

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



TESIS DOCTORAL

**La escultura como metáfora de la naturaleza: revisión crítica de la
modernidad escultórica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Luis Gutiérrez Muñoz

DIRIGIDA POR

José de las Casas Gómez y Rodolfo Conesa Bermejo

Madrid, 2001

ISBN: 978-84-8466-196-2

©José Luis Gutiérrez, 1993

LA ESCULTURA COMO METAFORA DE LA NATURALEZA
Revisión crítica de la modernidad escultórica

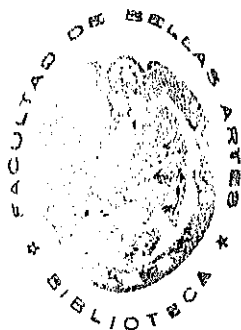


BIBLIOTECA U.C.M.



5308329583

José Luis Gutiérrez Muñoz



n.º T 125

Director de Tesis: Dr. José de las Casas Gómez.
Departamento de Escultura
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid.

LA ESCULTURA COMO METAFORA DE LA NATURALEZA.

Revisión crítica de la modernidad escultórica.

1. INTRODUCCION.	5
2. EL DIVORCIO CON LO NATURAL.	
2.1. Modernidad.	12
2.2. Ruptura con la tradición escultórica.	25
2.3. La razón contra lo sensible.	33
2.4. Euforia del progreso tecnológico.	40
2.5. Escultura por arte de construir.	52
2.6. Fusión de la escultura con la ingeniería.	61
2.7. Hacia una justificación de la expresión escultórica abstracta.	76
2.8. Objetos específicos.	88
3. REENCUENTRO CON LA NATURALEZA.	
3.1. Fin de la utopía.	112
3.2. Crisis del racionalismo escultórico.	121
3.3. La naturaleza, nuevo soporte para la experimentación escultórica.	130
3.4. La gran empresa escultórica.	146
3.5. Misticismo y naturaleza.	165
3.6. Romanticismo.	177
3.7. La soledad del artista.	188
4. RECENSION ESCULTORICA.	202
4.1. Recuperación de lo sensible.	205
4.2. Empobrecimiento de la experiencia.	216

4.3. Enlaces.	225
4.4. Alegoría en el juego de los opuestos.	230
4.5. La máquina.	240
4.6. Naturaleza artificializada.	246
4.7. La escultura como metáfora de la naturaleza.	256
5. CONCLUSIONES.	272
6. BIBLIOGRAFIA.	
6.1. Libros.	277
6.2. Catálogos.	286
6.3. Otros documentos.	289
7. INDICE DE ILUSTRACIONES.	291

1. INTRODUCCION

El campo de investigación propio del escultor es la escultura. A través de ella comunica, mejor que por ningún otro medio, lo poco o mucho que puede decir. Me parece importante resaltar aquí esta obviedad, pues, para un escultor puede ser toda una aventura el intentar expresar con palabras aquello que, como escultor, le está preocupando. Es sin duda una tarea difícil, al menos he de reconocer que lo es para mí, pues la pasión por la investigación directa en el taller, me ha hecho perder, en cierta medida, el hábito de la escritura.

Desde que me planteé hacer un trabajo escrito de investigación he cometido más de un error de planteamiento, he reflexionado mucho y he mantenido largas conversaciones con mi Director de Tesis acerca del carácter que debe tener una Tesis hecha por un escultor. Esto último no es gratuito, pues se puede escribir de escultura desde muchos campos del saber (histórico, filosófico, técnico), mas ninguno de ellos es el específico del escultor, aunque, a la vez, ninguno le es ajeno.

Considero que sería un error, al menos en mi caso, que el escultor abordase una investigación de este tipo desde la vertiente puramente histórica, filosófica o, incluso, técnica, dejando a un lado su propia experiencia creativa. Poder decir algo interesante en alguna de estas disciplinas, implica el conocimiento de unas técnicas de investigación con las que el escultor no ha de estar necesariamente familiarizado. El reconocimiento de estas limitaciones, no va en menoscabo de una investigación seria, si ésta toma en consideración

la especificidad propia del artista. Ello pasa por admitir que ninguna de las parcelas citadas debe ser extraña al escultor, pues todas ellas pueden arrojar luz, pero, han de ser contempladas desde la personal experiencia creativa.

Esto no implica que el artista que pretende hacer una Tesis deba mostrar sus propias obras como único fruto de una investigación acabada. Esta es una postura extrema que, en ocasiones, estamos tentados a defender. Yo la he descartado desde el principio pues, consideré que, con esta posición, perdía la oportunidad de intentar conectar mi pequeño mundo particular con otros mundos que trascienden la propia individualidad del artista. Me ha guiado, además, la convicción de que el pensamiento expresado por la palabra escrita, puede ayudarnos a la comprensión del fenómeno artístico; eso sí, a través de un rodeo que pasa por admitir la imposibilidad de aprehender algo, cuya esencia radica en su muda presencia.

De este modo, progresivamente, me he ido acercando a la idea de una investigación que conectara coherentemente la búsqueda intuitiva del escultor a través de su obra, con una búsqueda más racional, que me pusiera en contacto con otros pensamientos no exclusivamente escultóricos. Así, razón e intuición, reflexión y acción, se complementaban enriqueciéndose mutuamente.

Esta investigación nace de una preocupación por ciertos aspectos de la modernidad y de un ineludible sentimiento de decadencia. No ignoro que no soy el primero en intentar hacer una revisión crítica de la modernidad, de hecho, en el terreno artístico, términos como *postmodernidad* o *transvanguardia* ya nos son

familiares y ello, precisamente, porque muchos pensadores, en los últimos años, ya han abordado el tema. Mas, el mayor o menor interés que pueda tener esta investigación, deriva del intento de acercamiento al problema desde el campo específico de la escultura. Intentaré definir para ello, lo que el concepto de modernidad significa para esta disciplina; teniendo siempre presente que los problemas particulares que la modernidad trae a la escultura, son parte de una problemática más genérica que atañe a todo arte en sus distintas manifestaciones y, por supuesto, al hombre y su existencia.

La escultura, el arte en general, ha estado desde sus orígenes estrechamente ligada a la naturaleza. Como arte figurativo, se ha inspirado o ha reproducido las formas naturales de su entorno más inmediato (en la escultura, de forma especialmente reiterativa, la figura humana). Este vínculo consubstancial al arte se vio seriamente amenazado con el advenimiento de la máquina. Uno de los objetivos de esta investigación será precisamente el análisis reflexivo de ese divorcio de la escultura con el modelo natural, así como de los posteriores intentos de retomar la naturaleza como elemento escultórico. Al estudiar este último aspecto pondré especial énfasis en recalcar cómo el nuevo hermanamiento en nada se parecerá a la antigua comunión entre escultura y naturaleza, por el contrario nacerá esencialmente condicionado por los antecedentes de creación escultórica racionalista que condujeron a la ruptura con el que otrora fuera sagrado modelo inspirador del arte.

Pero además, quiero vehicular, a través del lenguaje escultórico la sensación de decadencia a que hemos llegado tras decenios de optimismo civilizatorio. Para ello, se hace obligatoria una reflexión

crítica en torno a la modernidad escultórica. Incluso, he considerado necesario, antes de pasar a mi propuesta particular, un análisis de los distintos intentos de retomar la naturaleza para la expresión artística tridimensional pues, pese a que podamos cuestionar su efectividad y coherencia, nacieron de un sentimiento de rebeldía que, a la postre, se torna decadentista ante la constatación de la imposibilidad de realizar una revolución, desde la parcela escultórica, que trascienda el ámbito de lo puramente artístico.

A su vez, el análisis crítico que realizo de estos intentos de acercamiento a la gran derrotada en el proceso de expansión industrial, hacen ineludible una implicación personal mucho más directa. Por otro lado, considero pertinente la introducción de mi propia investigación escultórica, por cuanto en ella plasmo, con mayor o menor acierto, los problemas sobre los que intento reflexionar en estas páginas. En la práctica de taller me he interesado por la recuperación de los valores sensitivos de la escultura, francamente desacreditados por la modernidad e, incluso, por buena parte de los llamados "artistas de la naturaleza". Pero, lo que más me ha preocupado ha sido que las esculturas superasen la ausencia de capacidad evocativa o significativa de que adolecen muchas de las obras estudiadas. Todo ello podría quedar resumido en el deseo de que la escultura sirva como metáfora de la naturaleza, al tiempo que me posiciona ante los distintos intentos de retomarla para la creación escultórica.

Encuentro en el juego alegórico la forma más idónea de expresar ese cierto sentimiento nostálgico o melancólico a que nos conduce la irreversibilidad del proceso de modernización. Así, mi

particular intento de utilizar la naturaleza para la creación artística viene marcado por un cierto pesimismo que me distancia de acercamientos escultóricos más románticos. De algún modo, nos hemos hecho conscientes de lo ingenuo de toda pretensión de transformar la realidad con una humilde escultura. Por ello, renuncio incluso a la romántica huída, a parajes no contaminados, para la creación. No me convencen las visiones idílicas de la naturaleza pese a su innegable poder seductor: prefiero mostrar la naturaleza que muere, la naturaleza vencida, buscarla en sus vestigios, en las ruinas que aparecen en medio de la civilización del artificio; rechazando, eso sí, la militancia, el panfleto o el manifiesto.

Mas, huyendo del grito, el estruendo y la vocería de las vanguardias, no negamos al arte su capacidad comunicativa. No renunciamos a hablar en voz baja y, al hacerlo, defendemos el lenguaje poético, aquél que escapa de axiomas y reglas precisas. Con ello, aunque no se excluyen otras posibilidades, implícitamente rechazamos toda pretensión autonomista para el arte. En cierto modo, esta Tesis es una defensa de la escultura como medio de comunicación, como forma singular de transmitir sentimientos y pensamientos. Para ello habrá que subrayar, una vez más, la especificidad del lenguaje artístico, cuya intraducibilidad no justifica las doctrinas del "arte por el arte". Con el progresivo abandono de antiguas funciones atribuídas al arte, en ocasiones, se le ha negado a la escultura cualquier connotación o alusión extraartística y cualquier manifestación estética expresiva, llegando así a la nada, al vacío absoluto, al objeto indiferenciado.

Por otro lado, mostraré mis propios trabajos escultóricos, en un intento de no quedarme en el exclusivo análisis teórico de los aspectos más negativos de la modernidad. De este modo, apuesto por un modelo escultórico determinado que nace de los mismos presupuestos que las reflexiones escritas y que intenta asimilar cuanto hubiera de positivo en las propuestas anteriores, ajustándose al necesario cambio de paradigma cultural. Ofrezco así, una respuesta concreta que pasa del terreno de la especulación al de la realización específica. La mayor singularidad del análisis que me propongo radica precisamente en que se hace a dos niveles que, aunque diferenciados, se interrelacionan. En definitiva reflexiones escritas y creación escultórica han nacido motivadas por el mismo dilema objeto de investigación: modernidad-naturaleza.

En consecuencia, no presento aquí unos folios que hablen de mis esculturas, sino que pretendo, por el contrario, que palabras y esculturas hablen de una misma realidad desde lenguajes distintos. Si lo consigo, habré logrado un último objetivo: constatar que tan importante es "la verdad", como el camino seguido para intentar alcanzarla. Así, el arte es nuestro camino, la escultura nuestro peculiar laberinto y "la verdad" una meta inalcanzable a la que todos intentamos llegar por vías diferentes.

