

DIBUJO TÉCNICO. GRADO EN BELLAS ARTES Y DISEÑO

Jorge Varas

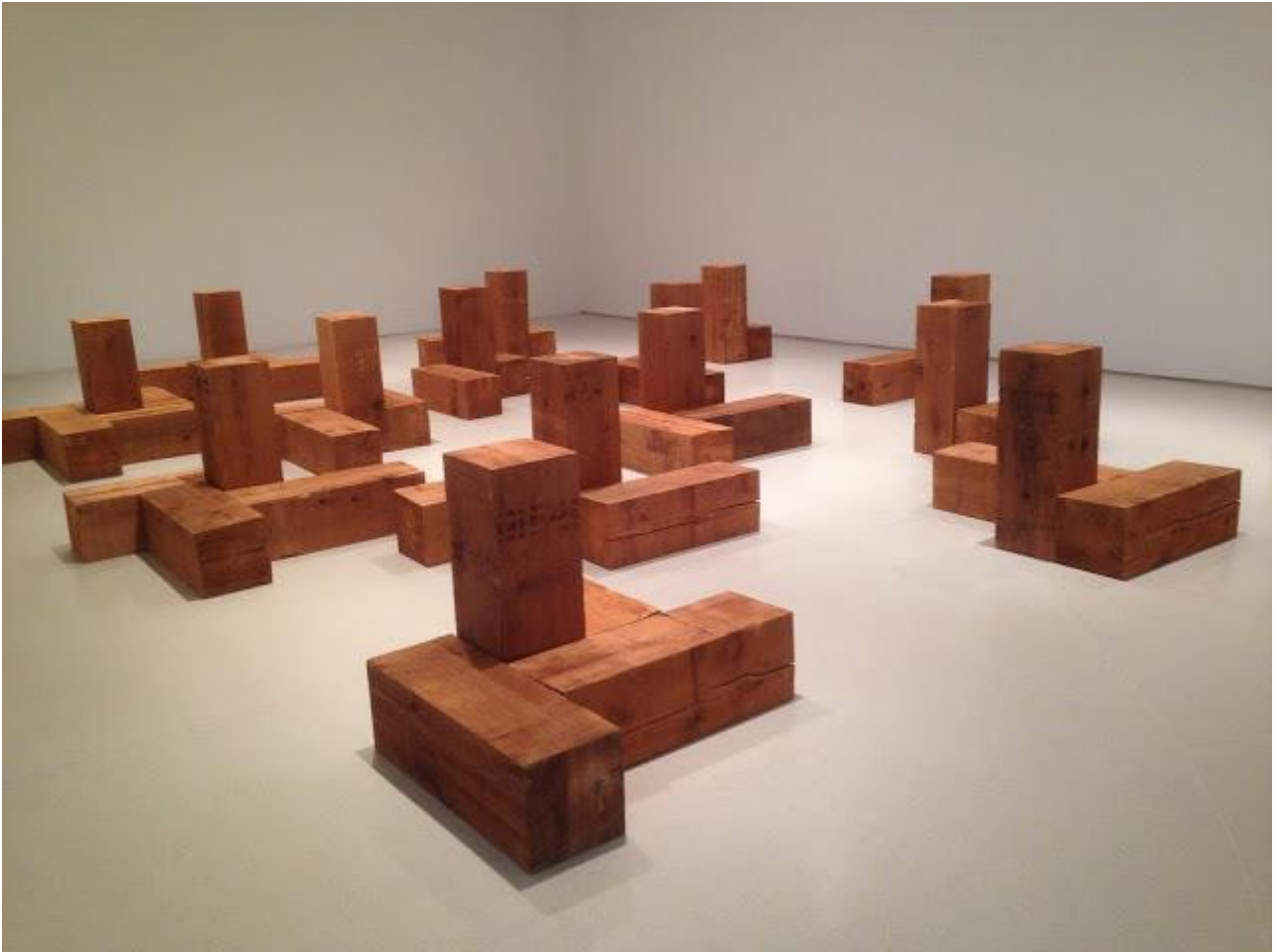


ARTE Y GEOMETRÍA. CARL ANDRE

22 sept. 2015

Carl Andre. Bajando la dirección de la mirada

TRIBUNA ABIERTA



Carl Andre *Escultura como lugar*, 1958-2010. Foto: Jorge Varas

Jorge Varas / para Ars Operandi

Creo recordar que la primera vez que vi una obra de Carl Andre fue en una exposición organizada por el MNCARS (1988), en la que se presentaba una selección de piezas firmadas por varios autores pertenecientes a la colección de Giuseppe Panza di Biumo. O quizás ya me había situado ante alguna pieza de este creador, pero mi memoria no alcanza a convenir el lugar de este otro posible encuentro. En cualquier caso, para mí fue un acontecimiento extraordinario poderme enfrentar a una obra que gracias a libros,

catálogos y a alguna indicación de mis profesores del Departamento de Historia del Arte, había empezado a descubrir pocos años antes de la muestra referida. En ella, este artista estaba acompañado de algunos de sus más próximos compañeros de combate (Dan Flavin, Robert Morris, Donald Judd, Richard Nonas, Sol Lewitt) y de otros militantes de la contigua línea de la escuadra creativa americana de finales de los sesenta (Bruce Nauman, Richard Serra). Los representantes de la inaugural generación del minimalismo americano más purista y los pertenecientes al grupo que posteriormente se denominó post-minimalismo o geometría gestual, entraban en nuestro país en un momento que podemos considerar de transcendental inmigración de nuevas propuestas