



GIULIANO MAURI

**GIULIANO
MAURI**

GIULIANO MAURI

16 de junio - 18 de septiembre 2005



FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE

PRESIDENTA DE HONOR

S.M. La Reina Doña Sofía

PATRONATO

Presidente

José Juan Ramírez Marrero

Vicepresidente

Esteban Armas Matallana

Secretario

Francisco Gómez Ruiz

Patrono Fundador

Antonio López Suárez

Patronos

Juan Alfredo Amigó Bethencourt

Marcos Guimerá Ravina

Carlos Matallana Manrique

Luis Morales Padrón

José Luis Olcina Alemany

Mario Alberto Perdomo Aparicio

EQUIPO EJECUTIVO

Presidente

José Juan Ramírez Marrero

Director Actividades Fundacionales

Fernando Gómez Aguilera

Jefa Administración y Recursos Humanos

Montse Suárez González

Departamento de Conservación

Fernando Ruiz Gordillo

Bisi Quevedo Portillo

Departamento de Proyectos Culturales

Carlos Meca

Catherine Visser

Departamento Pedagógico

Alfredo Díaz Gutiérrez

Biblioteca y Archivo

Irene Gómez Fábregas

Departamento de Medio Ambiente

Idoya Cabrera Delgado

Servicios Técnicos

Manuel Espino Falcón

EXPOSICIÓN

Comisario

Fernando Gómez Aguilera

Coordinación

Bisi Quevedo

Producción

Fundación César Manrique

Diseño Gráfico

Alberto Corazón

Transporte

Grupo Artística

Seguros

STAI

CATÁLOGO

Diseño

Alberto Corazón

Coordinación

Fundación César Manrique

Textos

Fernando Gómez Aguilera

Vittorio Fagone

Fotografías

Pedro Albornoz

Archivo Giuliano Mauri

Traducción

Margaret Clark (inglés)

Mario León (italiano)

Fotomecánica

Lucam

Impresión

Cromoimagen, S.L.

I.S.B.N.: 84-88550-61-8

Depósito Legal: M-26075-2005

© de los textos: sus autores

© de las fotografías: sus autores

© del catálogo: Fundación César Manrique

Taro de Tahiche E- 35507 Teguiise

Tfno: +34 928 84 31 38 Fax: +34 928 84 34 63

Lanzarote Islas Canarias

fcm@fcmmanrique.org www.fcmmanrique.org

La **Fundación César Manrique** agradece la colaboración de
Silvana y Giuliano Mauri así como de su hija Simona,
sin cuya generosidad y apoyo no hubiera sido posible esta exposición.

Índice

Presentaciones	11
Textos críticos	
Giuliano Mauri: Osamentas de naturaleza	
Fernando Gómez Aguilera	17
Arte en la naturaleza de Giuliano Mauri	
Vittorio Fagone	29
Obras	
Escultura	41
Maquetas. Proyectos no realizados	63
Maquetas. Proyectos realizados	75
Proyectos realizados	97
Cronología	123
Bibliografía	141
Versión inglesa / English version	145

La exposición de Giuliano Mauri que la Fundación César Manrique exhibe en sus salas, constituye una magnífica ocasión para contemplar, por primera vez en nuestro país, el trabajo creativo de este artista italiano, uno de los más genuinos representantes europeos del arte en la naturaleza

La muestra propone un recorrido por la obra, tanto escultórica como de arte público —a través de sus maquetas—, desarrollada por Giuliano Mauri desde 1980 hasta la actualidad. Artista conceptual en sus inicios, a principios de los ochenta Mauri desplaza su centro de interés hacia un arte vinculado a la naturaleza. Troncos, ramas, fibras vegetales son la materia con la que el artista construye, mediante técnicas artesanas, sus artefactos creativos, que parecen participar de la misma emoción espiritual que emana de la tierra.

Con esta exposición en la que se aborda la actividad artística, singular y de gran resonancia poética, de Giuliano Mauri, damos continuidad a una de las líneas centrales del proyecto expositivo de la FCM como es acoger el trabajo de artistas que desarrollan sus propuestas creativas en estrecha relación con la naturaleza.

Quiero hacer explícito mi agradecimiento a Giuliano, Silvana y Simona Mauri, por haber hecho posible este proyecto.

José Juan Ramírez
Presidente

Desde comienzos de los años ochenta, la obra de Giuliano Mauri se ha desenvuelto, con intensa vocación, en el contexto del paisaje y los materiales de la naturaleza. El artista recurre, fundamentalmente, a ramas, palos y varas, tejidos con técnicas manuales, primarias en apariencia, pero sofisticadas en su estructura, de modo que sus piezas adquieren un aspecto artesanal, como si fueran resultado de una labor ancestral. La presencia humilde de sus artefactos, integrados en contextos naturales por lo general apartados, es reforzada por la apropiación que la naturaleza, a través de sus ciclos estacionales, hace de las piezas, auténticas propuestas de arte público en no pocos casos.

La faceta constructiva está muy presente en un programa estético que alude constantemente a la vivienda, a la segunda piel protectora del ser humano, reformulando y añadiendo nuevas versiones al mito de la cabaña primitiva. Pero cobijo y sueño, palabra y utopía arquitectónica convergen en las construcciones imaginarias, ideales, de Giuliano Mauri, como si se tratara de una especie de cuerpo poético con raíces etnográficas y antropológicas, fieles a la memoria antigua de la especie. Una cartografía, en definitiva, de objetos frágiles, discretos, que se sustentan en una sólida ideología artística, asociada a una actitud personal militante de vocación inequívocamente ética, frente a la sociedad de consumo y las impertinencias del mercado.