Quiero, por último, subrayar la vulnerabilidad, tanto de mis reflexiones escritas, como de mis esculturas. Ello se debe a que he intentado abandonar, en la medida de lo posible, ambigüedades y escepticismos. No ha sido posible nadar y guardar la ropa, por ello, pido disculpas a quien, desde planteamientos sinceros, llegue a conclusiones antagónicas a las mías. Se que no hay verdades

absolutas y que, en arte, puede ser válido tanto lo que defiende, como todo lo contrario.

2. EL DIVORCIO CON LO NATURAL.

2.1. Modernidad

Lo que en principio se plantea como un hecho económico, la revolución industrial, experimentada con singular fuerza a partir de mediados del siglo XIX¹, transformará radicalmente la vida y la cultura del hombre en todos los ámbitos. La revolución no afectó solamente a la estructura material de las sociedades, su incidencia se extendió modificando las propias relaciones humanas, alterando el sistema de producción laboral y el intercambio comunicativo del hombre con su medio ambiente, e incidiendo lógicamente en el sustrato cultural, lo que implica una progresiva transformación de la sensibilidad, que se dejará sentir en lo artístico. Por tanto, debemos entender los cambios acaecidos en el terreno escultórico, como una lógica consecuencia de la vasta metamorfosis operada en el extenso panorama de lo cultural.

A pesar de lo dicho, no debemos considerar que el arte es un mero receptor de las mutaciones de su época. Desde su limitada parcela pudo influir modestamente en el curso de los acontecimientos, colaborando en la construcción de la nueva estructura cultural y social. El arte no es un simple sismógrafo que registra los movimientos, sino que él mismo, en ocasiones, es capaz de producirlos, por más que sea delicado evaluar su aportación. Su incidencia en el entramado social no es evidente ni inmediata y, no resulta fácil delimitar en qué medida el arte se ha hecho eco de una situación o hasta que punto ha contribuido a crearla.

En medio de estas disquisiciones de difícil solución, una cosa al menos podemos admitir: la imparable progresión de las técnicas cada vez se ha mostrado más sorda a las contestaciones culturales, ha ido relegando a un segundo término a todo creador que intentase nadar contra corriente, tiñendo su oposición de romanticismo trasnochado. La maquinaria del progreso se ha mostrado inflexible ante las voces residuales, que en ningún momento han sido capaces de alterar su ritmo, en cambio, ha acogido en su seno a cuantos artistas se sumaban al carro de la modernidad. En estos casos la incidencia del arte ha sido más evidente pues, se ha cimentado la utopía civilizatoria y se ha diseñado un entorno y una estética para el hombre, acorde con las nuevas disposiciones técnicas, al tiempo que se ayudaba a desmontar los restos de la anterior cultura. De cualquier modo, lo que resulta evidente es que el artista no permanecerá durante mucho tiempo ajeno a esta radical transformación, ya sea desde su aversión o desde su eufórica fe en el proyecto desarrollista.

No obstante, la sociedad industrial no pudo romper, en un primer momento, la estética clásica de la representación. El artista cerraba sus ojos al nuevo fenómeno, prefiriendo recrearse en mitologías, escenas históricas, exotismos orientalistas o paisajes idealizados. Pero el arte, como registro de la vida, tarde o temprano tendría que ocuparse de la nueva realidad, y lo hizo, en un primer momento, con una renovación de los temas de representación donde, a partir de mediados de siglo, empezaron a tener cabida elementos del universo industrial en formación. Pese a lo cual, ni la máquina, ni el nuevo paisaje industrial, tienen suficiente fuerza todavía como para cambiar por sí mismos las relaciones estéticas, creando un sistema formal diferente.

Así, las diferentes producciones artísticas del siglo XIX, atestiguan una especie de rechazo ante la incipiente realidad industrial; una aversión, en algunos casos inconsciente, pero que en ocasiones llega a producir verdaderos debates políticos y morales. El paso de una producción artesanal de los objetos a un modelo mecánico impuesto por el creciente desarrollo de la industria, conduce a uno de los primeros enfrentamientos de que se tiene noticia entre la tecnología y el arte. La carencia de cualidades estéticas, la frialdad, consecuencia de la ausencia directa de huella humana en los objetos mecánicamente producidos, no fue bien aceptada en muchos sectores ligados a la manufactura, e incluso, artistas y pensadores se vieron amenazados, o cuando menos alertados ante la nueva situación provocada por la industria.

Parecía que los cimentados valores culturales eran antagónicos a los nuevos modos productivos. La ideología humanista se resistía a aceptar la edad de la máquina como hecho cultural que trasciende las fronteras de lo puramente económico, el conservadurismo artístico es buena prueba de esa resistencia empeñada. Se luchó desde el arte por mantener unos valores de referencia estables, en este caso cohesionados en torno a la tradición representativa. Todo ello, no sólo en un intento de mantener los privilegios de una posición, sino como sincera defensa de la cultura humanista, francamente amenazada por la proliferación del fenómeno industrial ².

Pese a ello, una nueva sociedad emerge guiada por el tremendo desarrollo de las ciencias y la técnica, basada en el auge del racionalismo³ y la fe en el progreso ilimitado. Su símbolo es la máquina, ella traerá la emancipación del hombre.

El arte sufre un proceso de secularización, pierde la espiritualidad, abandona la visión sagrada de la existencia afirmando lo profano, se vuelve más mundano y materialista, y, en consecuencia, renuncia a la autoridad moral que pudo tener en otras épocas. Perdida la creencia en otra vida, en el sentido cristiano, la fe en el progreso recoge el innato afán de trascendencia del hombre. La deshumanización del arte⁴ y hasta su distanciamiento de la naturaleza, debemos entenderlos como lógicas consecuencias del proceso de racionalización impuesto por la cultura mecanicista.

Escultores, pintores y arquitectos participan del mismo proyecto civilizatorio. No obstante, el grado de complicidad de los artistas de principio de siglo es muy desigual; así, por ejemplo, el eufórico optimismo de futuristas y constructivistas, contrasta fuertemente con el pesimismo expresionista por la falta de fe en el destino del hombre. Como excepcionales testigos del proceso deshumanizador de la existencia, los expresionistas presentan, frente a la utopía de progreso, la miseria, la soledad, la pobreza y el anonimato del hombre moderno, con visiones sórdidas, angustiosas y cargadas de dramatismo. Mas, su grito no deja de ser testimonial, pues, la poderosa maquinaria del progreso sigue su curso al margen de contestaciones.

La ironía dadaísta o la búsqueda de mundos que escapen a las rígidas leyes de la razón, por parte de los surrealistas, son modos más sutiles y ambiguos de oponerse al proyecto civilizatorio. Buena parte de las críticas a la modernidad realizadas desde el arte, pasarán por la recuperación de alguno de estos lenguajes que podríamos

considerar "antimodernos" (expresionista, dadaísta o surrealista) o por una revisión de la tradición.

Estas consideraciones me obligan a definir el concepto de modernidad. Primeramente nos encontramos con un problema semántico, pues las palabras moderno, modernidad y modernismo son frecuentemente utilizadas como sinónimos. Las dos primeras tienen un mismo sentido, pero, modernismo debería aplicarse exclusivamente para referirse a un determinado movimiento artístico y literario de fuerte implantación en Europa hacia 1900.⁵

La asociación de estos términos puede inducir a error; así, pese a que modernismo tiene contemplada una acepción que se refiere a la afición desmedida por lo moderno, deberíamos reservar el término, en pos de una mayor claridad, para hablar de la corriente que en Francia fue llamada *art nouveau*, en Inglaterra *modern style*, en Alemania *jugends stil*, en Austria *sezesion stil* y en España *modernismo*, o, como denominación común, *style 1900*. Lo desafortunado del término se incrementa al considerar que, además, *modernismo*, en muchos aspectos, puede resultar antagónico a *modernidad*, ya que sus fuentes teóricas se ubican en las posiciones de Ruskin⁶ y Morris⁷, quienes, contrarios a la progresiva e indiscriminada industrialización, postulaban un hermanamiento entre arte e industria, que, sin duda, conduciría a una mayor humanización del fenómeno industrial.

Este romántico intento de revestir la cara fría y desnaturalizada de la imparable industrialización, con exuberantes formas vegetales, sinuosos crecimientos orgánicos y, en definitiva, una idealización de

lo natural, necesitaba de la recuperación o potenciación del artesanado y las artes aplicadas. A la postre, fue un verdadero revulsivo que condujo a la aceptación, en las distintas artes, del fenómeno industrial tal cual, despojado de disfraces ornamentales y ensalzado ya como verdadero símbolo de modernidad.

El modernismo pretendía, con sus soluciones idílicas, una conjunción armónica entre conceptos que ya podían intuirse como antagónicos: industria y naturaleza, arte tradicional y tecnología. Muy pronto esta actitud fue entendida como un romántico anacronismo y, por ello, quedó desplazada en los primeros decenios del siglo XX, ante una concepción que ya no intenta nadar contra corriente y prefiere aceptar la nueva situación en sí misma, o frente a actitudes más decididamente críticas hacia el imparable proceso deshumanizador. Pero, aun admitiendo la convivencia de posiciones críticas y optimistas, lo cierto es que ya nunca más se defenderá un proyecto global que pretenda ingenuamente el hermanamiento de mundos tan diametralmente opuestos.

Por otra parte, *moderno* será siempre un concepto controvertido por la dificultad de datar con exactitud su aparición⁸, así como por la propia polisemia del término. Una cosa es evidente, lo moderno, en su oposición a lo antiguo sólo puede ser concebido en un modelo de sociedad que tenga conciencia de un cierto sentido lineal de su historia, jamás en comunidades primitivas cuya concepción cíclica del tiempo les lleva a considerar la historia como un eterno retorno⁹. La idea de superación, y hasta de ruptura, es inseparable de lo moderno, por ello, un entendimiento cíclico del tiempo no puede concebir un determinado instante como superación

del anterior, sino como parte de un proceso que conduce una y otra vez al principio de la historia.

Etimológicamente *moderno* está asociado a lo nuevo, lo reciente, en oposición o superación de lo pasado, sin que esto implique matizaciones de carácter valorativo. El problema que tiene la utilización de esta acepción puramente etimológica, estriba en que, de este modo entramos en una dialéctica temporal en la que la sucesión viejo-nuevo se hace cada vez más compleja, al sufrir una progresiva aceleración y perder, en el terreno artístico, el necesario carácter lineal de tal sucesión. El uso de esta acepción implica la imposibilidad de referirnos con las palabras *moderno* o *modernidad* a un período histórico determinado o a un hecho cultural específico, pues pasado un tiempo, cada vez más breve, moderno ya es antiguo.

No obstante, la referencia etimológica a lo nuevo, puede darnos la clave de una de las características más singulares de lo que, normalmente, entendemos por arte moderno. Efectivamente, lo que en principio es una ruptura con la tradición clasicista, hace que progresivamente aparezca lo novedoso como valor artístico, hasta potenciarse, ya en el siglo XX, como verdadero fundamento de la creación. "La tradición se rechaza cada vez con más violencia y la imaginación artística comienza a enorgullecerse de explorar y mapear el ámbito del *aún no*" ¹⁰.

Lo que identifica a la modernidad es precisamente el valor de lo nuevo, por tanto, si queremos utilizar el término para referirnos a una etapa histórica, deberíamos afirmar que la modernidad aparece en el instante en que ser moderno se convierte en valor fundamental al

que el resto de los valores quedan supeditados. Así, en consonancia con su sentido etimológico, lo moderno quedaría constituido a partir del momento en que la ruptura con lo anterior se hace norma obligada, la originalidad emerge como único parámetro de artisticidad y, por consiguiente, los caminos del arte se dispersan hasta la infinidad. Esto que ya empieza a fraguarse con la crisis del clasicismo, a finales del siglo XVIII, no se radicalizará hasta principios del siglo XX con la aparición de las primeras vanguardias.