creativas. De aquella ocasión todavía recuerdo las construcciones coloreadas con luz eléctrica de Bruce Nauman, las estructuras repetitivas de Judd, las líneas de fluorescentes de Flavin, los prismas de madera pintada en gris de Morris, o aquellos extensos caminos de baldosas metálicas de pocos milímetros de grosor, posicionadas sobre los pasillos del que fue antiguo Hospital General (ahora revelador museo de nuestra capital) o también en el suelo del Palacio de Cristal del Retiro. Aquellas piezas de Carl Andre no me decepcionaron, pues consolidaron en mi percepción de la escultura, el valor o la importantísima función que asume la espacialidad en el despliegue de esta práctica artística; una función que a veces se ha olvidado o no se ha tenido lo suficientemente en cuenta, sustentando en cambio su apreciación en su concreción como cuerpo físico. La enseñanza de la escultura que se nos inculcaba en aquellos años de estudiante se apoyaba más en explotar esas cualidades propias de lo corpóreo: modelado, textura, composición del objeto... olvidando o relegando a segunda opción las posibilidades de desarrollo y expresivas que tiene el cuerpo o la materia en relación con el espacio. Con satisfacción, con una sensación de respirar aire nuevo y fresco, me desplazaba condicionado por esas piezas a través de los pasillos pétreos del edificio; experimentando esa sensación de espacialidad, de recorrido sobre las líneas o itinerarios generados por una obra que además contraviniendo una pauta perceptual del arte, se podía ya no solo tocar sino también pisar.