El universo creativo de Mauri se funde en un intenso abrazo con la justa riqueza y la humildad de la vida. Su mundo austero y silencioso, franciscano y discreto, celebra la esencia espiritual de nuestra aventura humana: soñar nuestros días mientras prefiguramos nuestro destino entre explosiones de fragilidad. Para la Fundación César Manrique es motivo de satisfacción tanto incluir su trabajo en el programa de exposiciones temporales Arte-Naturaleza, como haber contado con la participación de Giuliano Mauri en el proyecto de artistas en residencia. Tiene, por su colaboración y mejor disposición, nuestra gratitud, así como la tienen todos aquellos que han hecho posible esta exposición que muestra por primera vez su obra en nuestro país.

Fernando Gómez Aguilera
Director de Actividades Fundacionales

Textos críticos

Giuliano Mauri: Osamentas de la Naturaleza

Fernando Gómez Aguilera

A principios de la década de los ochenta, con su pieza *Mulini a vento* (1980), Giuliano Mauri vincula su trabajo creativo al espíritu de la tierra. Su obra, que procedía del conceptualismo militante, de fondo crítico y anclaje social —había participado en la Bienal de Venecia, 1976—, se repliega al espacio íntimo de la naturaleza. Allí comienza a convivir con la tarea de artistas que, haciendo uso de distintas estrategias, indagan en la relación del hombre con



Insediamiento padano
(Asentamiento padano), 1990

el entorno natural, renovando y, al mismo tiempo, distanciándose de la experiencia del *land art* norteamericano precedente. La vertiente creativa europea contesta a los comportamientos artísticos del otro lado del Atlántico, introduciendo un horizonte de sensibilidad que, en general, rechaza tanto la agresividad como la escala monumental, mientras accede a la naturaleza o al paisaje, no con voluntad impositiva, sino instalado en un talante de interlocución, de transformación blanda o de apropiación plástica de sus materiales.

Las primeras obras de Mauri, tales como *La casa dell'uomo raccoglitore*



Scala del Paradiso
(Escalera del Paraíso), 1982

(1981), *Codici acquatici* (1981), *Scala del Paradiso* (1982), *Altari vegetali* (1983), *La città del sole* (1984), o *Accampamento padano* (1985), lo sitúan, pues, en el ámbito del arte ambiental o del arte en la naturaleza, que, en su caso, es también un arte con la naturaleza y para la naturaleza. Emplea materiales “naturales” —ramas y palos, fundamentalmente— con los que *construye* manualmente artefactos que emplaza en entornos campestres, en cuyos ritmos vegetales se integran, planteando un diálogo de interacciones con el medio, e incluso prestándose a ser envueltos o succionados por la evolución de la misma naturaleza. Se evidencia su voluntad de constituirse en aportaciones que contribuyan a crear paisaje. Aire, tierra, vegetación y agua son atraídos hacia el espacio de la obra, de la que se convierte en una suerte de *campo expandido*.

Pronto se aprecia su inclinación por una factura técnica artesanal, desanudada de artificio, próxima a los flujos espontáneos de la propia creación. Frente a la concepción aurática tanto de la obra de arte como del artista, y frente a la sofisticación de la era de la comunicación y la tecnología, Mauri promueve un comportamiento de raíz preindustrial propio de un artista-artesano —se concibe a sí mismo como carpintero—, un *constructor* primitivo, que perpetúa la tradición inmemorial y genética de la especie acumulada en el poder primario y transformador de su mano. En realidad, el elogio de la manualidad y la manipulación directa que expresa su trabajo creativo, su actitud aparentemente regresiva, adquieren, en nuestro contexto de época y en el actual mundo del arte, una fuerte significación,

Piezas de Giuliano Mauri en su taller de Lodi



cargada de contestación cultural. Pero es, ciertamente, el programa de toda su obra, que aparece cargado de densas capas de cuestionamientos críticos.

La manufactura artesana, apoyada en técnicas arcaicas de construcción y ensamblaje, relacionadas con las actividades básicas de la vida en la cadena de evolución —la agricultura, la vivienda, la pesca, la producción de utensilios...—, se distancia del conceptualismo de corte racionalista e industrial. A pesar de que la obra de Mauri crece sólidamente fundamentada en un conceptualismo de fondo, en un proyecto intelectual, plantea su programa en la perspectiva de cegar la emergencia formal de los contenidos teóricos. El *pathos* del artista en cuanto ser humano, la pátina de vida con que la mano impregna los objetos creados directamente mediante su manipulación, constituyen una dimensión central de su propuesta. Arte, en efecto, de huella humana, una especie de caja de resonancias antropológicas, inducidas por la simplicidad aparente de la creación —meticulosa y calculada, sin embargo, en el proyecto, además de compleja en la ejecución—: coser, tejer, unir, enla-



Bocetos para *Spora* (*Espora*), 2001,
proyectado para el
Jardín Botánico de Bérgamo

zar... propias de actividades primitivas, inmemoriales. Pero también por la austeridad de los materiales empleados —que se integran en un amplio proceso de recusación a la sofisticación del arte tardomoderno—, y, en fin, por el esquematismo formal de sus piezas, emparentadas con producciones características de culturas primitivas o pueblos agrícolas.

El sustrato antropológico del programa artístico de Giuliano Mauri se extiende a todo su trabajo. Sus construcciones imaginarias o sus formas inespecíficas atraviesan el decurso de la memoria de nuestra especie y de la Tierra. Dialogan con nuestras pulsiones fundacionales, interpelan al instinto, bucean en el archivo genético de la colectividad y se asocian a las zonas oscuras de la conciencia. El rito y el mito conciernen a sus formas arquetípicas: espirales y laberintos, escaleras y zigurats, esferas, registros helicoidales y ovoides, estructuras geométricas cerradas... Aun insistiendo en la autonomía de las formas y en el impulso utópico que las alienta, apelan a nuestra memoria civilizatoria. Algo notorio cuando nos detenemos a valorar la fidelidad con que Mauri ha planteado y desarrollado el tropo de la cabaña primitiva, la metáfora de la vivienda esencial del ser humano, de su cobijo, de su protección primera, recurriendo a arquitecturas del imaginario, a formas de la conciencia que no se relacionan tanto con el cuerpo como con el sueño, con los latidos antiguos del alma. Así, sus configuraciones para habitar pueden interpretarse como metáforas poéticas del deseo y la utopía, también del latido espiritual consustancial al ser de interrogaciones y de precariedad que es el hombre: *Casa dell'uomo* (1985), *Tane della*



Construcción de *Tane di memoria* en Stuttgart,
otoño, 2004.
© Kultur Konzepte Sprengel GmbH

memoria (1993), *Templo vegetal* (1996), *Casa della memoria* (1997), *Cattedrale vegetale* (2001), y *Tane di memoria* (2004).