Por esta razón, no es del todo inexacto emplear la palabra *modernidad* para denominar el arte y la cultura de nuestro siglo. Pero, pese a que esta delimitación encuentra su justificación en la aceleración temporal del hecho artístico, ante la aparición de lo novedoso como valor fundamental, deberíamos aclarar que, más allá de las secuencias cronológicas, se produce un fenómeno cultural enteramente nuevo en la historia del hombre, derivado, como ya decía, de la revolución industrial, en el que habría que especificar, de algún modo, el distinto grado de participación o complicidad en la construcción cultural de esa etapa.

Así, tendríamos que hablar, cuando menos, de dos caras de la modernidad. Por ejemplo, el futurismo italiano, el *movimiento moderno* en arquitectura, el constructivismo ruso y la Bauhaus, a grandes rasgos y simplificando, serían el anverso de la modernidad, la vertiente que más confía en la razón y el progreso tecno-científico. En cambio, expresionismo, surrealismo y dadaísmo, representarían el reverso, en cuanto, de algún modo, cuestionan la razón ¹¹.

En su significación más restringida, y por ello tal vez la más interesante, el término modernidad es asociado a los valores positivos de esa cultura emergente derivada de la revolución industrial; valores ya expresados como: fe en el progreso tecnológico, optimismo civilizatorio, confianza en la capacidad ilimitada del hombre y racionalismo cientifista. Así, podemos hablar de un proceso en el que se implican, en desigual medida, artistas y pensadores, con independencia de la sucesión cronológica.

De cualquier modo, es importante resaltar la contemporaneidad de distintas visiones que, aunque a menudo se interrelacionan, parten de posiciones antagónicas ante el fenómeno industrial. Pese a ello, críticos y defensores nacen condicionados por un mismo cambio de paradigma cultural.

El hecho de que consideremos a ciertos artistas como "antimodernos" o, el que desde la actualidad se realice, en algunos ámbitos, una revisión crítica de la modernidad, no significa que no estemos todos inmersos en este proceso que desborda nuestros propios anhelos. La modernización es imparable y más aún desde nuestra parcela, el arte. Admitida incluso la irreversibilidad, sólo nos queda analizar de qué modo participaron los escultores de este optimismo civilizatorio y qué consecuencias trajo para la escultura, al tiempo que cuestionar si, hoy día, es éticamente aceptable seguir haciendo, desde nuestras obras, apología de la modernidad.

Por supuesto, va por delante mi respeto hacia aquellos artistas que, como los constructivistas rusos, confiaban en estos valores como redentores de la humanidad. Desde su perspectiva, inmersos

además en una revolución política y social, era difícil predecir las consecuencias que el desarrollismo podría traer. En su época y en su país, era lógico pensar que la máquina y los adelantos tecnológicos liberarían al hombre de la esclavitud. Sin duda, en muchos aspectos así fue, más, si nos cuestionamos hoy la validez de esas doctrinas es porque la edad del progreso no está por venir, ya llegó, vivimos sus consecuencias y, en coherencia, no podemos ser tan optimistas como lo eran ellos.

La perspectiva que nos da el tiempo y la convivencia con los resultados de tan deseada modernización nos hacen ser, cuando menos, escépticos. Pero, ello no nos impide resaltar la tremenda energía de esos artistas que ligaron su arte a las inquietudes de una nueva sociedad y se comprometieron activamente en su proceso de construcción. Aunque su optimismo pueda parecerse ingenuo, en una época en que las utopías están en crisis, y no nos resulte difícil adivinar muchos de los errores que encerraba la doctrina civilizatoria, debemos admitir que, con su arte, consiguieron grandes transformaciones, difíciles de evaluar en lo social, pero evidentes en lo artístico. La trascendencia que han tenido las obras de los constructivistas rusos, por ejemplo, en el desarrollo de la escultura posterior, está fuera de toda duda. Y ello se debe precisamente a la ruptura con el pasado, a su intento de superar las barreras de lo artístico y a la novedad de sus experimentos.

Pero, por encima de todo, hay que destacar que en estos casos la ruptura con la tradición se justifica, pues, tras la demolición de los valores anteriores, se presenta un programa positivo, completo y coherente, destinado a cambiar la vida y el curso de los

acontecimientos. Aunque hoy no podamos estar de acuerdo con la doctrina que les guiaba, siempre nos parecerá mejor esta ruptura acompañada de una presentación de nuevos valores que la que se pretende autojustificar quedándose en la apariencia de un gesto.

NOTAS

- 1 Quiero señalar lo relativo de toda afirmación en cuanto a la datación de una "revolución" que tiene un lógico carácter progresivo. Pese a lo cual, se puede afirmar que la industrialización, como fenómeno que altera el modelo social, aparece con antelación en Inglaterra, aunque es a partir de mediados del siglo XIX cuando, propagada al resto de Europa, Estados Unidos y Japón, adquiere fundamental relevancia en la economía, la política y la estructuración social de los países.
- 2 Para no extenderme en un debate ampliamente documentado, remitiré al lector a la obra de Francastel, *Pierre, Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, donde queda reflejado el impacto de la nueva realidad industrial en la obra de los más importantes pensadores de la época.
- 3 El racionalismo, como fe en la capacidad de la mente humana para explicarlo todo, tiene lejanos antecedentes. Para Giedion, "el enfoque racionalista de las cosas apareció en escena en el renacimiento" (conocido es el impulso que el racionalismo renacentista dió a las artes). Posteriormente, en el siglo XVIII, cobró nuevo auge con el desarrollo de las ciencias, de hecho su apogeo ideológico se produce en la obra de los pensadores de la segunda mitad de este siglo. El racionalismo lleva implícito la idea de progreso, pero ambos conceptos alcanzan su mayor preponderancia a partir de la mecanización

aportada por la industria. En realidad, "la mecanización (...) es el producto final de una visión racionalista del mundo. Véase: Giedion, Sigfried, *La mecanización toma el mando*, págs. 45-47.

- 4 Ortega y Gasset opina en su célebre ensayo "La deshumanización del arte" que, la nota más genérica y característica de la producción artística de principios de siglo es la tendencia a deshumanizar. Para él, no se trata sólo de que el artista se aleje de las cosas humanas fijando su atención en otros temas, sino que, además, se propone activamente deshumanizar lo humano. "No se trata tanto de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña (...) El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano; por eso es preciso concretar la victoria y presentar en cada caso la víctima estrangulada". *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* pág. 65.
- 5 Destacan: G. Klimt en pintura; Makmurdo, Gaudí y Henri Van de Velde en arquitectura, así como un sinnúmero de cartelistas, decoradores, publicistas, orfebres, encuadernadores y diseñadores de muebles, pues en realidad tuvo su más genuina representación en las artes aplicadas. En lo literario, el modernismo significó una preferencia por temas y formas brillantes, cuidadosas del ritmo y la armonía compositiva. Su principal exponente en lengua hispana fue Rubén Darfo.
- 6 Ruskin, John (1819-1900). Crítico de arte, sociólogo y escritor inglés. Destacó como agitador, por su capacidad de llegar a amplias capas de la población, antes que como un verdadero filósofo de arte. Ejerció

una tremenda influencia en Inglaterra al abogar por un hermanamiento de las artes similar al de la antigüedad, lo que significaba una apuesta por las artes decorativas y una defensa de la escultura integrada a la arquitectura. Luchó contra el materialismo económico y las funestas tendencias del arte en la época industrial. Su pensamiento quedó reflejado en obras como *Las siete lámparas de la arquitectura*, *Las piedras de Venecia* o *Pintores modernos*.

- 7 Morris, William (1834-1896). Compatriota y contemporáneo de Ruskin, se dedicó a la poesía, la novela, el ensayo, la pintura y el diseño. Influenciado siempre por el pensamiento de Ruskin, fue precursor del diseño en cuanto defensor de las artes aplicadas a la industria. Su punto de partida, como el de Ruskin, es el rechazo de la caótica ciudad industrial decimonónica, el arte es para él la herramienta capaz de liberar de su horroroso aspecto a la ciudad y la industria. Una buena introducción a su pensamiento puede ser la recopilación de textos bajo el título *Arte y sociedad industrial*.
- 8 Para una amplia documentación histórica en cuanto a la aparición y desarrollo del término, ver: Calinescu, Matei, "La idea de modernidad", en *Cinco caras de la modernidad*; y Maldonado, Tomás, "De modernus a moderno", en *El futuro de la modernidad*.
- 9 Para más información: Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*.
- 10 Calinescu, Matei. Op. cit., pág. 16.
- 11 Idea expresada por Marchán Fiz, Simón, en su "Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna" contenido en la 3ª ed. de: *Del arte objetual al arte de concepto*.

2.2. Ruptura con la tradición escultórica.

La modernidad trae a la escultura una serie de innovaciones de enorme trascendencia. De hecho, ésta ha experimentado pocos cambios a lo largo de siglos, en comparación con las profundas transformaciones que sufre a principios del actual.

En pocos años, los escultores modernos superan el concepto antropomórfico que había servido para siglos de estatuaria, se rompe el dualismo escultura por arte de tallar o por arte de modelar, se incorporan nuevos materiales producidos por la moderna tecnología o menospreciados por el escultor tradicional, y se abre una nueva dimensión espacial y temporal para las obras.

Una nota definitoria del arte moderno, acaso la más destacable, es su sentido de transitoriedad, centrado en los valores de novedad, cambio y ruptura, frente a la estética de la permanencia del arte tradicional, basada en una idea de la belleza como algo profundo y en esencia inalterable. "El concepto moderno y su corolario vanguardista, que no es sino la activación beligerante de lo moderno, no demandan otra cosa que la incesante renovación de rutas, el cambiar por cambiar, la creación de un arte siempre recommenzado." ¹

El afán innovador se adueña del artista, que ahora siente la imperiosa necesidad de sepultar todo lo pasado, todo lo que huelga a tradición. Anteriormente, el escultor se había podido sentir satisfecho si, desde su obra, contribuía a cimentar o ampliar un concepto de belleza que giraba casi siempre en torno al cuerpo humano. La idea de lo bello podía ser discutida en cuanto a los modos de concreción y la

extensión del concepto, pero en lo fundamental seguía siendo válida. La historia estaba presente, estatuas griegas o romanas permanecían al alcance de la mano, el escultor podía recurrir a ellas, a la historia, sin complejos pues, pese a las matizaciones culturales inherentes al momento histórico determinado, se estaba participando de una misma búsqueda.

De hecho, el propio concepto de arte ha estado durante mucho tiempo ligado al de destreza ². Y ésta implicaba, no el libre juego de la imaginación o la fantasía, sino aprendizaje y experiencia, en otras palabras, el conocimiento de unas reglas. El escultor era artista, como lo podía ser el alfarero o el herrero (sólo a partir del Renacimiento se empezó a considerar al escultor o al pintor por encima de otros artesanos), todos ellos debían previamente aprender un oficio, y por tanto, estaban obligados a atenerse a unos preceptos. Los valores de creatividad y originalidad sencillamente no eran contemplados, al menos no en el actual sentido de obsesiva persecución de lo diferente.

Aun a partir del Renacimiento, si bien empezaron a fomentarse las cualidades del genio creador, lo que ya implicaba una buena dosis si no de originalidad, sí al menos de singularidad, el escultor seguía mostrándose respetuoso hacia la tradición y continuaba entendiendo obligatorio el aprendizaje de un oficio. En cualquier caso, la peculiaridad de un determinado artista podía venir como fruto de la sabiduría, consecuencia de una prolongada experiencia que le situaba por encima del resto de los escultores en cuanto a la valoración social de su obra.