Caminos de metal y espacios circundantes. Ahora, veintisiete años después, la obra de Carl Andre (Quincy, Massachussets, 1935) regresa a las salas del mismo museo y a las del Palacio de Velázquez del Retiro. Y es en este Palacio donde está instalado el grueso de su producción, su obra escultórica más reconocida. Pero veintisiete años después, en la semana siguiente a la inauguración, se desautoriza esa forma de percepción física tan acorde al sentir de Pallasmaa, de Focillon o de David Le Breton. Yo mismo lo pude comprobar cuando uno de los vigilantes alarmado se levantó de su butaca para hacerme salir de la prolongada alineación de baldosas de acero. Esa licencia intencionadamente propuesta por Carl Andre, es ilegítimada por los museos una vez que se ha explicitado tanto el valor mercantil como histórico de este trabajo. Al parecer el material ya no se puede desgastar o rayar por unas suelas impertinentes y agresoras. Podemos suponer que la sustitución de una baldosa por otra nueva no iría en detrimento de la conservación de la pieza si tenemos en cuenta su concepción y los procesos de producción de esta escultura. Una “fabricación” que Carl Andre como el resto de sus compañeros una vez declarados minimalistas eludían, pues todos rechazaban cualquier clase de intervención o injerencia directa en el proceso de construcción, montaje o contacto físico con los materiales. También podríamos entender esta prescripción atribuida a los conservadores si tenemos en cuenta la evolución que presupone el paso del tiempo y el progreso de las tecnologías en la transformación de las materias primas; si no perdemos de vista su interés por conservar la contextualización histórica o temporal del momento en el que las piezas fueron concebidas, manteniendo la factura propia de los procesos de transformación material en los que fueron pensadas y al mismo tiempo su autenticidad. Atendiendo a esta disyuntiva, no puedo olvidar la factura nefasta de algunas reproducciones de mi admirado Jorge Oteiza (próximo en algunos aspectos a estos escultores como ha declarado Richard Serra), en la exposición que se presentó en la Salas del Canal hace pocos años en Madrid. Resultaba entonces falsa y artificial la factura de algunas de aquellas obras presentadas, realizadas utilizando unos procedimientos ajenos a las formas de producción de finales de los 50 o principios de los 60. Quizá una baldosa sustituida ahora llame la atención del profesional, que puede detectar las variaciones

físicas propias de las modificaciones de una diferente aleación o de una nueva precisión de corte del metal. Aun así, la conservación por tanto conlleva una hipocresía expositiva que nos propone que disfrutemos algo anulando las pautas de saborear la succulencia de su percepción; como si comiéramos cocina cantonesa con cuchillo y tenedor, como si acompañáramos un asado de lechazo con un vino de moscatel de La Marina, o como si viéramos un Seurat con gafas de sol. La percepción y la experiencia de la obra se transforma en simplemente testimonio.



Carl Andre *Escultura como lugar*, 1958-2010. Foto: Jorge Varas

Al menos en esta exposición hay otras piezas en las que todavía se nos permite transitar entre los elementos que las componen. En ellas la obra no nos llega a envolver del todo. Andre, al bajar la altura de la escultura, al renunciar a la verticalidad, obliga -salvo en algunos casos singulares- a que nuestros ojos siempre se establezcan por encima de los módulos o entidades que forman sus piezas, cuya altura evita que nuestro cuerpo quede totalmente

encerrado por la obra. Se nos propone un espacio para experimentar, para entrar y salir de él, para que nuestro cuerpo se vea encaminado a la traslación. Estas piezas que bien se elevan del suelo, no alcanzan la alzada que esperamos de una estatua, se levantan por debajo de nuestro punto de vista obligando a que sea la planta la proyección más reivindicada por ellas. Algunas de ellas en madera fragmentan y condicionan el espacio, al mismo tiempo que cuestionan el trabajo escultórico tradicional con estos materiales (talla en madera). “Todas mis obras proponen en mayor o menor medida, la presencia de un espectador que las recorre o las rodea... Mi ideal de una pieza escultórica es una carretera” (*conversación con con Yasmil Raimond, 2012*).

Brancusi. Si en todos estos artistas esencialistas americanos encontramos influencias de Marcel Duchamp o de Malevich, quizá sea en Carl Andre en el escultor donde podemos ver una referencia más clara hacia el escultor rumano Constantin Brancusi. Esta influencia puede ser mejor reconocida si vemos las pocas esculturas de las que tenemos constancia (a veces solo fotográfica) de finales de los 50. Obras como *Last Ladder* o *Sawn Wood Exercise*, ambas de 1959, nos recuerdan a la obra también en madera del escultor rumano. Entre totémicas y primitivas en ellas todavía se mantienen, aunque toscamente (Andre utilizaba herramientas poco usuales, a veces improvisadas, para realizar ciertas operaciones) los procesos constructivos heredados de la tradición tallista propia del artista rumano. Fechadas en el mismo año encontramos unas interesantes piezas, *Pyramid (Square Plan)*, que rememoran las formas troncopiramidales de *La columna infinita*. Aunque ya estas piezas se conciben sustituyendo la talla por la construcción con listones ensamblados entre sí mediante cajeados.