La exaltación de la materialidad, de la que, por otra parte, se derivan insistentes alusiones a la espiritualidad, muy presentes en el trabajo de Giuliano Mauri, marca las trazas de su universo creativo. Una cultura material, apegada a la manualidad, encauzada a través de una poética del despojamiento, de la desnudez expresiva, que rechaza cualquier pretensión de solemnidad: materiales pobres, técnicas primarias, objetos austeros, lenguaje desprovisto de artificio. Sus artefactos orgánicos se presentan como osamentas de la natu-



Tessuto (Tejido) en un bosque de Lodi

raleza, carcasas precarias, esqueletos de arquitecturas —cuyo interior, habitualmente cubierto de armazones y pieles, hoy encumbradas por la arquitectura del espectáculo, es ofrecido en este caso como espejo exterior—. La estructura de red que caracteriza su universo expresivo combina el nódulo con el vacío. No es casual. El símbolo del vacío concierne a su obra, concebida para, una vez instaladas las piezas en el paisaje, entregarse a la naturaleza de sus evoluciones, que la integran y se apropian de ella, la metabolizan. El retiro, la reflexión, la ausencia, la meditación y el silencio envuelven su propuesta y su ideario artístico, la recogen y protegen.

Giuliano Mauri se dirige al alma de los tejidos vegetales y, de su minimalismo expresivo, en el que todo parece casi nada, se desprende tanto el latido cálido de la vida que conserva la materia natural, cuanto un arte conformado como una especie de penitencia. La pobreza religiosa o primitiva, casi mística, que se despliega a lo largo de su obra se formula, al mismo tiempo, como una tentativa de religación con el origen precario del ser humano y de su paradójica relación con la naturaleza. Pero plantea también, de fondo, una confrontación pacífica, aunque militante, con la hipertensión tecnológica y el artificio deshumanizado de la era posmoderna, en la que buena parte del arte —y sin duda el sistema artístico al completo, alojado en el corazón del mercado— ha venido a interpretar, acompasadamente, la misma partitura.



La opción estética de Giuliano Mauri se reconoce, por el contrario, en la órbita de los discursos vulnerables, como el de la poesía, frente al sistema abrasivo, turbulento y compacto del consumo y la jerarquía de la competitividad. Al modo de una caligrafía visual que responde a las instancias de su propia lengua, teje y ensambla espacios de fragilidad, fungibles, ligeros, de apariencia provisional, tal que estuvieran sometidos a la ley del nomadismo y la escasez, al destino de la contingencia, bien representado por la condición azarosa o primaria que expresan los palos y las ramas, fundidos en la fragua artesanal de la mano y las técnicas de la tradición. Materiales perecederos, expuestos a la intemperie de los ciclos naturales, sujetos a un deterioro progresivo que puede proceder tanto del uso como de la acción de los agentes atmosféricos. De esta interacción entre tejidos artísticos objetuales y naturaleza se derivan mutaciones de apariencias que refuerza el valor plástico de las obras y las hace vivas. A fuerza de simbiosis, la naturaleza se apropia de las construcciones, de modo que termina por provocar renovadas arquitecturas vegetales desarrolladas a partir de los moldes implantados por el artista en su pretensión de producir formas para la integración, para dialogar con el contexto. Las tensiones de relación y expresión entre artificio plástico (cultura) y naturaleza son permanentes en su propuesta. La incursión de la temporalidad en su fibra estética sugiere la representación de una categoría esencial de la vida humana, nuestra condición por excelencia: la de seres temporales, cuya materia orgánica evoluciona inexorablemente hacia el deterioro y la herida. Así, precisamente, concibe Mauri sus objetos artísticos, adosados a la esencia humana, generados en el espejo de su ciclo vital, tropos formales de nuestro tránsito.

De este modo, puede interpretarse el discurso de Giuliano Mauri atendiendo a una de sus componentes mayores: el alcance moral. Se trata, en efecto, de una poética que encierra y, paralelamente, proyecta una ética, en un doble sentido: de carácter humanístico y de carácter socio-político. Vive, al mismo tiempo, hacia el interior y hacia el exterior de la colectividad, como una forma de parábola. Además de arquitecturas formales, su programa artístico contiene una propuesta de arquitectura moral y ética social. Nada tiene de extraño en un comportamiento creativo que se configura, si atendemos a sus claves internas de sentido, como un código íntimo y austero de interpretación de la vida, en el que se contempla tanto la condición particular del individualismo como una posición en relación con las dinámicas compartidas. Quiero decir que su proyecto es, en el fondo, una expresión voluntariamente ideológica, apoyada, por otra parte, en una nada infrecuente intertextualidad cultural. La suya es una propuesta de la cultura que reivindica una posición alternativa en el territorio del arte tardomoderno.