Por ello, el verdadero divorcio con la tradición, y en consecuencia con lo natural (representación o reproducción de la realidad), no se produce hasta que la propia ruptura se convierte en determinante de la artisticidad, en condición indispensable de modernidad. En pocos años se arrojan por la borda los vínculos cultivados durante siglos, el respeto hacia el pasado, condición de sabiduría y norma obligada de todo aprendizaje, se torna en irreverencia, el taller en laboratorio y la escultura en puro experimento.

El hecho de que se mantuviera una idea de belleza más o menos estable, permitía al escultor tradicional conservar un rumbo. La pervivencia, aunque con ligeras modificaciones, de unos criterios de valoración implicaba una cierta seguridad en la creación escultórica, la seguridad de quien tiene una brújula que le indica en todo momento un norte. La escultura moderna nace de la ruptura intencionada del instrumento de orientación, al cuestionarse la validez de esos criterios permanentes. Ahora el artista moderno, lo quiera o no, "está separado de su pasado normativo de criterios fijos, y la tradición no posee derechos legítimos para ofrecerle ejemplos a imitar o direcciones a seguir. En el mejor de los casos, él se inventa un pasado privado y esencialmente modificable. Su propia conciencia del presente, apresada en su inmediatez e irresistible transitoriedad, aparece como su principal fuente de inspiración y creatividad".³

Rota la brújula se produce un fenómeno de dispersión que, a la larga, traerá una sensación de inseguridad por la inquietante sospecha de que todo vale. De la exaltación de la originalidad a ultranza y la consiguiente dispersión del hecho creativo, nace un pluralismo para

las artes que, pasado el tiempo, hará pensar en el agotamiento del arte frente a la imposibilidad de seguir abriendo nuevas vías ⁴.

Para el artista de principios de siglo el arte empieza a ser la creatividad que no se atiene a ningún tipo de reglas, lo que invierte por completo el sentido que el concepto de arte había tenido hasta ese momento. Incluso, para el artista de vanguardia, la capacidad de choque se alza como distintivo de esta actividad. Por encima de otras consideraciones estéticas, el arte debe sorprender, desconcertar o escandalizar. Así, junto con la novedad, aparecerá para la creación artística el extremismo, una especie de radicalismo operativo que pretende atentar contra todo lo que se dió por sentado.

El renunciar a normas establecidas, da al escultor una extraordinaria libertad, pero al tiempo surge el problema de qué hacer ahora con la libertad. En medio de su desorientación, el escultor moderno intentará salir de su egocentrismo formando parte de grupos o poniendo su arte al servicio de la utilidad social. En ocasiones, y esto se manifiesta más en nuestros días por la crisis de las ideologías, tenderá a no obedecer más que a su propio dictado interno, no supeditando su arte a valores que estén por encima del yo. Otras veces, aparecen nuevos patronos que sustituyen a los ya caducos, como lo pueden ser, en cierto modo, las imposiciones del comercio del arte.

De esta dispersidad resulta la complejidad interpretativa del arte moderno, en gran medida se ha perdido el hilo conductor que hacía explicable la historia. Ello añade para el espectador una dificultad en la valoración artística pues, al no haber más que criterios individuales,

los del propio artista, todo juicio valorativo carece de fundamento, ya no se puede discernir con la claridad del pasado lo que es o no válido. En ausencia de un criterio uniforme, los únicos juicios posibles son los que establece el gusto, con el alto grado de subjetividad que conlleva. Al mismo tiempo, la exaltación del subjetivismo creativo conduce a una impenetrabilidad de los lenguajes artísticos. Resulta ya imposible hacer una lectura unívoca de la obra de arte.

Ni siquiera la originalidad se muestra como valor estable. El concepto de novedad lleva implícito el de obsolescencia, pues se penetra en una espiral en la que los tiempos se acortan considerablemente y, con ello, la vida de la escultura. Una obra que basa su valor en la ruptura, forzosamente ha de ser efímera, si no en lo material, sí en la memoria del observador, ya que muy pronto será superada por otro experimento más reciente que hará percibir aquél como algo perteneciente a un pasado remoto. Toda obra que fundamente su ser en el impacto, necesariamente ha de resignarse a su imperdurabilidad, pues éste dura sólo un instante. Se entra así en lo que Sedlmayr definió como estética de lo interesante, caracterizada por atraer nuestra atención poderosamente durante un breve lapso de tiempo para, después, no dejar huella en nuestra conciencia ni en nuestra memoria ⁵.

En definitiva, la destrucción en sí se muestra incapaz de inaugurar una revolución, por el contrario, ésta ha de cimentarse en la creación de nuevos valores. La ruptura no se autojustifica si no es con la aportación de un sistema distinto del demolido. A este respecto, es justo decir que desde la escultura se han hecho propuestas concretas que, partiendo de un rechazo de la tradición,

pueden entenderse como un proyecto de futuro completo y coherente con el desarrollo industrial.

Pese a no creer en la búsqueda de lo novedoso como finalidad última de una investigación escultórica sería (buscando lo auténtico y sincero, lo novedoso viene dado por añadidura); debo reconocer que la constante experimentación de vías para la expresión escultórica distintas de las conocidas, produce un enriquecimiento, en cuanto nos pone en contacto con posibilidades ignoradas. Claro que, tal ensanchamiento tiene una naturaleza dual, pues al tiempo que ofrece nuevas alternativas, cierra frecuentemente vías de conexión del arte con la vida y, en ocasiones, conduce hacia un arte que pretende encontrar justificación en sí mismo, ante la imposibilidad de aludir a nada que escape de la órbita puramente artística.

Precisamente, el interés que pueda tener el estudio de las transformaciones que experimenta la escultura a principios de siglo, radica en que se plantean problemas totalmente nuevos. No debemos considerar, por tanto, cada innovación como un simple enriquecimiento del lenguaje formal, sino como una propuesta que, consciente o inconscientemente, nos hace replantearnos cuestiones relativas a la propia esencia del arte. Así por ejemplo, la pertinencia del análisis de la abstracción, en un estudio de estas características, deriva más de la obligada reflexión, en torno a la capacidad comunicativa del arte, que de cualesquiera otras consideraciones estilísticas.

No en vano, es condición intrínseca a las vanguardias de principio de siglo, el conducir la experiencia artística por los límites,

interrogándose, desde la acción directa, por su propia función. La discusión que introduce el arte del siglo XX en el debate estético es de singular importancia en cuanto, ya no se cuestiona un estilo sino, ante todo, la propia esencia del arte, su razón de ser y sus límites tradicionales. Por ello, en pocos años, se suscitan preguntas que aún hoy tienen difícil respuesta.

Sería absurdo descalificar a priori los intentos de ruptura con la tradición, pese a que hemos de admitir que, en ocasiones, se llega a callejones sin salida y que, no pocas veces, cuando se abre una puerta otra se cierra. Pasado el estruendo rupturista, algo al menos hemos aprendido, si la escultura parecía moverse en una dirección con altibajos, pero cercana a un cierto sentido lineal, ahora ya no es posible la comprensión del fenómeno escultórico si no es desde la aceptación de su multidireccionalidad.

NOTAS

- 1 Calvo Serraller, Francisco. *La senda extraviada del arte*, pág. 15.
- 2 Así fue en la Grecia o Roma clásicas, en la Edad Media e incluso en el Renacimiento. Para más información sobre la evolución del concepto "arte" véase: Tatarkiewicz, Wladislaw, "El arte: historia de un concepto", en *Historia de seis ideas*.
- 3 Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*, pág. 15.

- 4 Para Baudrillard, como consecuencia de esta dispersidad se impone "la ley de la confusión de los géneros", se pierden las especificidades de cada categoría artística y estética, hasta el punto en que "ya nada es bello ni feo", y por tanto "el mismo arte desaparece". La revolución estética de la modernidad, en opinión de Baudrillard, en lugar de traer libertad, nos ha dejado una tremenda dispersión cuyo resultado es una confusión total. Ver: Baudrillard, Jean, "Después de la Orgía", en *La transparencia del mal*.

- 5 Sedlmayr, Hans. "Lo interesante como sustituto de lo bello", en *La revolución del arte moderno*, pág. 63.

2.3. La razón contra lo sensible.

Deseo encontrar aquí la ascendencia directa de la escultura moderna, un primer indicio de divorcio con lo natural, con el modelo humanista.

La clave está en el título de este apartado, pues, ante un inicial deseo impresionista de ahondar en el mundo de lo sensible, la modernidad arranca como voluntad racionalizadora contra todo esteticismo. Por eso, pese a que a menudo se cita a Rodin como padre de la escultura moderna, deberíamos considerarlo como un innovador dentro de los confines de la estatuaria tradicional. Pese a la innegable importancia de su obra, sus pretensiones, en esencia, son las mismas de Miguel Ángel. Intensidad, expresión, dramatismo, fuerza, movimiento, son cualidades atribuibles a ambos colosos.

La nota más importante introducida por Rodin en la escultura moderna fue su rechazo del academicismo vigente. Por ello fue admirado y respetado por muchos que vieron en su obra un primer indicio de renovación. En sus esculturas las formas dejan de tener nítida definición, fundiéndose los anteriores límites rígidos y precisos, al tratar la materia con pretensiones impresionistas. Pese a lo cual, la obra de Rodin no fue determinante en el desarrollo de la posterior escultura moderna, salvo por ese antecedente inconformista, y ello porque su revolución queda circunscrita al ámbito de la escultura como arte de modelar y dentro siempre de una concepción escultórica antropocéntrica.

Además, será característica común a las diferentes vanguardias de principio de siglo, el posicionamiento contra el subjetivismo impresionista, lo que deja fuera de lugar cualquier intento de vincular a Rodin con la aparición de la escultura moderna, salvo que lo considerásemos por su potencial revulsivo: la escultura moderna como rechazo de la sensibilidad rodiniana o impresionista en general. Aun así, no podemos desligar por completo la ruptura con la tradición escultórica, de un cierto antecedente impresionista que posee singular importancia:

Pese a que la indiferencia de los pintores impresionistas hacia el creciente fenómeno industrial es evidente, debo resaltar que sus obras son determinantes, al menos en un sentido, para la posterior transformación estética tanto de la escultura como de la pintura. Al rechazar cualquier dimensión significativa para sus cuadros, han sustituido las cuestiones morales o sociales, que dominaron la temática del arte representativo, por asuntos puramente pictóricos. Con ellos la técnica artística, los aspectos estrictamente formales, desplazan en su importancia, de una manera absoluta, al contenido, que en última instancia era el que daba sentido a la configuración material. Al apartarse de la tradición referencial y significativa, incidiendo en la pura sensación, dan pie a una ruptura con la propia historia del arte, sentando un precedente por el cual, el arte ya no tiene por qué significar nada, pudiendo pervivir como puro juego de formas, colores o volúmenes, en el que el objeto de representación pierde importancia al ser una simple excusa para activar el juego. En buena lógica, el siguiente paso será prescindir del propio tema de representación.

No obstante, para la escultura moderna, especialmente para la racionalista, existen dos precedentes de mayor importancia en las postrimerías del siglo XIX: la pintura analítica de Cézanne¹ y la arquitectura en hierro.

Ya con Seurat y Signac (puntillistas), la pintura se convierte en algo más científico de lo que había sido con los impresionistas y, por supuesto, se aleja de esa búsqueda de la expresión interior de algunos postimpresionistas. Los cuadros, que ya no se pintan al aire libre sino en el "taller-laboratorio", pretenden estudiar, de modo casi científico, los efectos físicos del color, así como las estructuras geométricas fundamentales de las formas naturales.