Bajando la dirección de la mirada. Una de las intenciones del trabajo más representativo de Carl Andre ha sido obligarnos a inclinar nuestra cabeza para que los ojos miren en una dirección situada por debajo de esa línea que en perspectiva cónica se considera como línea de horizonte. Mientras que la percepción de la escultura clásica nos obliga a subir la mirada imponiéndose como una entidad que nos sobrepasa, el escultor que ahora vemos decidirá, influido

por su trabajo como maquinista de ferrocarril, tumbar sus proyectos sobre el suelo. La perspectiva horizontal e ilimitada de las líneas férreas y como el cuento de “un paseo en canoa” en un lago de New Hampshire, le llevan a descubrir que la escultura ofrece la posibilidad de ser tan plana como el agua. Fue *Palanca* (1966), una alineación de 137 ladrillos refractarios similares a la pieza que podemos contemplar en el Palacio de Velázquez, la primera pieza expuesta siguiendo esta idea. Salvo una de las piezas que más me gustan de la muestra, *Cedar Piece* (1959-64) -prima hermana de *Pyramid (Square Plan)*, concebida como una especie de mecano a partir de unos listones prismáticos cajeados que se montan entre sí configurando una estructura formal próxima a las pirámides mayas- todas las demás nos obligan a utilizar el suelo como fondo necesario de apoyo físico y visual. De ese modo, lo que hace metafóricamente es tumbar la columna sin fin de Brancusi (“Lo único que estoy haciendo es poner *La columna infinita* de Brancusi sobre el suelo, en lugar de levantarla hacia el cielo... La posición adosada debe discurrir a lo largo del suelo”) desmontando hace 50 años, el concepto de monumentalidad tan asumido por la escultura, repitiendo en su caso más significativo y radical un módulo cuadrado de pocos milímetros de diversos metales en líneas y columnas. De estas piezas más características de embaldosados podemos ver cuatro en El Retiro. Dos de formato comedido (en una ella se percibe el juego con diversas losetas de metal intentando conseguir unas interferencias en la densidad y el peso de la superficie total, unos contrapuntos físicos que seguramente solo los espectadores más aplicados logren percibir), una de esquina y otra de mas longitud formada exclusivamente por cuadrados de acero oxidado de unos 60 cm de lado. Este última resulta ser la más interesante por su capacidad para inducirnos a experimentar el recorrido andado sobre ella que nos propone. Fue en esta obra precisamente, en la que se me amonestó por mi comportamiento ajeno a las últimas pautas dadas por la dirección del museo.



Carl Andre *Escultura como lugar*, 1958-2010. Foto: Jorge Varas

“¡Ms obras no significan nada!”. Esa ausencia de significado dictaminada por el escultor, le sirve también para apuntalar su negativa a explicar algo de ellas, pese a que existen diversos argumentos expuestos por él que nos permiten conocer al menos algunas de sus intenciones. La decisión de ajustarse a la cotidianidad propia de los objetos más corrientes, parece alejar a las obras de los artistas minimal de lo que normalmente se entiende por contenido artístico. Fuera sentimientos, fuera narraciones, fuera subjetividades, fuera tragedias...para de ese modo subvertir la estructura de los valores existentes. Pero esa negación del contenido puede ser una afirmación de otra clase de contenidos

