determinada perspectiva (recupera provisionalmente una identidad mutilada: recordemos su serie *Damnatio Memoriae*), y no elude las referencias autobiográficas, también de carácter irónico, cuando concluye la secuencia visual presentada en esta exposición con un cerro de cabezas en el que por fin parece haber encontrado la que le conviene a su edad y condición (*La medida*).

## II

El hacer media para lo que está dividido. Ver y hacer, hacer e inventar, forman un todo por el que la obra crece y madura, son parte de un método que se pretende dotado de una espontaneidad y una necesidad semejantes a un proceso orgánico, natural, mientras que la imagen subraya, sin embargo, la distancia sentida entre las figuras, su aislamiento y el mutismo de la expresión, la tenue ensoñación que las invade; figuras en las que asoma una expresión más humana, más exteriorizada y compartida en las escenas con animales, con el caballo y más aún con el perro. Dificultades de comunicación proporcionales al empeño del autor por solventarlas ante una falta de respuesta y una ausencia de sentido que le lleva a plantear escenas hasta el límite de la plegaria. *El oído del profeta* fue el antecedente de este tema, que a su vez surge a partir de la serie de dibujos sobre Salomé, relacionada, como es obvio, con el tema de las cabezas. Montañó propone lecturas entrelazadas, complejas, en las que el sentido se halla a través de la forma que aparece y sobre ciertos hitos que hacen avanzar la secuencia completa, como ésta pieza de *El oído...* En la cabeza ha pintado un recuadro limitando la oreja, que señala el *blanco* de una pregunta y el rostro inexpresivo el silencio de la respuesta (en la boca del profeta residía el Verbo, lugar de la revelación divina. En el drama de Wilde, Salomé sella su triunfo, la posesión de la cabeza del Bautista, besando sus labios ensangrentados). Silencio que traslada Montañó a otras piezas, como los *Cuatro oyentes*, de nuevo emblemas de toda pregunta sin réplica, y a otras composiciones a través de la distinción de escalas entre las figuras que componen un grupo y a través del distinto nivel en que se sitúan: miran hacia arriba para implorar o pretenden resolver un enigma mientras reciben una mirada vacía. Aunque eliminados los dioses, el afán de absoluto persiste; pretende vanamente eliminar de la realidad la no coincidencia, la duplicidad y la falta de transparencia.

## III

Con todo, la escultura de Montañó hace ver que «en medio de las ruinas del mundo habitual, la obra de arte preserva, ordena lo que se des-



morona»<sup>5</sup>. Los ídolos modernos callan y de los antiguos resta sólo una bella apariencia. La figura del perro de Goya evoca excepcionalmente la sensación de soledad y de desasosiego del hombre de hoy<sup>6</sup>: de ella encontramos un eco en las composiciones de Montaña en otro contexto de un tono bien distinto, aunque persista cierta alusión a las experiencias del hundimiento y el vacío. Vencen las figuras y los fragmentos como signos de otro orden, el de una experiencia enriquecida que «conecta cosas sobre una base sensual, como si fuese un perfume que está en el aire»<sup>7</sup>, dice. La base que une las moléculas del agua, de donde emerge, no naufraga, la visión que reclama al artista y le concierne; es el cardo que ve en uno de sus viajes y pone en movimiento las ondas del estanco que agita lo que está en calma, aquello que la imaginación supone a la espera.

El agua es metáfora de la creación, de la propia creatividad, de la metamorfosis y el cuerpo. De la naturaleza. Evoca la acción del tiempo y la muerte –adonde se encamina el hombre acompañado de su animal más fiel, el perro–. Es regeneración y cambio. La superficie del agua es vacío y un horizonte de lo que puede ser reconstruido, imaginado, creado. En ella representó Montaña a unos bañistas que contempló en la playa romana de Ostia, un asunto que ha dado origen a un conjunto amplio de dibujos y a una serie de piezas escultóricas. De siempre –recordemos el concepto de continuidad en su obra– el autor estuvo interesado en esa idea de lo fluido. Sobre la superficie del agua unas figuras oscuras flotan, parecen los bustos y cabezas de la antigüedad que Montaña vio a su llegada a la Ciudad Eterna. Mirada y deseo se cruzan; sucesos que sobre el papel dan paso de lo táctil a lo simbólico y a lo erótico, «porque detrás del tacto está todo el cuerpo y todo el ego»<sup>8</sup>, declaraba Kuspit. La sugerencia de unos hechos que la memoria tamiza y la palabra convierte en relato mientras que el artista encuentra las formas para un sentido aún por hallar.