Cézanne va más lejos en ese intento estructurador al intentar reducir la naturaleza a formas elementales (esfera, cilindro, cono). Una lógica consecuencia es que, en su pintura, la escena a representar ya no es primordial, puede tratarse de unas manzanas, una montaña o unas bañistas; lo determinante es encontrar la estructura geométrica que ordena la realidad a través de la propia estructura inherente del objeto. Predominará ahora la claridad de forma y el principio arquitectónico en la composición.

Con este reduccionismo impuesto por la razón, Cézanne se aleja considerablemente de la sensibilidad impresionista y este hecho le hará precursor de un arte que huirá deliberadamente de todo lo que agrade a los sentidos antes que a la razón. Ello supone un claro antecedente del racionalismo antiesteticista que se alzará como distintivo de modernidad. Claro que, la tradición representativa también tenía altas dosis de racionalismo, la idea de progreso

consistía precisamente en el estudio de una serie de leyes figurativas extraídas rigurosamente del análisis de la naturaleza. Eso es lo que dotaba a las representaciones de su carácter objetivo. El arte podía aliarse con la anatomía, las matemáticas o la ciencia óptica (como en el caso de la representación en perspectiva), pero siempre para encontrar una norma que hiciera más verosímil la representación, no con deseos esquematizadores o reduccionistas de la realidad.

No puedo pasar por alto la trascendencia que tendrá en la evolución de la escultura el descubrimiento del arte primitivo, que permitirá al artista posicionarse contra el academicismo y hallar un estado puro del arte. Pintores y escultores como Gauguin, Picasso, Brancusi, Laurens y Lipchitz, por citar algunos, se ven influenciados por el arte egipcio, precolombino, africano u oceánico. Esta influencia sintoniza con el reduccionismo que inició Cézanne, aunque ahora con fines más expresivos que científicos.

Pero, el proceso racionalizador que llevará a la escultura al abandono de la figuración se dejó sentir, antes que en ninguna otra parte, en la arquitectura, pues como arte debe su origen a la utilidad, a la necesidad práctica y, por ello, se encuentra más alejada del sentimiento estético puro y más próxima de las posibilidades reales de la técnica. En ella la revolución industrial no pudo ser pasada por alto y la creciente tecnología, junto con la nueva disponibilidad de materiales producidos por la industria, provocan un replanteamiento de las teorías arquitectónicas. Mecánicos e ingenieros suplantaron, en cierto modo, al arquitecto, todavía aferrado al pasado, en la construcción de futuro.

Los avances técnicos en el siglo XIX, están dotando al artista, especialmente al arquitecto, de nuevos medios y nuevas disponibilidades. Pero el arquitecto aún apegado a la tradición, se resiste a utilizar los grandes avances para la construcción de un nuevo estilo más acorde con el racionalismo mecanicista. Por el contrario, utiliza el reciente potencial técnico al servicio de un concepto antiguo, desencadenando, con su insistencia en el ornamento, una radical reacción funcionalista que terminará por afectar a todas las artes. "Mientras los ingenieros dotan a la sociedad de la fábrica textil, del molino mecánico y de la locomotora, los artistas siguen representando otro universo en el que no se expresan las cualidades nuevas de la inteligencia. De ahí surge necesariamente el conflicto entre el decorado y la estructura, que domina toda la producción monumental, así como el campo de las artes aplicadas a la vida y que provoca, tanto el desarrollo de las teorías funcionalistas, como el éxito de las grandes exposiciones universales." ²

El pretendido funcionalismo biológico u orgánico es un romanticismo que nada contra corriente frente a la tendencia racionalista, que pronto se extenderá por todo el mundo y cuyo emblema arquitectónico será el rascacielos. Es el impulso racionalista el que forzosamente ha de triunfar por su pragmatismo, por ser el que verdaderamente aprovecha las características de los nuevos materiales y las crecientes posibilidades técnicas.

Muy pronto el metal se convirtió en elemento fundamental de la construcción: sustituyendo a la madera como elemento estructural. La exposición Universal de 1889 quiso ser un símbolo del progreso y

la modernidad, y para ello presentó la Torre Eiffel, como apoteosis de la arquitectura en metal.

La estética de estas construcciones metálicas influirá decisivamente en numerosos escultores que adoptarán para sí el hierro y el procedimiento constructivo del ingeniero, sumando un nuevo concepto a los clásicos de escultura como modelado o talla: la escultura por arte de ensamblar o construir. Ello enlaza además con un posterior hallazgo en la pintura: el *collage*, que redundará en este concepto constructivista.

La importancia de esta mutación es considerable pues, lo que en el terreno arquitectónico tiene fácil explicación en virtud de una racional economía de medios, no resulta tan comprensible en la extensión al resto de expresiones plásticas de una similar estética si no es bajo la aceptación de una influencia directa de las nuevas formas mecanicistas en la sensibilidad del artista. El hecho de que la pintura o la escultura terminen utilizando un vocabulario frío y geométrico, no puede entenderse desde el pragmatismo funcionalista propio de la arquitectura, luego ha de recurrirse al fenómeno de la contaminación estilística, lo que viene a demostrarnos que las artes, como parte de la cultura del hombre, no pueden caminar por separado, se interrelacionan y se hacen sensibles a todo cambio existencial o ideológico.

En definitiva, la aparición de la máquina ha tenido repercusión en todas las artes, ha producido una idéntica conmoción de la inteligencia y de la sensibilidad del artista en los distintos ámbitos, mostrándose de forma variopinta, pero siempre como reflejo del

impacto que la nueva realidad produce en el hombre. Lo que en última instancia quiero constatar es que, el proceso por el cual el hombre crea y comprende las obras de arte, se ha visto substancialmente modificado ante la imposición de un nuevo modo de vida, que ha implicado un modelo enteramente distinto en la relación del hombre con el mundo. Las consecuencias sociales del progreso tecnológico, la transformación del medio natural en medio artificial y la deshumanización del mundo moderno, son problemas que se interrelacionan con el cambio de paradigma estético.

NOTAS

- 1 Esta idea está en consonancia con lo expresado por Herbert Read en *La escultura moderna*. Para él, Rodin no es el origen de la escultura moderna, pues con su obra conecta con el realismo miguelangelesco, salvando así siglos de academicismo. Según Read, es más reveladora la obra de un pintor contemporáneo de Rodin, Cézanne, para el entendimiento de la escultura posterior.
- 2 Francastel, Pierre. *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, pág. 76.

2.4. Euforia del progreso tecnológico.

Pierre Francastel asegura que "si nuestra época ha de contar en la historia de las artes, será en función, no de los valores que haya conservado, sino de los que haya creado. Y no los creará dándole la espalda a la realidad de hoy" ¹. Esta sentencia parece revalidar los esfuerzos de ciertos artistas, para crear un sistema de valores artísticos acordes con la nueva situación.

Si observamos la rápida evolución de la industria, vemos que el arte ha ido, en muchos aspectos, por detrás de la progresión tecnológica y científica. Posiblemente, por esa tendencia al inmovilismo, por ese romántico afán conservador que observamos de modo tan especial en academias e instituciones, los cambios, cuando se han producido, han tenido el carácter convulsivo de una revolución.

Todavía en el pasado siglo, buena parte de la producción artística se muestra conformista por principio, acepta la tradición, se somete al gusto de la mayoría y al convencionalismo asociado al arte de la representación. El rechazo de toda imposición, si bien ya late en algunos artistas decimonónicos, se hace más evidente en determinados creadores de principios del XX. El arte convencional tenía más interés en producir cosas bellas que cosas nuevas, quería agradar a su público y, por supuesto, nunca buscaba alterarlo ni agredirlo. Todo esto marca la gran diferencia con el artista de vanguardia que se instala en la novedad, el choque o el escándalo. La rebeldía, aunque sea sin causa, será en adelante nota dominante de gran parte de la creación artística hasta nuestros días.

El artista que pretende una transformación radical, se agrupará en vanguardias ², término que proviene de la jerga militar, y declarará la guerra a todo lo que represente culto al pasado. Mas, consciente o inconscientemente, al posicionarse contra toda tradición, asumen los valores de la nueva sociedad industrial y se convierten en sus defensores.

Esto se observa, de forma mucho más evidente que en ninguna otra vanguardia, en el futurismo, que por su radicalismo se decanta sin ambages a favor de la cultura emergente. El futurismo italiano fue, en rigor, la primera vanguardia artística y en ella se anticipan las características de lo que, en adelante, será toda la vanguardia. La primera y fundamental es que su revolución trasciende el ámbito de lo puramente artístico para trasladarse a todos los niveles de la actividad humana. Se plantea antes como una renovación ideológica que formal. Las transformaciones estilísticas vendrán dadas por añadidura. De hecho, en su origen el futurismo fue un movimiento político y literario, pese a que en poco tiempo sus ideas se extendieron a numerosos campos de la actividad humana.

Como lógica consecuencia de su deseo de ir más allá de la experiencia puramente artística, se deduce su afán por comunicar todos los compartimentos estancos de la actividad creativa, lo que en sí ya es un cambio considerable respecto a la tradición. Así, el futurismo se propaga por los diferentes campos artísticos: pintura, escultura, música, arquitectura o poesía.

Los manifiestos se convierten en pieza clave de la dinámica del grupo vanguardista. Tanto que, a menudo, van por delante de la

propia práctica. Precisamente, este carácter apriorístico de los manifiestos, en el caso de la escultura futurista es evidente, supondrá una falla entre teoría y práctica que significa la principal contradicción de la vanguardia.

Desde los numerosos manifiestos futuristas, de inspiración claramente nietzchiana, se lanzan anatemas contra el pasado, abogando por la destrucción de museos y bibliotecas. En ellos se glorifican los valores de la nueva civilización industrial, la velocidad es exaltada como nueva belleza. Así, para Marinetti "un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia" ³.

Si prescindimos del carácter vociferante y apocalíptico de los manifiestos, vemos como, en realidad, están haciéndose eco del espíritu de la nueva cultura, enalteciendo al grado máximo sus valores. Las máquinas todopoderosas, las ciudades industriales, el bullicio de las gentes, deslumbran de tal manera al hombre de la época que le hacen pensar en la ciencia y la técnica como nuevos demiurgos. Diríase que el hombre moderno, como pretendiera Nietzsche, ha desterrado a Dios porque ya no le necesita, pues, con la sola fuerza de su razón, puede conquistar el mundo.

Para el tema que nos ocupa, resulta especialmente ilustrativo el *Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista* ⁴, firmado por Umberto Boccioni en 1912. Boccioni es el verdadero traductor de las ideas futuristas al lenguaje escultórico, pese a que, como ya adelantaba, su ingenioso manifiesto va por delante, en muchos aspectos, de su propia producción escultórica.

En él, como en los demás manifiestos futuristas, el punto de partida es un ataque visceral a todo lo hecho hasta el momento por el predominio exclusivo de la "imitación ciega y necia de las formas heredadas del pasado"⁵. Para el futurista, no es posible construir un *concepto escultórico coherente con la moderna sensibilidad, sin antes romper todo vínculo con la concepción tradicional de la forma escultórica*. Concepción que, para Boccioni, está ligada a un ideal de belleza que en ningún momento se ha desvinculado del período fiádico. La *renovación escultórica, en consecuencia, ha de fundamentarse en un rechazo de toda tradición, desde el convencimiento de que es un anacronismo intolerable el seguir pretendiendo construir un concepto escultórico actual, basándose en elementos egipcios, griegos o miguelangelescos*.

Pero, para la renovación, no es suficiente con reproducir aspectos externos de la vida contemporánea, ello no garantiza que el arte se convierta en expresión de su época. Este es un aspecto central que, de forma asombrosa, intuye Boccioni, pues efectivamente algunas obras futuristas se diferencian de creaciones anteriores únicamente en la elección del tema.