El ensimismamiento procesual que desprende el conjunto del trabajo del artista no es ajeno a ese hecho, y se alza como uno de los rasgos centrales de su temática. Mauri incluso realiza piezas tejidas como una especie de entrega mecánica a los impulsos del subconsciente, subrayando que lo fundamental, en este caso, es la actividad. En detrimento de nociones fuertes consagradas por una visión romántica de la creación, bien ancladas en la cultura del arte, la de autor y autoría, aquí se exaltan conceptos como el de actor y actuación, estrechamente relacionados con la importancia que se concede a la ejecución directa de las piezas, tanto de las maquetas como de las esculturas y de las obras públicas que alcanzan mayor escala. La categoría de actividad no sólo es pertinente en lo que concierne al artista, sino que también apela a la recepción del público. Buena parte del arte público instalado por Giuliano Mauri tanto en ámbitos urbanos (*Zenobia*, 2002; *Osservatori estimativi*, 2001; *Passerella di gelsomini sul fiume perduto*, 2004) como en ámbitos naturales abiertos (*Osservatorio*, 1998; *Cattedrale vegetale*, 2001; *Reattore del canto*, 2003) han sido concebidos como artefactos de mediación o de relación, de participación del público. Están dispuestos para la actividad, para ser transitados, lúdicamente, o, incluso proyectados para un uso específico. Son artefactos para la vida, arquitecturas de escala humana

Passerella di gelsomini sul fiume perduto
(Pasarela de jazmines sobre el río perdido), 2004,
Premio Nacional de Artes Visuales
de la ciudad de Gallarate.
© Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate



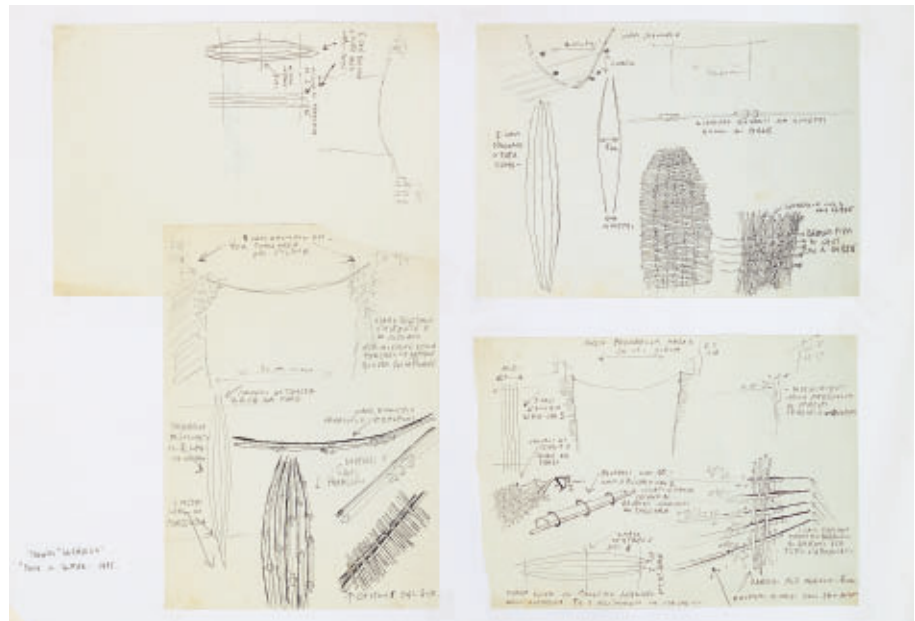


Bosco sull'isola (Bosque sobre la isla)
en el río Tormo, Lodi, 1988

que convocan al hombre y lo aproximan a la experiencia del paisaje, mientras asumen, asimismo, la función de señalizadores, de signos enfáticos conducentes a subrayar la presencia del aire, del agua, de la sombra, del sol, de los brillos y reflejos, en definitiva, de la escritura de la naturaleza.

Resulta pertinente subrayar el alcance perturbador para el sistema de las artes que implica la propuesta de Giuliano Mauri, atravesada por una marcada huella de espíritu. Una obra de arte-naturaleza que rechaza su adscripción tanto romántica como postindustrial, decididamente independiente, tan distanciada de fórmulas invasivas que agreden la naturaleza como de apropiaciones esteticistas o pictorialistas. Mauri recusa la compartimentación de los géneros y apuesta por un espacio creativo de interferencias en el que se entrelazan los hilos de la arquitectura, la escultura, la artesanía y el paisajismo (*Le trombe del Paradiso*, 1987; *Bosco sull'isola*, 1988; *Albero dei cento nidi*, 1992; *Cupole Geovegetative*, 1993; *Cornucopia*, 1995; *Proyecto para Ipotesi di un nuovo ponte a Sarajevo*, 1995; *Casa della memoria*, 1997). Alterna la funcionalidad con las expresiones

puramente creativas despojadas de utilidad, el artificio cultural construido con el respeto a la intromisión de la naturaleza en el objeto, hasta disolverse en su energía. En una época



Bocetos para el proyecto
Ipotesi di un nuovo ponte a Sarajevo
(*Hipótesis de un nuevo puente para Sarajevo*),
1995