5. M.ª Carmen López Sáenz, *El arte como racionalidad liberadora. Consideraciones sobre Marcuse, Merleau-Ponty y Gadamer*, Madrid, UNED, 2000, p. 145.

6. Ver Carlos Thiebaut, *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*, Madrid, Visor, 1990; especialmente el capítulo 3, «El perro semihundido y el nombrar moderno».

7. Entrevista citada.

8. Anna Maria Guasch, «Donald Kuspit o la reivindicación subyugadora de la pintura», en *Kalías. Revista de arte*, núms. 23-24, Valencia, IVAM, 2000, p. 146.

#### IV

Hacer, sin otra fidelidad a unos medios que la que éstos permiten para imponer a la materia el curso de las formas. El tacto recoge el eco de aquella impresión a través de la mano que en el pincel distingue la presión sobre el papel y dirige el sentido de su avance. Mano que comprime la arcilla o el yeso, pone y quita de una masa plástica sin más límites que los principios de composición y desarrollo, y el que desde la figura pide al autor que se detenga. Además, unos pocos presupuestos previos que Montañó expresa para la escultura: libertad frente a toda exigencia de la materia, anulación de su peso y transgresión de toda costumbre de taller.

Montañó no se considera escultor –ante todo pintor, decíamos– en lo que toca a una práctica que, en una de sus acepciones históricas más exitosas, cifraba su esencia en la habilidad requerida por la talla frente al modelado, «que a fuerza de añadir se asemeja más bien a la pintura»<sup>9</sup>. Pero con independencia de estas sutilezas académicas, el artista no tiene inconveniente en equiparar su acción con una operación que según él tiene mucho de ritual. La figura es un idolillo que manipula como una criatura vudú: la toma en la palma de la mano para que reciba la vida desde el interior y después adquiera vida propia –como sostenía Cellini–, que se expresa con toda su libertad en la superficie sensible del bronce.

En la orilla del cuerpo se contempla un límite que no puede ser traspasado (alguna figura se asoma desde su pedestal). Como Fausto, uno no puede apropiarse de la belleza aunque su esplendor se haga visible, dolorosamente, en las innumerables formas bellas.

9. Rudolf Wittkower, *La escultura: procesos y principios*. Madrid, Alianza Forma, 1980, p. 145.





## Carlos Montaña

Sevilla, 1956

Graduado en **1980** por la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Sevilla, especialidad Cerámica.

Licenciado en Bellas Artes, especialidad Pintura, en **1982**; especialidad Escultura en **1999** y especialidad Grabado y Diseño en **2013**, por la Universidad de Sevilla.

Becado por la Fundación Rodríguez Acosta, Granada, en **1987** y, con la especialidad de escultura, es becado por la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma en **1997**. En **2005** obtiene la Beca a la creación artística contemporánea *Proyecto Cádiz-La Habana*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. La Habana (Cuba).

### PREMIOS

- 1986** Obra premiada en la I Muestra de Arte Contemporáneo *Aduana*, Diputación de Cádiz.
- 1987** Primer premio en el *VIII Certamen Nacional de Pintura Ciudad de Utrera* // Primer premio en el *I Certamen Nacional de Pintura Renault* // Obra seleccionada (sección de Pintura) para la *Bienal de Países Mediterráneos*.
- 1988** Primer premio en el *Certamen de Pintura Gustavo Bacarisas* // Primer premio en el *IX Certamen Nacional de Pintura Ciudad de Utrera*.
- 1989** Primer premio en el *Certamen Nacional Pintores para el 92*, Monte de Piedad, Sevilla.
- 1991** Obra premiada en el *Certamen Hispano Americano de Pintura y Escultura Vázquez Díaz*, Huelva.