Sustituir el sosiego del paisaje natural de los cuadros impresionistas, por el bullicio urbano y la luz eléctrica, no es suficiente para renovar el arte. Si bien la elección del tema ya denota un importante cambio de sensibilidad, no puede convertirse en garantía de transformación si utiliza formas heredadas del pasado. Boccioni sugiere que tal renovación ha de pasar forzosamente por la revisión de la esencia artística, que en la escultura radica en "la visión y concepción de las líneas y masas que conforman el arabesco"⁽⁶⁾. En

otras palabras, la renovación no ha de ser sólo temática, sino también formal.

Cabe destacar en este manifiesto el hecho de que sitúe a la escultura en un grado de estancamiento superior al de la pintura. Ello se debe a que la escultura, siglo tras siglo, ha girado siempre en torno al mismo tema: el hombre. En cambio la pintura ha podido recrearse en los objetos o el paisaje abriendo así una nueva dimensión y acercándose más al principio futurista de interrelación:

"La escultura no ha progresado por culpa del restringido campo que el concepto académico de desnudo determina. ¡Un arte que precisa desnudar por completo a un hombre o a una mujer para dar comienzo a su función emotiva, es un arte muerto! La pintura se ha



1. BOCCIONI: *Desarrollo de una botella en el espacio.*

fortalecido, ensanchado y agrandado, gracias al paisaje y a la atmósfera que simultáneamente actúan sobre la figura humana o sobre los objetos..."⁷

La solución futurista es la teoría de la relatividad aplicada a las artes. La escultura deberá intentar traducir las influencias mutuas entre objeto y entorno, romper la compacta cerrazón de los cuerpos para convertirlos en receptáculos de su ambiente. La separación radical de la escultura y su entorno, en la concepción tradicional de la estatuaria quedaría rota en favor de una mayor interrelación.

Precisamente, por esta idea de interrelación, Boccioni salva de su crítica a la obra de Medardo Rosso. Rosso es, según Boccioni, el único gran escultor que ha intentado abrir un campo más vasto a la escultura al pretender expresar plásticamente las influencias del ambiente y los vínculos atmosféricos que lo unen al sujeto.

Estas ideas no suponen una novedad importante respecto a lo pretendido por los impresionistas, mas su materialización, en este caso, apuntará hacia una imagen fragmentada de la realidad. Con esta apariencia, las obras futuristas se acercan a las cubistas, pero, hay una diferencia esencial, pese a que las conclusiones ofrecen cierto parecido formal. En ambas tendencias, por oposición al impresionismo, los cuerpos recobran plena materialidad; pero, mientras que en el cubismo la realidad queda fragmentada por las poliperspectivas del objeto, en el futurismo esta fragmentación se produce por la interrelación del objeto con su entorno y por el movimiento.

Pero, lo más interesante para el desarrollo de la escultura posterior es la vinculación con el entorno industrial, que pasa a convertirse en objeto de interés para el escultor, como lo fuera el desnudo para el clasicismo. En este sentido, los futuristas fueron los primeros en aceptar como ideal estético la nueva realidad industrial, rindiendo culto a la máquina como símbolo de poder y transformación. Las palabras de Boccioni, en el mencionado manifiesto, son suficientemente ilustrativas:

"No podemos negar que el tic-tac o las esferas en movimiento de un reloj, que la entrada o salida de un émbolo en un cilindro, que el abrirse y cerrarse de dos ruedas dentadas, junto con el continuo aparecer y desaparecer de sus pequeños rectángulos de acero, que la furia de un volante o la turbinas de una hélice, son todos ellos elementos plásticos y pictóricos de los que debe servirse una escultura futurista. ¡El abrirse y cerrarse de una válvula crea un ritmo tan bello, aunque infinitamente más nuevo que el del párpado de un animal!"⁸

Para entender mejor la implantación de nuevas tendencias artísticas que, como el futurismo y posteriormente el constructivismo, se acercan al fenómeno industrial, debemos tener en cuenta la gran influencia psicológica que, en la vida del hombre, empieza a ejercer la máquina. La esencia de ésta radica precisamente en el carácter constructivo de sus componentes. En la máquina no existen elementos superfluos, decorativos o estéticamente desinteresados. Para su construcción no es posible el libre vuelo de la fantasía. Todo en ella es precisión y economía. Una parte sirve de soporte y otra realiza un movimiento determinado que, una tercera pieza transmitirá

a las poleas. Aquí no hay lugar para elementos decorativos, todo cumple una función precisa y todo el conjunto está encaminado a un fin: la utilidad.

La máquina y los objetos técnicos producidos por la industria constituyen un nuevo tipo de belleza, ineludible pues se extiende ya por todas partes. Es una belleza original e insólita, en cuanto no nace de la intencionada búsqueda estética sino de la adecuación rigurosa a un fin específico. Como la naturaleza lo fuera para los románticos, la máquina es ya para el artista moderno, no sólo la musa inspiradora, sino una especie de divinidad depositaria de los anhelos de libertad y progreso.

Como deducimos de las propias palabras de Boccioni, no se trata tanto de negar la posibilidad de emoción estética, como de admitir que la nueva realidad industrial ineludiblemente transforma nuestra personal percepción y valoración estética. La idea de belleza, en esta nueva edad de la máquina ha de transformarse necesariamente. Ello se hace más evidente en los artistas de principios de siglo, por la propia fuerza de la novedad; la naturaleza ya no tiene, para ellos, el monopolio estético, la máquina emerge con tal fuerza que eclipsa a los ojos del artista moderno, el poder sugestivo de la contemplación del natural.

Lógicamente, para que la escultura se haga eco de esa nueva realidad, ha de optar por materiales provenientes de la industria. Para ello, Boccioni recomienda en su manifiesto, que el escultor huya de los materiales tradicionalmente considerados nobles (mármol y bronce) y, a la vez, introduce el concepto de escultura polimatérica.

De este modo, se niega la exclusividad de un material para la construcción escultórica, afirmando que "hasta veinte materiales diversos pueden concurrir en una sola obra para obtener una emoción plástica"⁹. Cristal, madera, cartón, hierro, cemento, crines, cuero, tela, espejos y luz eléctrica, son algunos materiales sugeridos por Boccioni.

Tanto el tema de la renovación de materiales, como el de la escultura polimática, serán recogidos por multitud de escultores hasta nuestros días, llegando a convertirse en símbolo de modernidad. Estamos acostumbrados ya a observar como, en muchas ocasiones, se ha pretendido revestir un concepto escultórico nada novedoso del más puro espíritu snobista, con la simple introducción de nuevos materiales por encima de su pertinencia escultórica.

Por otro lado, pese a lo revolucionario de estas propuestas, la obra de Boccioni no refleja sintonía con el manifiesto. Por el contrario, sus esculturas, salvo excepciones, siguen siendo las de un modelador. También en el acercamiento a la realidad industrial, la obra de Boccioni va claramente por detrás de sus intenciones, quizás porque la fascinación de los futuristas se dirige más hacia los conceptos de velocidad y poder derivados de la máquina que hacia los propios productos de la industria.

Ya anunciaba que esta falla entre teoría y praxis, supone la mayor incoherencia del futurismo y, posiblemente, la causa de su muerte, pues otras corrientes como el constructivismo recogerán rápidamente el relevo y llevarán más lejos, a través de sus esculturas,



2. BOCCIONI: *Formas únicas de la continuidad en el espacio.*

lo que se preludiaba en los manifiestos futuristas. Por tanto, la verdadera ruptura con el concepto escultórico tradicional no se produce aquí, sino que ésta llegará al introducir un concepto antinaturalista y una técnica escultórica diferente de la de modelar o tallar, con obras edificadas como arquitectura o construidas como una máquina. Ello pese a que los futuristas fueron los primeros en aceptar la realidad industrial como nuevo ideal estético.

NOTAS

- 1 Francastel, Pierre, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, pág. 131
- 2 Para una aproximación bastante completa al sentido del término "vanguardia" aplicado al arte, ver: Calinescu, Matei, "La idea de vanguardia", en *Cinco caras de la modernidad*; y Subirats, Eduardo, "Las vanguardias y la cultura moderna", en *La flor y el cristal*.
- 3 *Primer manifiesto Futurista*. Publicado por *Le Figaro* el 20 de Enero de 1909. Recogido por Marinetti, Filippo Tommaso, en *Manifiestos y textos futuristas*, pág. 130.
- 4 Publicado por *Lacerba*, núm. 13, 1913. Recogido por González García, Angel y Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, en *Escritos de arte de vanguardia*, págs. 140-145.
- 5 Boccioni, Umberto, op. cit., pág. 140.
- 6 Boccioni, Umberto, op. cit., pág. 141.

- 7 *Ibidem.*
- 8 Boccioni, Umberto, *op. cit.*, págs. 144 y 145.
- 9 Boccioni, Umberto, *op. cit.*, pág. 145.

2.5. Escultura por arte de construir

Ya adelanté anteriormente que una de las principales innovaciones de la modernidad escultórica, era introducir un procedimiento que venía a romper el secular dualismo de escultura por arte de modelar o escultura por arte de tallar. El método constructivo viene a sumarse a estos dos, agrandando notablemente las posibilidades escultóricas y dotando al artista de un nuevo recurso más acorde con la sensibilidad del momento.

Hay, sin duda, en este procedimiento, una semejanza con las nuevas técnicas constructivas empleadas por el arquitecto o el ingeniero. Ellos ya han empezado a utilizar estructuras de hierro en sus edificaciones y esto, les ha conducido a un concepto distinto en la ocupación del espacio. Ahora, el esqueleto es la parte fundamental de la construcción; de este modo, el menor peso permite una mayor agilidad. Las posibilidades que intufía el arquitecto del Gótico, han sido multiplicadas hasta el infinito con la utilización del hierro. El volumen ya no es entendido como masa, sino como espacio estructurado.

Todas estas ideas se irán filtrando en la escultura, hasta la elaboración de un léxico escultórico verdaderamente constructivista. Mas, en cierto modo, el nuevo recurso escultórico tiene unos antecedentes más cercanos en la ya analizada propuesta de escultura polimatérica de Boccioni, y en el collage cubista. Ascendencia, más evidente si cabe, por venir del campo de la expresión plástica.

El cubismo, en sí, puede considerarse como un intento más de superar la etérea fluidez del Impresionismo, buscando una forma de

estructurar la realidad, que evite la fidelidad hacia el objeto. Pero, a la vez, el cubismo no quiere prescindir de la realidad, por lo que, el propio objeto real, pasa a formar parte del cuadro con la introducción de los *papiers collés*. De este modo, el cuadro contiene realidad sin representarla.

Considero que el descubrimiento del collage tiene una importancia superior a la del propio cubismo, al menos para el tema que nos ocupa. El cubismo, al fin y al cabo, fue una respuesta estilística encaminada por la vía abierta por Cézanne y, aunque su estética encaja bien en el nuevo panorama mecanicista, no rebasa el ámbito de lo puramente formal. En cambio, cuando Picasso, Juan Gris



3. PICASSO: *Guitarra*.

o Braque, introducen en el cuadro un recorte de periódico, un sello de correos o un billete de ferrocarril, están elevando a la categoría de arte a un objeto, por su simple elección.