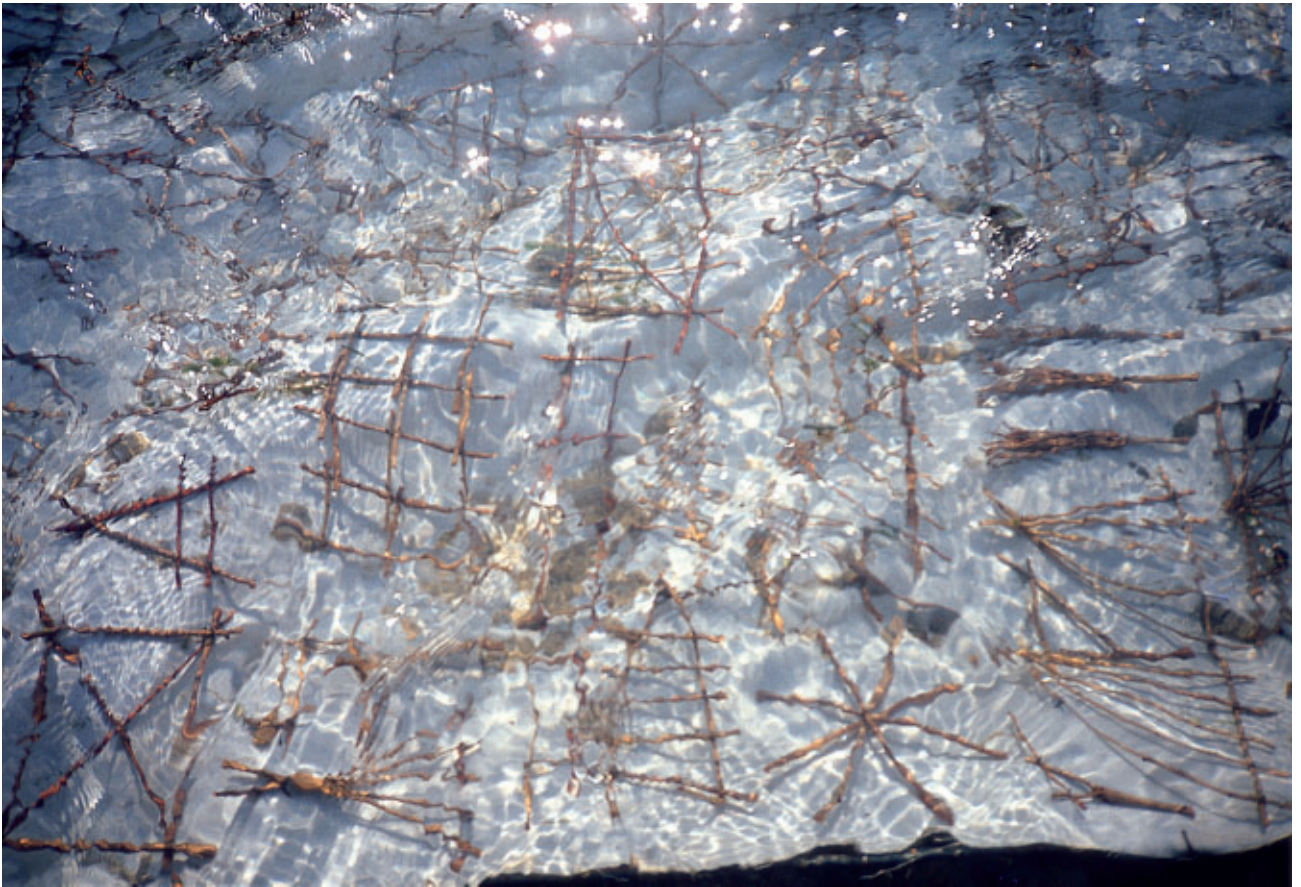


Bocetos para el proyecto
Casa della memoria (Casa de la memoria),
 Laumeier Sculpture Park &
 Museum, St. Louis, 1997

dominada por la tecnociencia su fórmula lingüística, anclada en la manualidad y la voluntad artesanal, navega entre el nihilismo de la huida por el disgusto del mundo y la actitud de protesta o rebeldía, esto es, la militancia del resistente. Pero, sobre todo, de su programa estético se desprende un amplio abanico de interpelaciones críticas. Cuestiona la oposición tradicional entre cultura y naturaleza; el ecosistema de las artes; el mercado y la sociedad de masas; la cultura del espectáculo; la concepción aurática del artista y su reconversión en un aséptico productor de proyectos; la perdurabilidad del objeto artístico, la de los materiales y la técnica preindustrial; el emplazamiento de la obra de arte en el territorio; la arquitectura moderna; y la cultura de las apariencias... Su discurso dibuja un amplio y rico país de formas, por supuesto, pero también de interrogaciones, propio de una propuesta que, de algún modo, se emparenta con el deseo purísimo de John Cage de grabar el sonido que desprende el crecimiento de la vida vegetal. En ese mismo intervalo de delicado silencio y precario vacío crece el universo apartado y austero de Giuliano Mauri, su respiración vulnerable y humana.

Giuliano Mauri
 trabajando en una de sus obras





Codici acquatici (Códigos acuáticos), 1981

Arte en la naturaleza de Giuliano Mauri *Del Árbol de los cien nidos a la Catedral vegetal*

Vittorio Fagone

*Come per verdi fronde in pianta vita.
(Cual de la planta en el verdor de la vida)*

Dante Alighieri

Desde luego, ante las afirmaciones de la tecnología que hemos conocido en las últimas décadas y que marcan muchas de las expresiones de comunicación del mundo moderno, puede parecer sorprendente tener que constatar que, a comienzos del tercer milenio de la civilización cristiana occidental, la relación entre arte y naturaleza sigue siendo primaria y básica.

En el horizonte contemporáneo, la obra de Giuliano Mauri es un testimonio ejemplar de la vitalidad de esta relación. Durante aproximadamente un cuarto de siglo (mi primer libro sobre Giuliano Mauri lo publicó la editorial Prearo en 1981) he podido seguir y comentar la evolución del singular y consciente desarrollo creativo del artista.

La llegada de Giuliano Mauri al arte en la naturaleza se produce en los primeros años ochenta, con precocidad respecto al contexto internacional de estudios orientados en esa dirección. Hasta ese momento Giuliano Mauri operó en el ámbito de esas poéticas “militantes” atentas al ambiente político-social que, después de 1968 y durante gran parte de los años setenta, caracterizaron muchos experimentos comprometidos hacia una capacidad expresiva más directa, tanto en Italia como en Francia y Alemania.