- 1993** Obra premiada en el *XLVI Certamen Nacional de Pintura José Arpa*, Carmona (Sevilla).
- 1996** Primer premio en el *IX Certamen Nacional de Escultura Suso de Marcos*.
- 1997** Obra premiada en el *XV Certamen Internacional de Pintura Eugenio Hermoso*, Fregeñal de la Sierra (Badajoz).
- 1998** Obra premiada en el *Certamen Nacional de Pintura de Gibraltor* (Huelva).

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1983** Galería Amadís, Ministerio de Cultura, Madrid.
- 1985** *Serie del pecado*, Sala del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla; Galería Torres Beugé, Madrid.
- 1987** *Sacrificios dorados*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- 1988** *La cuádriga de Hermes*, Sala Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica, Sevilla.
- 1989** *El hombre de la rosa*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla // *Cuadernos de viajes*, Sala Caja Postal, Cuenca.
- 1990** *Marismas*, Galería Parámetros, Santa Cruz de Tenerife.
- 1991** *Serie 1991*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- 1993** *Cuadros para encima de un sofá de skay rojo*, Galería Félix Gómez, Sevilla.
- 1994** Galería Benot, Cádiz.
- 1995** *Senda* (acuarelas), Galería Luis Verri, La Puebla del Río (Sevilla) // *Rutas de Occidente*, Galería Félix Gómez, Sevilla.
- 1996** *Pinturas y esculturas*, Galería Sandunga, Granada.
- 1997** *Pinturas, esculturas y dibujos*, Galería Rafael Ponce, Madrid // *El oído del Profeta*, Galería Félix Gómez, Sevilla.
- 1999** *Pinturas, esculturas y dibujos*, Galería Amasté, Bilbao.
- 2000** *Dibujos y esculturas*, Galería La Caja China, Sevilla.
- 2001** *Dibujos y esculturas*, Galería Estampa, Madrid.



- 2002** *Cuaderno de Roma (Ostia) // En la orilla del cuerpo*, Caja San Fernando, Sevilla; Nerva; La Línea de la Concepción (Cádiz); Cádiz.
- 2003** *Pinturas, esculturas y dibujos*, Galería Vali 30, Valencia.
- 2005** *Limítrofe*, Galería Félix Gómez, Sevilla.
- 2007** *Cádiz-La Habana. Pinturas y esculturas*, Galería Sandunga, Granada.
- 2008** *La dársena de San Jerónimo*, Galería Trocadero, Jerez de la Frontera (Cádiz).

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1983** *Ocho manifestaciones artísticas después de la vanguardia*, Museo de Arte Contemporáneo, Gijón // *Pintores andaluces*, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
- 1985** *Colectiva*, Instituto Hispano Cubano, Sevilla.
- 1986** *ARCO'86*, Galería Torres Begué, Madrid // *Homenaje a Álvaro*, Galería Álvaro, Sevilla.
- 1987** *Países Mediterráneos*, Pabellón Mudéjar. Sevilla; Ayuntamiento de Barcelona // *Obra sobre papel*, Sala del Colegio de Arquitectos, Sevilla // *La postal del verano*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- 1988** *ARCO'88*, Galería Rafael Ortiz, Madrid // *16 pintores andaluces*, León // *3+1*, Puerto de Santa María (Cádiz) // *La postal del verano II*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla // *Proyecto Europa*, Casa de la Moneda, Sevilla // *Andalucía. Arte de una década*, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
- 1989** *ARCO'89*, Galería Rafael Ortiz, Madrid // *Andalucía. Arte de una década*, Hospital Real, Granada // *Pintores para el 92*, Monte de Piedad, Sevilla // *La postal del verano III*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- 1990** *ARCO'90*, Galería Rafael Ortiz, Madrid // *Pintores de Sevilla. Homenaje a Paco Molina*, Monte de Piedad, Sevilla // *Colectiva inauguración*, Galería Ventana Abierta, Sevilla // *Andalucía 1990, pinturas*, Centro de la Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
- 1991** *ARCO'91*, Galería Rafael Ortiz, Madrid // *Muestra de Arte Contemporáneo Aduana*, Cádiz // *Aduana. Cinco ediciones*, Diputa-

ción de Cádiz // *Pequeño formato*, Galería Ventana Abierta, Sevilla // *De viaje*, Galería Rafael Ortiz, Sevilla.