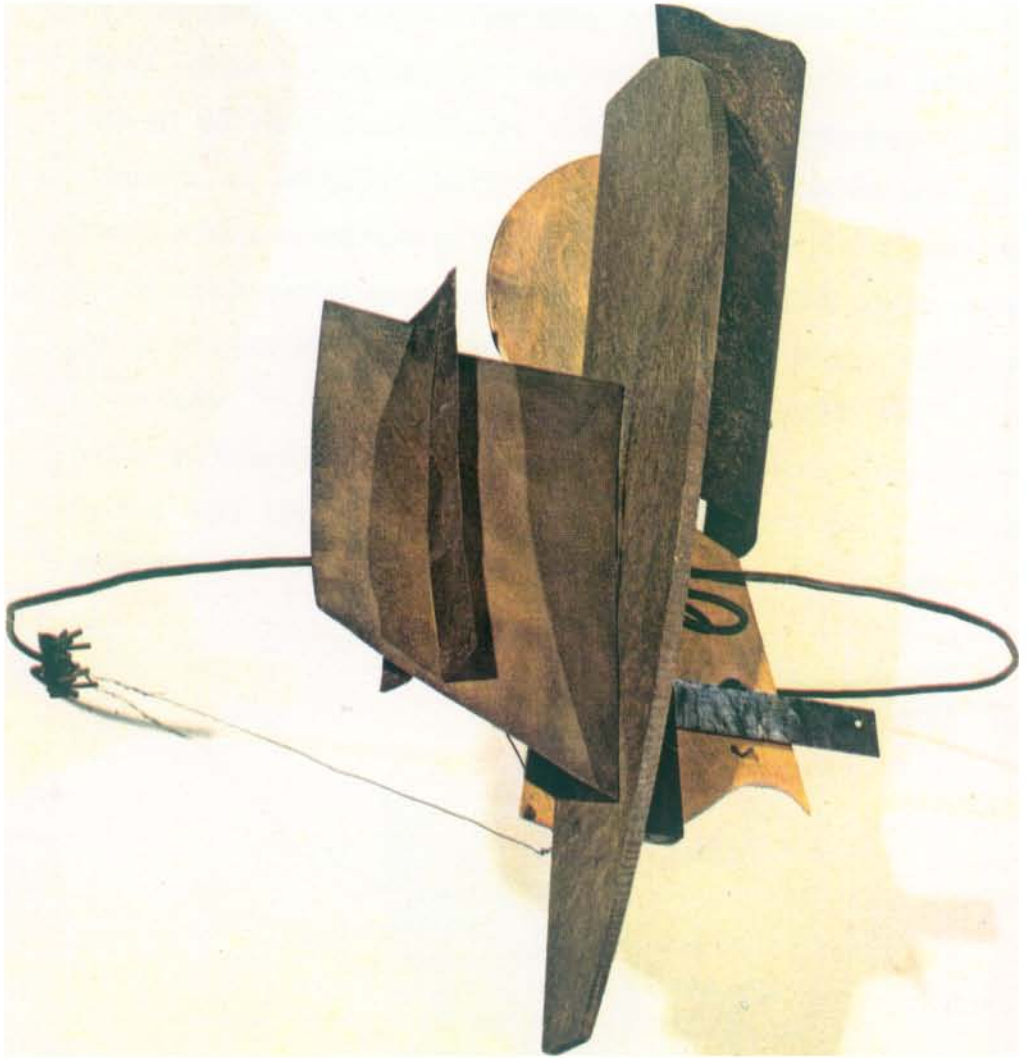
Esto abre un tremendo abismo para la práctica creativa, pues, de algún modo, se está anteponiendo la función intelectual del artista a la puramente manual. Para la escultura, en concreto, tiene una doble importancia ya que da pié, por

un lado, a la posibilidad de hacer escultura por arte de ensamblar y, por otro, a la factibilidad de incorporar diversos objetos e, incluso, de presentar un objeto encontrado como obra de arte. Dejo este último recurso para analizarlo más adelante, centrándome por el momento en la vía constructiva.

Ratificando los antecedentes mencionados, indicaré que Vladimir Tatlin, pionero del constructivismo ruso, elabora sus primeros relieves, considerados el inicio del constructivismo, tras una visita a París, en 1913. Allí pudo ver la *Torre Eiffel* y, en el taller de Picasso, tuvo ocasión de contemplar unos collages tridimensionales que el artista malagueño había realizado con pedazos de cartón, hilos, chapas, alambres, maderas y otros desperdicios (Fig. 3).

Estos primeros relieves constructivistas de Tatlin (Figs. 4 y 5), estimularon el desarrollo de un lenguaje escultórico basado en el ensamblaje. Por primera vez en la historia, la escultura renuncia completamente a su carácter representativo¹. Es cierto que los futuristas o los escultores que siguen más de cerca el cubismo, como Laurens, Archipenko o Lipchitz, e incluso Brancusi, han llegado a deformar tanto la realidad que, en ocasiones, resulta irreconocible, pero aún no han perdido por completo su vinculación con ella.

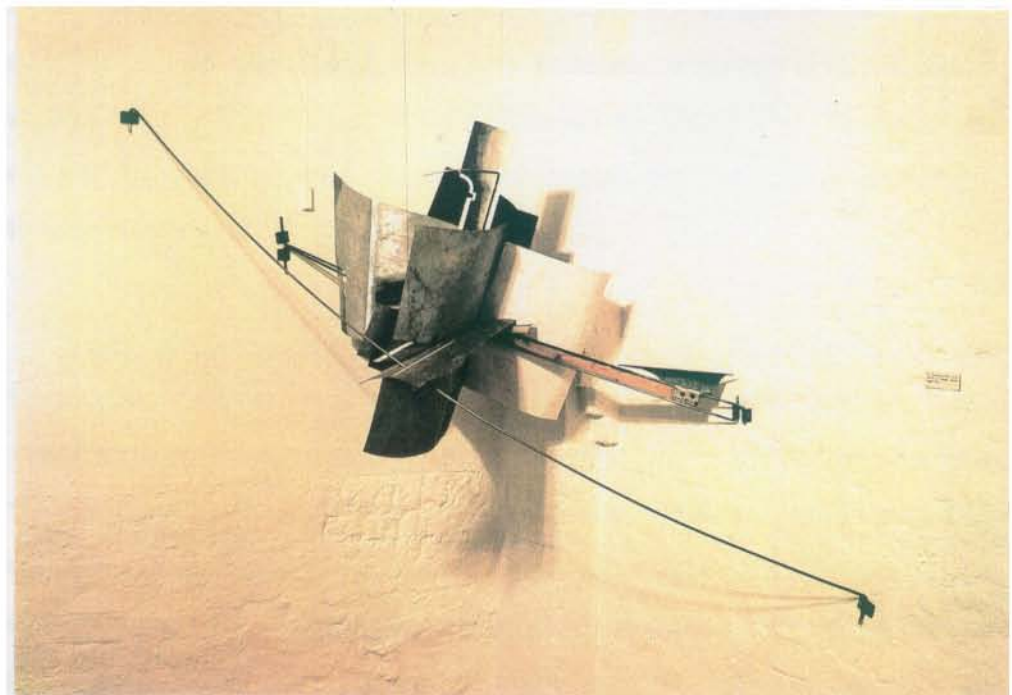
El escultor constructivista rechaza cualquier dimensión temática o significativa, pese a que escultores, como Gabo o Pevsner, partieron de una primera experimentación del nuevo recurso constructivo con la figura humana. La abstracción nace como una ineludible consecuencia del proceso de acercamiento de la escultura a la forma industrial. En este sentido, el constructivismo ruso hace realidad las



4. TATLIN: *Contrarrelieve*.

ideas futuristas de modernidad y culmina una evolución hacia la preponderancia de la función racional del artista, en detrimento de la sensitiva.

En este proceso de abstracción, la escultura constructivista se va despojando de viejas categorías. Anteriormente, el volumen y la masa habían configurado la obra escultórica; ahora se produce un intento de desmaterialización. Con elementos provenientes de la industria, se articulan volúmenes virtuales a partir de la línea o el plano. Ahora el espacio penetra en la escultura y forma parte activa en su composición, queda rota la compacta cerrazón de los cuerpos. Se ha añadido un nuevo elemento configurador de la obra a los ya consabidos de masa y volumen: el vacío. Elemento que, en cierto modo, ya se anticipaba en las pretensiones de Boccioni o en las obras de los más inmediatos seguidores del cubismo. Esta renuncia al volumen será una constante en la escultura constructivista.



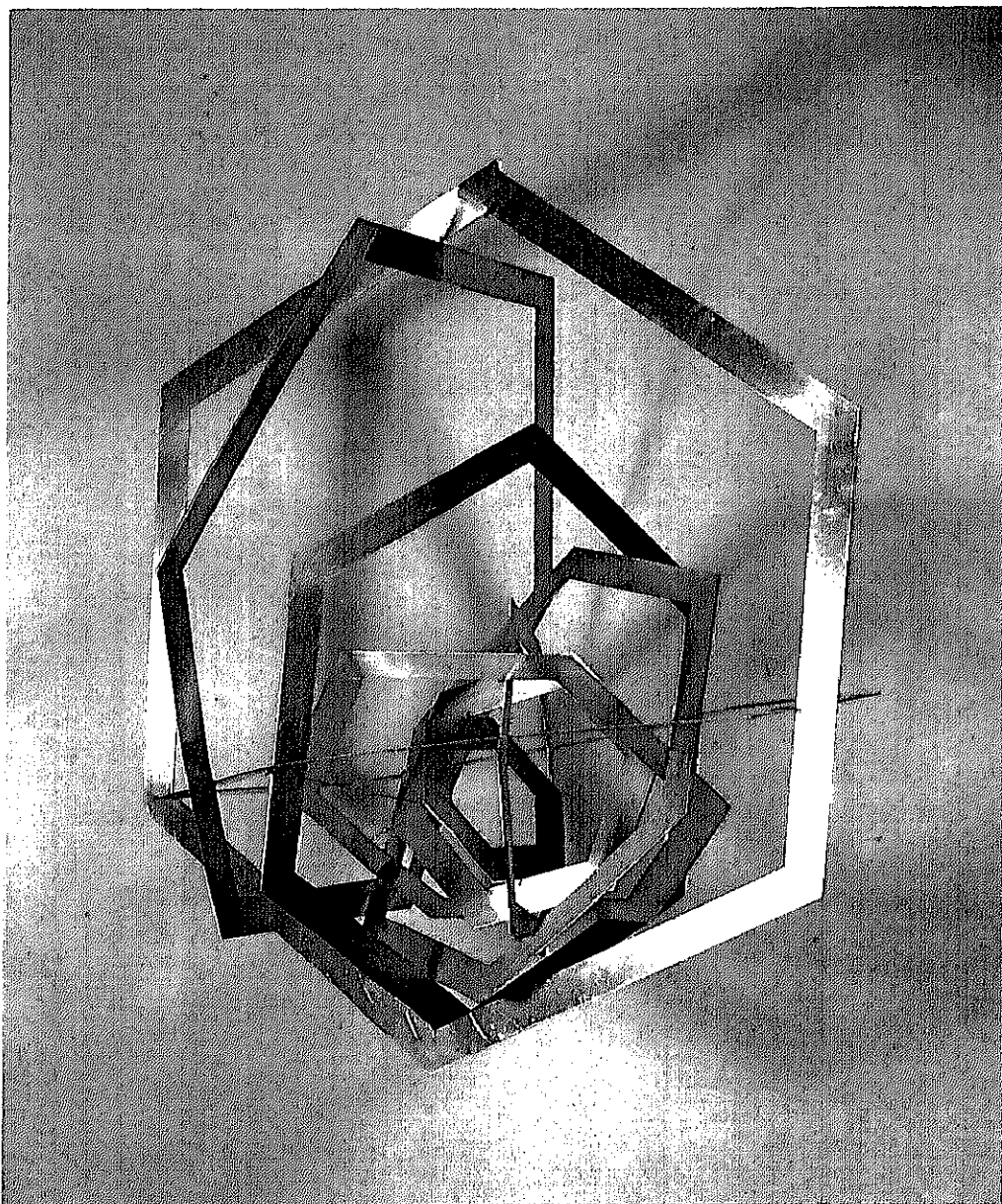
5. TATLIN: *Relieve de rincón complejo.*

Pero, además, se introduce un nuevo concepto de dinamismo. Hasta aquí, el movimiento había sido llevado a la escultura con un carácter representativo, refiriéndose, en esencia, a la captación de un instante congelado. En el futurismo se incide en la representación del dinamismo, símbolo inequívoco de la nueva cultura, no centrándose en un solo instante, sino ofreciendo en una misma visión toda una sucesión de distintos momentos, con la indudable dificultad que ello supone para la escultura. Es como si, al alterarse la velocidad, se hubiera modificado nuestra propia percepción del movimiento, siendo imposible ahora retener el instante y, quedando sólo, en la memoria del observador, la secuencia.