La primera intervención que se puede remitir a la escala antropológica y ambiental del arte en la naturaleza es *La casa dell'uomo raccoglitore (La casa del hombre cosechador)*, que Giuliano Mauri realiza en el área de la iglesia de San Agustín en Bérgamo Alta. Es una estructura que ocupa un volumen de 12 x 24 x 12 metros, formada por ramas, telas, madera, cuerdas y barro. En cierto sentido, se trata de una obra-manifiesto. El hombre cosechador, en la dimensión histórica primaria del hombre, decide establecerse en una sede fija, en lugar de despla-

zarse con los demás cazadores, y vincularse a la tierra: podrá vivir de ella y con ella, modificando las posibilidades generadoras de ésta sobre la base de sus propias necesidades subjetivas. El hombre cosechador establece en comunidad un nuevo confín del hábitat, que sin embargo nunca está en discordancia con el ambiente natural más amplio. Del mismo año que la obra de Bérnago son las intervenciones en el río Adda, orientadas más específicamente según la nueva poética, que el artista titula *Codici acquatici* (*Códigos acuáticos*). Hay palos de robinia que dibujan signos diferenciados y continuos como si fueran letras o ideogramas de un alfabeto natural. En este momento ya se delinea una opción que se convertirá en regla constante de todo el trabajo posterior de Giuliano Mauri: una nueva imagen en el paisaje sólo puede nacer de forma propia y correcta usando materiales que pertenezcan al mismo paisaje. También es interesante señalar cómo desde esa fase se inicia un proceso de activación y recuperación de las técnicas primarias de la cultura material. La utilización de ramas procedentes de la poda como elementos constructivos y técnicas de entrelazamiento como elementos de conjunción estructural se convierte en una eficaz vía plástica y significativa.

Un segundo y decisivo elemento de su poética se concreta en la *Scala del Paradiso* (*Escalera del Paraíso*), de 1982, diseñada también para el hábitat natural del río Adda. La larga escalera espiral que lentamente se eleva desde las orillas y el agua del río hacia el cielo parece expresar aquí una tensión de religiosidad natural, reflexiva, y, en una medida terrestre, concreta. Estos grandes emblemas, tejidos de ramas, que en los años siguientes el artista realizará cada vez



Scala del Paradiso (*Escalera del Paraíso*), 1982

con mayor frecuencia, son aspectos de una visión abierta a perspectivas más amplias y libres, y expresiones reconocibles de un agudo sentido del tiempo. El cielo, físicamente denso y variable, no remoto, se convierte en la otra polaridad de atracción de toda forma vegetal, en diálogo con la tierra.

La religiosidad natural se vuelve explícita en los *Altari vegetali* (*Altars vegetales*), de 1983, realizados en la campiña lodigiana. Estas obras singulares hechas a mano, donde un plano horizontal, elevado pero próximo a la tierra, se contrapone a una estructura vertical articulada de ramas y troncos de árbol, indican una posibilidad que tiene el mundo vegetal de esculpir, a través del entrelazamiento de ramas vivas con elementos de apoyo, una dimensión plástica que resulta ser una proyección tanto especular como próxima de los movimientos de la vida.

Giuliano Mauri trabajando en *La città del sole*
(*La ciudad del sol*), Lodi, 1984



En ese mismo año Giuliano Mauri realiza *Zeppelin vegetale* (*Zepelín vegetal*), intervención que identifica otro pasaje importante de su trabajo. La textura y el entrelazamiento de las ramas y

los palos se orientan ahora hacia la definición estructural de una forma cerrada, esférica u ovoide, que se puede atravesar con la mirada hasta el punto de revelar cada momento constitutivo de su definirse hacia una forma que, sin embargo, nunca quedará bloqueada.

Otro *Zeppelin vegetale* (*Zepelín vegetal*), realizado en las campiñas que circundan el Adda en 1984, destaca estas connotaciones ampliándolas en una escala aún mayor. En el mismo periodo, siempre a orillas del Adda, Giuliano Mauri dispone *La città del sole* (*La ciudad del sol*), compleja instalación vegetal que contrapone la retícula ordenada de una geometría de palos y ramas, hábilmente ensamblados dentro de evidencias rítmicas, con la expansión libre y vital del bosque, como subrayando dos razones y dos modalidades, hoy posibles, de vivir la naturaleza.

En 1985, se presentan con éxito ejemplos de “entramado del bosque”, como modelos de investigación original en el área de los lenguajes visuales. También del mismo año es la realización de la *Casa dell'uomo* (*Casa del hombre*), instalación que trasfiere al ambiente

natural del Adda, y en una nueva estructuración de conjunto más complejo y más lineal, la dimensión plástica y simbólica de la instalación realizada en Bérgamo en 1981. Resultan singularmente sugerentes las *Isole vaganti (Islas errantes)*, también de 1985, que vinculan el fondo transparente de los canales lodigianos a la superficie líquida del agua a través del ligero y trasmutante entrelazamiento de entramados y superficies semovientes de plantas acuáticas y hojas.

En 1986, Giuliano Mauri proyecta en el bosque la realización de una gran iglesia construida totalmente por esbeltas estructuras naturales, dirigidas hacia lo alto. Ese mismo año, gracias a la colaboración del Centro Internazionale de Brera (Centro Internacional de Brera), tiene la oportunidad de realizar esta obra-instalación ocupando por entero la que fuera iglesia de San Carpofo en Milán. El resultado es sugerente y envolvente. Un auténtico bosque de palos cuidadosamente dispuestos diseña una estructura gótica dentro de una iglesia de planta barroca. Cada uno de esos segmentos vegetales, en el espacio enrarecido de la iglesia, se convierte en matriz de vívidas señales, además de en expresión de una fuerza estructuradora generativa. El ábside está ocupado por un enorme cuerpo cilíndrico que revela un entramado ancho y un camino aéreo, helicoidal, que se puede recorrer desde el suelo casi hasta la bóveda. En comparación con los altos muros de piedra que la circundan y el sólido conjunto de la estructura de madera, parece a la vez paradójica y consecuente. En ningún punto el entramado de ramas se colapsa con el sólido perímetro de la construcción del muro, pero tampoco parece contradecirla: tienen en común el empuje ascensional. La “iglesia de madera” sólo se revela más terrestre y humana, coherente con la dimensión de una temporalidad caduca que es totalmente el universo natural explorado por el artista.