- 1992** *ARCO'92*, Galería Rafael Ortiz, Madrid // *Pintores para el 92*, Caja San Fernando, Sevilla // *Pequeño formato*, Galería Ventana Abierta, Sevilla // *Pintores de Sevilla, 1952-1992*, Real Monasterio de San Clemente, Pabellón de Sevilla, Exposición Universal 1992, Sevilla.
- 1993** *5 pintores, 5 esculturas*, Galería Félix Gómez, Sevilla // *El pintor y la modelo*, Galería de Arte Fausto Velázquez, Sevilla // *Pintura contemporánea andaluza*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Café Madrid de París (Francia) // *Pequeño formato*, Galería Ventana Abierta, Sevilla.
- 1994** *ARCO'94*, Galería Félix Gómez, Madrid // *El pintor y la modelo*, Galería Raquel Ponce, Madrid // *Pintura y escultura*, Casa de la Cultura, Pilas (Sevilla).
- 1995** *ARCO'95*, Galería Félix Gómez, Madrid // *Colectiva*, Galería Ventana Abierta, Sevilla // *Colección particular*, Galería de Arte Fausto Velázquez, Sevilla // *Colectiva. Pequeño formato*, Galería Benot, Cádiz // *25 años de Estampa Sevillana*, Delegación de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla // *El Bodegón*, Galería Félix Gómez, Sevilla // *Colectiva*, Galería de Arte Fausto Velázquez, Sevilla // *Pintores actuales*, Biblioteca Municipal, Tomares (Sevilla) // *50 artistas contra el SIDA*, Museo Casa de Murillo, Sevilla // *Pintura y escultura*, INB Rodrigo Caro, Coria del Río, Sevilla.
- 1996** *ARCO'96*, Galería Félix Gómez, Madrid // *Ídolos. Esculturas*, Galería Alfredo Viñas, Málaga; Galería Fausto Velázquez, Sevilla; Galería Raquel Ponce, Madrid // *Sobre el cuerpo*, Galería Sandunga, Granada // *Colectiva*, Galería Ventana Abierta, Sevilla.
- 1997** *ARCO'97*, Galería Félix Gómez, Madrid // *Colectiva*, Galería Ventana Abierta, Sevilla // *Mostra Borsisti Espagnoli*, Academia Española en Roma, Italia // *Muestra becarios 96-97*, Academia Española en Roma,

Academia de San Fernando, Madrid // *Colectiva*, Galería Félix Gómez, Sevilla // *Artistas por los Derechos Humanos 1977-97*, Amnistía Internacional en España, Real Monasterio de Santa Inés, Sevilla // *Artistas solidarios*, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla; Unicaja, Granada; Cádiz.

- 1998** *ARCO'98*, Galería Félix Gómez, Madrid // *Certamen Nacional de Pintura Caja Rural*, Sevilla // *I Muestra de Pintores Contemporáneos en la Alameda*, Casa de las Sirenas, Sevilla // *Arte-Hotel*, Galería Félix Gómez, Sevilla.
- 1999** *La música en La Caja*, Galería La Caja China, Sevilla // *Arte-Hotel*, Galería Félix Gómez, Sevilla // *Lo moderno en la escultura de Sevilla*, Sala San Hermenegildo, Área de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla.
- 2000** *Arte-Hotel*, Sevilla // *Colectiva*, Galería Birimbao, Sevilla // Galería La Caja China, Sevilla.
- 2001** *Feria Internacional de Grabado Estampa*, Madrid // *Artistas Solidarios*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla // *Sexo Mandamiento*, Galería Félix Gómez, Sevilla // *SIDA*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla // Galería Estampa, Madrid.
- 2002** *ARCO'02*, Galería Estampa, Madrid // *San Sebastián one more time*, Museo Cruz Herrera, La Línea de la Concepción (Cádiz) // *Tartessos*, Galería Luis Verri, La Puebla del Río (Sevilla) // *Ecos de su memoria. José Ramón Danvila y sus amigos*, Palacio de la Merced, Diputación de Córdoba.
- 2003** *ARCO'03*, Galería Estampa, Madrid // *Art-Madrid 2003*, Galería Val i 30. Madrid // *Sobre el Cubismo*, Galería La Caja China, Sevilla // *Homenaje a Manolo Alés*, Museo Cruz Herrera, La Línea de la Concepción (Cádiz) // *Línea Sevilla-Fregenal-Hervás*, Museo Pérez Comendador-Leroux, Fregenal (Badajoz).
- 2004** *ARCO'04*, Galería Estampa, Madrid // *Homenaje a Manolo Alés*, Claustro de Exposiciones, Palacio Provincial, Cádiz; Sala Pescadería Vieja, Jerez de la Frontera (Cádiz).