expresados con frecuencia siguiendo unas directrices descriptivas o prosaicas. Al mismo tiempo este reduccionismo aparente abre múltiples itinerarios que influyen en las investigaciones de aquellos que trabajamos con el espacio. Como admitió su amigo Frank Stella, las cosas no son tan simples como aparentan, entonces el propósito positivista pierde fuerza cuando se percibe la obra, pues está se proyecta inevitablemente en nuestra reflexión y la `problemática comienza a enmarañarse. La intención de Carl Andre es proponer al mundo una serie de cosas de las cuales carecía, por eso insiste en que su obra “no nace de una idea que surja en mi mente; en todo caso, surge de la ausencia de una idea”. El minimalismo contrariamente a lo que piensan aquellos que desde el principio lo atacaron, no ha cerrado puertas, sino que rompiendo con el arte del momento en que se fundó, ahora es un movimiento insustituible que nos ofrece muchas pautas a tener en cuenta a aquellos que nos dedicamos de una manera o de otra a la práctica escultórica. En concreto somos muchos los que compartiendo la idea de “bajar el arte al suelo”, tenemos una deuda pendiente con Andre. El objeto no tiene que significar más de lo que es; en este caso como líneas de baldosas cuadradas de diferentes metales, prismas de madera o piedra relacionados y contactados ortogonalmente, ladrillos alineados, lingotes de metal de sección triangular... se intenta presentar esta objetualidad específica y somera ajena a cualquier clase de significación. No obstante esta actitud de renuncia se puede relacionar con un ascetismo con carácter místico, porque toda negación puede ser el principio para alcanzar formas de conocimiento más recóndito. Recordemos la insistencia en el “no ver” de Juan de la Cruz como condición para llegar a la visión verdadera.

Materia. Si con respecto a los contenidos asociados a la obra rechaza cualquier atribución semántica o simbólica en el aspecto físico, Andre es un escultor manifiestamente materialista. Una de sus prioridades es expresar la importancia que tiene la cualificación material en el sentido que recoge la obra. Utilizará para ello, materiales propios de las diversas industrias transformadoras, materiales utilizados por los operarios de diferentes talleres, pero estos materiales parecen eludir los procesos de transformación

secundaria. En todos los casos nos encontramos que maderas, metales, piedras, no han sufrido la transformación que caracteriza el diseño de artilugios de diferente índole. Se utilizan las planchas que dobladas y cortadas servirían para construir el casco de un buque, las vigas de madera que permitirían levantar la estructura de una construcción, las bobinas de cobre o estaño, incluso los ladrillos destinados a cerrar una estructura. En ese sentido los procedimientos constructivos de Andre se asemejan a los del arquitecto o ingeniero. Él escoge materiales -que a diferencia de la gran mayoría de los escultores nunca los manipula- conformados con una factura primaria para realizar una construcción, eso sí, no dotada de uso práctico en el sentido habitual que se da a este término. Pues no podemos soslayar las otras funciones menos evidentes desde el punto de vista de la rentabilidad material, derivadas de la obra de arte.



Carl Andre *Escultura como lugar, 1958-2010*. Foto: Jorge Varas

Pero hay más diferencias con respecto a la forma de proceder de arquitectos e ingenieros. Mientras que estos profesionales, como otros escultores (Richard Serra por ejemplo) tienen que vérselas con los desafíos estructurales generados a partir de las leyes físicas. Andre buscará soluciones sin riesgos. Apoyará tranquilamente sus piezas en el suelo, sin tener que aceptar los riesgos que supone plantar cara a la gravedad y a las tensiones y cargas que asumen ciertas construcciones estructurales desarrolladas en el espacio. No es que no plante desafíos espaciales, sus desarrollos materiales en el espacio son extraordinariamente enérgicos e intensos, pero lo hace eliminando cualquier riesgo constructivo. Y ya puestos, salvo excepciones, elimina la necesidad de la utilización de una ingeniería de apoyo tan requerida por los escultores actuales, Otra omisión de este escultor es la utilización de cualquier clase de proceso de unión. Soldadura, pegado, atornillado, son procesos que por las características configurativas de su trabajo pueden ser rechazados. Esta despreocupación se la puede permitir porque sus trabajos cuentan con el plano del suelo como máxima garantía de equilibrio y estabilidad. Sobre él se sobreponen las geometrías modulares de material, al mismo tiempo que descansan un poco más, en una superficie mínima de contacto de unas contra otras.

Jorge Varas (Madrid, 1964), es escultor. [Web](#)

Carl

Andre.

Escultura como lugar, 1958-2010

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Palacio de Velázquez Clausura : 28 de septiembre / 12 de octubre

Publicado por Ars Operandi , hora 14:50 0 comentarios [Enlaces a esta entrada](#)

Etiquetas: [Exposiciones](#), [Tribuna abierta](#) 