Así, en la segunda mitad de los años ochenta, las directrices del trabajo creativo de Giuliano Mauri se presentan netamente determinadas. En la dimensión ambiental, sus intervenciones parecen dirigidas cada vez a dos objetivos: identificar los términos de una posible capacidad de formación que no distancie la naturaleza de la creación manual; y establecer trazados perceptivos y auténticos recorridos en el paisaje, capaces de orientar una implicación, óptica y más generalmente sinestética, de quien lo atraviesa. Bajo esta perspectiva se interpretan las *Trombe del Paradiso (Trompetas del Paraíso)*, realizadas en las campiñas de Mantua en 1987, manufacturas de material vegetal donde la forma de la trompeta, claramente aludida, se desarrolla a una escala amplísima y, sin embargo, sigue resultando terrestre; los caminos del *Fiume vestito (Río vestido)*, capaces de animar el paisaje fluvial del Marecchia como escena agitada y partícipe, y los *Canti dell'esilio d'Occidente (Cantos del exilio de Occidente)*, densos entramados



Vista de la exposición *Spore vegetali* (*Esporas vegetales*) en Villa Barzino, Busalla, Génova, 1988

vegetales transitables, ambos realizados en 1988 en Sant’Arcangelo di Romagna. De este mismo año son dos episodios que indican las polaridades extremas del horizonte creativo del artista. En el parque de Villa Barzino de Busalla (Génova), Giuliano Mauri coloca algunas *Spore vegetali* (*Esporas vegetales*), que obtiene del entrelazamiento de ramas que aluden a formas geométricas cerradas; son esporas en cuanto que se transfieren y son transferibles como núcleos generadores.

Ahora, en el área del Adda, la escala del trabajo del artista ocupa territorios cada vez más amplios, islotes completos del río. Giuliano Mauri se dedica a una *Tessitura del bosco* (*Urdimbre del bosque*). Combina elementos vegetales vivos, apoyos estructurales, superficies de entrelazamiento dentro de un solo tejido que nunca alteran el contexto ambiental, sino que más bien lo exaltan en su tangibilidad y evidencia. El trabajo manual creativo del artista busca un acuerdo profundo con la naturaleza y ensaya las posibilidades de modular los emblemas concretos de esta “alianza” reencontrada.

A la polaridad capaz de sellar manufacturas naturales, inéditas y reverberantes en el plano

A la polaridad capaz de sellar manufacturas naturales, inéditas y reverberantes en el plano



Piezas de Giuliano Mauri en el río Adda, Lodi



Giuliano Mauri en su instalación *Accampamento padano 2* (*Campamento padano 2*), Milanopoesía, Milán, 1989.
Foto: Giovanni Giovannetti

comunicativo, se remite también la instalación *Accampamento padano 2* (*Campamento padano 2*), proyectada para Milanopoesía de 1989.

En 1991, en Monteciccardo (Pesaro), Giuliano Mauri trata de unir las dos polaridades operativas dentro de una nueva dimensión. El árbol cargado de elementos esferoidales vegetales colgados de las ramas, parece destacar su propia presencia, generosamente hospitalaria y productiva.

Mientras que en este periodo continúa la paciente operación de “urdimbre del bosque” en las orillas y sobre pequeñas islas del Adda, en 1992, en la escala y probablemente en el contexto más propio, toma cuerpo el proyecto del *Albero dei*



Giuliano Mauri en su instalación *Accampamento padano 2* (*Campamento padano 2*), Milanopoesía, Milán, 1989.
Foto: Giovanni Giovannetti

Construcción para Arte Sella, Bienal Internacional de Arte Contemporáneo, 1992



cento nidi (*Árbol de los cien nidos*). El artista carga una gigantesca encina, aislada en la abierta campiña lodigiana, con un centenar de piezas vegetales entrelazadas, cada una distinta, que se mimetizan, aunque no por completo, entre las frondas del árbol en primavera y en verano, y dan de él una imagen inédita en el largo invierno de nieve. Aquí, metáfora y evidencia parecen no distanciarse. Sin extrañezas, el *Albero dei cento nidi* (*Árbol de los cien nidos*) resulta una presencia indudable y un icono reconocible de inmediato.

De 1992 son las dos *Torri vegetali* (*Torres vegetales*), realizadas durante el primer encuentro del artista con Arte Sella. Estas dos instalaciones, también en las lindes de un bosque, se elevan entre las cimas de los árboles oponiendo una sólida geometría de entrelazamientos y descubriendo, en el interior, audaces recorridos posibles. Desde el interior de las torres, el paisaje inmediatamente próximo adquiere una evidencia plástica, que se trasmuta en las diversas cotas como morfología fluida.

Durante los años noventa la obra de Giuliano Mauri, enfrentándose a diversos paisajes (desde Dinamarca hasta Alemania, Inglaterra y los Estados Unidos) que merecerían análisis individuales dedicados también a los contextos ambientales, conoció una amplia estima internacional, motivada por parte de la crítica. La nueva década, que coincide con el nuevo siglo, iniciada con la realización en Sella Valsugana de la *Cattedrale vegetale* (*Catedral vegetal*), registró por fin el reconocimiento definitivo de la obra del artista como intensamente representativo del actual momento artístico y cultural.

La gran *Catedral vegetal* de Giuliano Mauri realizada en 2001, inserta en el sugerente contexto de Arte Sella en el paisaje intacto de Sella Valsugana, demuestra como pocas otras “obras ambientales” hasta qué punto el trabajo de un artista, que de modo exclusivo ha

optado por comprometerse en contacto directo con la naturaleza, puede estar determinado con especificidad individual e inspirar complicidad en el plano estético.

Arte Sella constituye un *unicum* en el panorama del arte contemporáneo italiano y es uno de los raros lugares europeos, todos ellos fuera del centro de las capitales metropolitanas del mundo del arte oficial y del mercado, que, desde Alemania hasta Francia, hasta Dinamarca e Inglaterra, acogen las complejas creaciones de los artistas que privilegian como campo de estudio la inagotada relación arte-naturaleza. Por eso es perfectamente coherente que la *Cattedrale vegetale* de Mauri haya encontrado aquí, y no en otro lugar, textualmente su ubicación bien enraizada. Parca en obras realizadas con materiales naturales por un extremado respeto al medio ambiente —y por eso la definición posible y adoptada de *arte ecológico*—, pero también en consonancia absoluta e intransferible con él —por eso se indican como instalaciones *in situ*—, Arte Sella es al mismo tiempo un museo a cielo abierto e *in progress*. Es común a las obras y las intervenciones ambientales recogidas durante el recorrido de Arte Sella una “actitud” hacia la naturaleza que está hecha de reconocimiento del paisaje, de las emociones y los signos que éste puede asumir, y una “cultura material” específica del medio ambiente. En términos más explícitos, la antigua “cultura de la tierra” que ha modelado y humanizado el paisaje europeo se recupera en una dimensión inédita que implica al mismo tiempo la memoria y la factibilidad operativa.