- 2005** *El dibujo en la escultura*, Galería Birimbao, Sevilla // *Solidaridad*, Fundación Aparejadores, Sevilla // *Sobre el Cubismo*, Caja de Ahorros San Fernando; Sevilla; Cádiz; Jerez de la Frontera // *Mirada, plano y volumen*, Galería Birimbao, Sevilla // *Medias y extremas razones*, Sala Imagen, Caja San Fernando, Sevilla.
- 2007** *Visiones plásticas sobre Mozart*, Museo de Artes y Costumbres Populares, Pabellón Mudéjar, Sevilla.
- 2008** *Félix de Cárdenas-Carlos Montaña*, Fundación Extensión Cultural, Ayuntamiento de La Puebla del Río (Sevilla).
- 2011** *El cadáver exquisito*, Museo de Alcalá de Guadaíra (Sevilla) // *Mundo animal*, Galería Birimbao, Sevilla.
- 2013** *CD (12x12)*, Galería Félix Gómez, Sevilla.
- 2014** *La tercera dimensión. Escultura*, Galería Birimbao, Sevilla.
- 2016** *Al pie de la letra*, Palacio de los Condes de Gabia, Diputación de Granada.

#### OBRA EN COLECCIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS

Academia de España en Roma.  
 Colección Ayuntamiento de Carmona, Sevilla.  
 Colección Ayuntamiento de Gibraleón, Huelva.  
 Colección Ayuntamiento de Sevilla.  
 Colección Ayuntamiento de Utrera (Sevilla).  
 Colección Banco de España, Madrid.  
 Colección "La Caixa", Madrid.  
 Colección Fundación Cajasol, Sevilla.  
 Colección Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla.  
 Colección Diputación de Badajoz.  
 Colección Diputación de Cádiz.  
 Colección Universidad de Málaga.  
 Colección Universidad de Sevilla.  
 Hotel Inglaterra, Sevilla.  
 Museo Centro de Arte Contemporáneo Vázquez Díaz, Huelva.  
 Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid.



Se terminó de imprimir el 25 de abril  
en los talleres de Coria Gráfica

Sevilla, 2016

DIPUTACIÓN DE SEVILLA  
Área de Cultura y Ciudadanía

*Presidente*  
Fernando Rodríguez Villalobos

*Diputada del Área*  
Ana Isabel Jiménez Contreras

*Directora del Área*  
Mercedes Méndez Zubiría

*Coordinadora de Artes Plásticas*  
Margarita Ruiz-Acal Esteban

EXPOSICIÓN

*Diseño de montaje*  
Isidoro Guzmán

*Montaje*  
Museographia-Espacios Expositivos, S.L.

*Fundición*  
Paco Rejano

*Enmarcado*  
Félix Gómez, hijo

*Rotulación sala*  
Trillo Comunicación Visual

*Transportes*  
Transportes Moyano y Rafael

*Seguros*  
Helvetia, Compañía Suiza de Seguros y Reaseguros

CATÁLOGO

*Diseño y maquetación*  
Diagrama diseño, S.L.

*Fotografías*  
Claudio del Campo

*Impresión y encuadernación*  
Coria Gráfica, S.L.

ISBN 978-84-15311-27-0  
D.L.