Este dato, ya confirmado por los más sagaces historiadores del arte contemporáneo, sirve para distinguir los fenómenos artísticos así orientados, desarrollados en Europa a partir de los años ochenta y hoy englobados en la rúbrica internacionalmente difundida de *Art in Nature*, en las formulaciones del *Land Art*, fenómeno típico de los años sesenta y de los primeros setenta que ha preferido los escenarios naturales desérticos de los Estados Unidos, en los que se han insertado intervenciones de “catástrofe controlada” destinadas a desvelar una inquieta y profunda estructura geomorfológica del paisaje. Michael Heizer, que junto con Robert Smithson sigue siendo uno de los protagonistas de aquel movimiento radical de investigación, ha podido así definir el *Land Art* como la expresión más característica del arte americano del siglo XX. Muy distintas son las “obras en el paisaje” de los artistas europeos, desde Nils-Udo hasta Andy Goldsworthy, con las que la *Cattedrale vegetale* (*Catedral vegetal*) de Mauri puede encontrar correspondencias libres y puntos útiles de comparación.

Cattedrale vegetale (Catedral vegetal), Malga Costa, Borgo Valsugana, Val Sella, 2001



Los diseños del proyecto de esta obra de dimensiones monumentales se publicaron por primera vez en Alemania (en la revista *Münchner Zeit-Schriften*, dirigida por Elmar Zorn, octubre de 1987) a finales de los años ochenta, cuando, después de la octava Documenta de Kassel, de la que Armin Zweite y yo fuimos comisarios, nos preguntábamos con Dieter Ronte sobre la posibilidad de establecer un registro y

una vinculación entre los artistas comprometidos en diversas partes del mundo en la exploración, con nuevas estrategias, de la relación del hombre, estético pero también antropológico, con la naturaleza. El proyecto de Mauri, posteriormente presentado en un modelo tridimensional en la Triennale de Milán y en algunos importantes museos europeos, parecía difícilmente realizable por su indudable complejidad estructural, por la necesidad de un dimensionamiento coherente con el medio ambiente y por la indispensable participación de un patrocinador acreditado e iluminado. La impresión de que ese proyecto se detuviera en la fase de un diseño preciso, pero irrealizable, estuvo difundida durante años. Es mérito de la provincia de Trento y de la experta organización de Arte Sella haber concretado una generosa visión del proyecto.

Entre naturaleza y arquitectura existe un nexo profundo que implica las leyes universales del mundo físico. La columna y el pilar remiten al árbol, al irresistible empuje vertical que lo anima. Las ramificaciones vitales de las ramas de un árbol evocan con frecuencia la urdimbre gótica de sugerentes aberturas, después acristaladas. La arquitectura de las catedrales simula los recorridos y los silencios de la naturaleza vegetal. Lugar interno de recogimiento y de concentración, la construcción de la catedral se impone visualmente como una referencia cierta.

“Trabajando la naturaleza”, sus materiales vegetales con técnicas sabias y antiguas, Mauri ha podido concebir el diseño ambicioso, y hasta ahora único, de alzar una catedral viviente que pudiese hacer visible y destacar aquel antiguo nudo entre tierra y cielo.

Con un emplazamiento ambiental ejemplarmente correcto, sin invadir el extraordinario paisaje circundante, sino, por el contrario, en vibrante consonancia con él, con sus naves esbeltas y profundas, esta catedral constituye un espejo terso y resonante entre cielo y tierra. Desde luego la anima una espiritualidad primaria. La memoria remota del primer trabajo del hombre remite de aquí a un futuro y a un destino que supera lo caduco y lo efímero que impregna vitalmente todas las “obras de la naturaleza”. Cualquiera que la recorra hoy podrá descubrir resonancias y emociones particulares y de todos.

Hay elementos, que hoy se pueden identificar como característicos, constantes en el intenso recorrido creativo de Giuliano Mauri, puestos de manifiesto por el complejo trabajo realizado para la creación de la *Cattedrale vegetale* (*Catedral vegetal*). El primero de todos es la aguda inteligencia de un paisaje explorado en sus trasmutaciones, eclipses y regeneraciones. La campiña lodigiana y el escenario del Adda raramente han tenido un intérprete tan partícipe, pero el mismo espíritu penetrante también ha sabido descubrir las evidencias y las voces profundas de otros lugares y paisajes. En cada ocasión, el trabajo del artista ha destacado los términos de una nueva visión, próxima y en perspectiva en igual medida, escogiendo como campo de observación el muy variable del horizonte natural.

El trabajo manual al que está vinculada la gran parte de la creatividad plástica del hombre, especificada de diverso modo en las sucesivas épocas históricas, recupera aquí su dimensión primaria. Así también se trastoca la distancia entre cultura material, vinculada a la producción de objetos de uso, y cultura artística capaz de expansiones simbólicas. El artista demuestra cómo se puede “escribir la naturaleza” sin enrocarse en puntos de vista remotos. El sentido de la naturaleza expresado por Giuliano Mauri, y que caracteriza nuestra época, bajo el signo de lo que hoy se define como *nueva alianza*, desde luego no enfrenta la cultura y la naturaleza, sino que apela a una “cultura de la naturaleza” de cuya operatividad artística, en sus expresiones de investigación más avanzadas y perspicaces, es testimonio y, además, prueba cierta.