El nuevo entendimiento del dinamismo, en la escultura constructivista, pasa por dos posibilidades. En primer lugar, puede referirse al movimiento real de la escultura. Así, por ejemplo, Rodchenko elabora unas estructuras geométricas tridimensionales, que son suspendidas del techo por un fino hilo, lo que implica que el conjunto nunca permanezca en una posición estática (Fig. 6). Gabo va más lejos con su *Construcción cinética* de 1920 (Fig. 7), al utilizar una barilla metálica que, al ser accionada por un motor eléctrico, vibraba configurando un volumen ilusorio.

No obstante, estos entendimientos del dinamismo, como movimiento físico real, aunque no carecen de interés, son excepciones puntuales dentro del panorama constructivista². La idea más abundante de dinamismo será la que se refiere al ritmo cinético, derivado de la relación de los distintos elementos compositivos. De esta manera, el dinamismo se produce por las diferentes fases en que la imagen tridimensional es captada por el observador. Es un

cinetismo que sólo existe, como sensación óptica, en la mente del receptor. Lo rítmico es captado en el proceso visual, gracias al propio movimiento del espectador y a la desmaterialización de la escultura, pues la masa obstaculizaría la percepción de los ritmos internos. Este tipo de cinetismo psicológico será desarrollado en profundidad en las obras de Gabo y Pevsner.

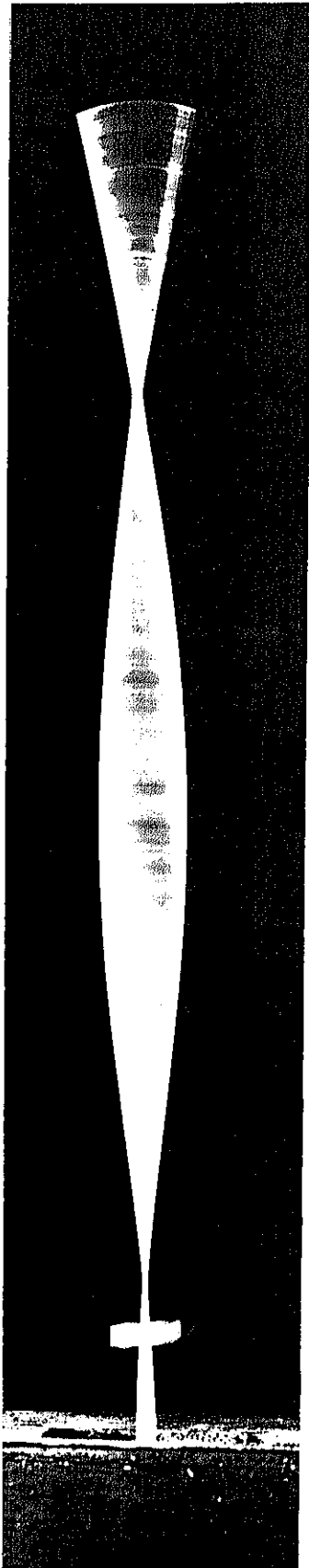


6. RODCHENKO: *Construcción espacial colgando-hexágono.*

Por lo demás, el léxico escultórico constructivista incide en la geometría y nace exento de lirismo o de afán de trascendencia espiritual. Es una abstracción atea, militante, pragmática y racionalista. En consecuencia, desaparece de la escultura toda huella sensual o expresiva y cualquier connotación extraescultórica.

Como lógico resultado de su carácter abstracto, estas obras ya no ocupan un espacio imaginario, ya no están conceptualmente separadas del observador, porque no aluden a un mundo diferente, pues pertenecen al mundo de los objetos. Por ello, sus cualidades puramente materiales nos reclaman con más fuerza, pues ya no esconden nada, ya no encierran alusiones significativas. Precisamente, su presunta incoherencia radica en que es un arte que se construye racionalmente, rechazando las calidades sensitivas, y presumiblemente a la razón debería dirigirse mas, al carecer de significación, son los sentidos y no la razón, los que reclaman nuestra atención.

Veremos como, el rechazo a todo esteticismo, empujará a muchos constructivistas a buscar un sentido a su arte poniendo la obra al servicio de lo utilitario, en un intento de no caer en la vaciedad del *arte por el arte*.



7. GABO: *Construcción cinética*.

NOTAS

- 1 La abstracción ya había sido llevada a la pintura por Kandisky en 1910, aunque el concepto de abstracción había sido introducido para la interpretación histórica de las artes, en 1908, por el teórico Wórringer, en su obra *Abstracción y naturaleza*, caracterizándola por su sentido no representativo. Descartamos para este trabajo una posible discusión acerca de los orígenes de la abstracción, pues caracería de pertinencia y sólo complicaría aún más la precaria terminología, al tener que distinguir entre distintos grados de abstracción, así como diferentes intenciones (ornamental, esquematizadora, simbólica ...)

- 2 Con un carácter más lúdico, lejos de la seriedad racionalista de estas obras, Calder construirá sus "móviles", que adquieren el dinamismo por la propia energía del viento. Con ellos, al contrario que en las obras constructivistas, parece que Calder parodiase la seriedad del pensamiento maquinista. Con un espíritu, de nuevo más racionalista, aparecen, en la década de los 60, dentro de la corriente *op art*, una serie de artistas preocupados por lo cinético (Paul Bury, Tinguely, Nicolás Schöfer). Sea desde la vertiente lúdica o la racionalista, todos tienen en común la intención de incorporar el elemento tiempo a la escultura, en una preocupación que, posiblemente, arranca ya de las intenciones futuristas de transcribir en sus obras el movimiento.

2.6. Fusión de la escultura con la ingeniería.

El constructivista ruso tomó parte activa en la Revolución bolchevique de 1917, y ello le hizo participar de la vieja ilusión futurista de hacer un arte total, donde se fusionasen todas las ramas y fuertemente ligado a la existencia.

Se respiraba un cierto optimismo civilizatorio, un afán de progreso industrial y tecnológico, del que tan necesitado estaba el país. El artista quería contribuir, de algún modo, en la construcción de ese gran proyecto desarrollista y, en los primeros años, se le brindó la posibilidad de colaborar.

Parecía que la Revolución venía a revalidar las investigaciones renovadoras de los constructivistas. Gracias a ella, los experimentos de aquellos jóvenes vanguardistas fueron tomados en serio. Daba la sensación de que la ruptura política era coherente con aquella otra revolución, la artística, que pocos años atrás se había emprendido. Por primera vez, el artista de vanguardia no tenía que nadar contra corriente, no necesitaba enfrentarse a la oficialidad representada por la Academia, pues ellos mismos formaron las nuevas instituciones artísticas y el poder, durante estos primeros años, les dió absoluta libertad.

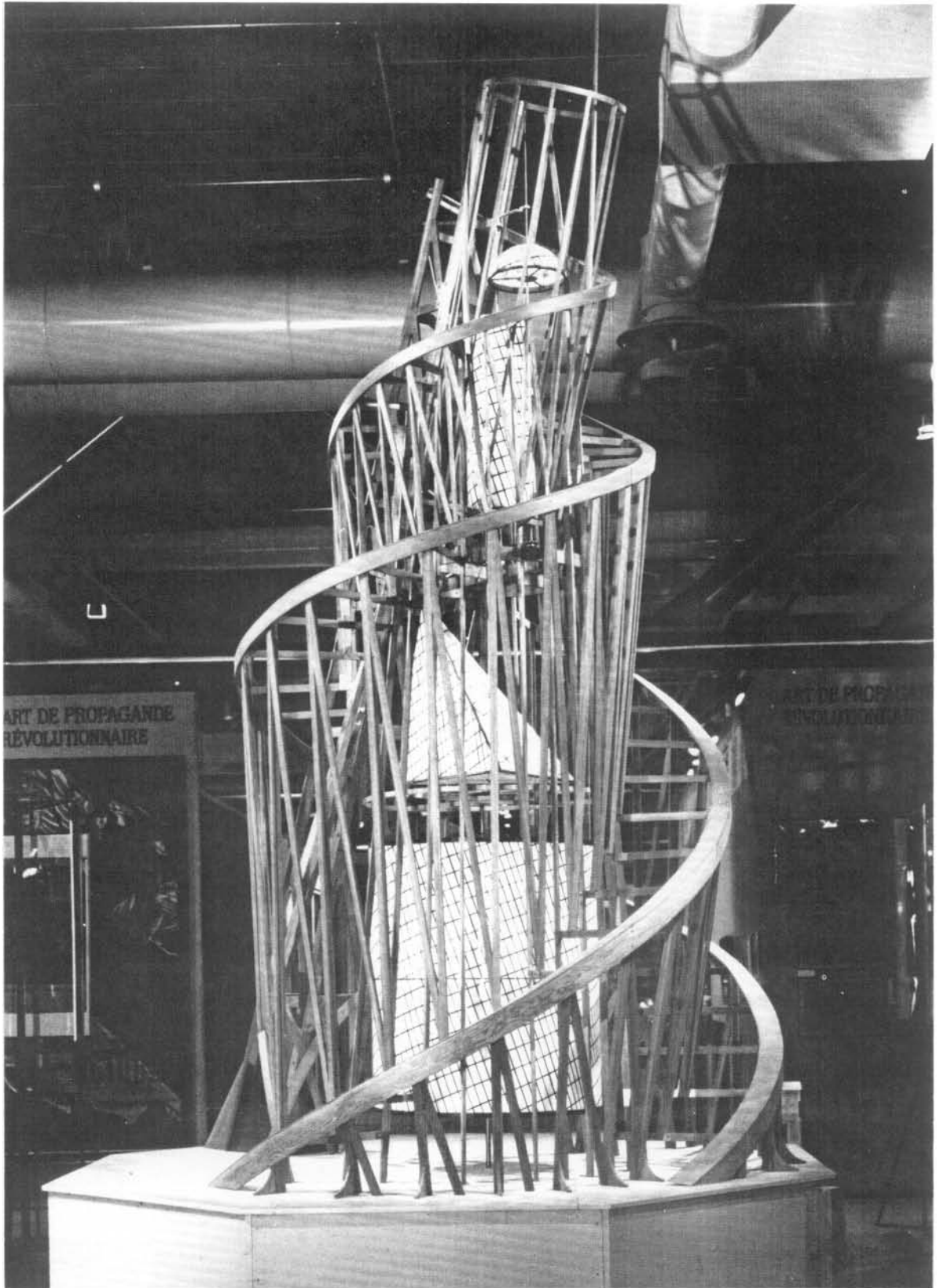
Pero, precisamente ese afán por participar en la construcción de la nueva sociedad, hacía incongruentes unas obras que carecían de utilidad directa y se mostraban incapaces de portar algún mensaje estimulante para la clase obrera.

Los constructivistas buscarán denodadamente una fórmula que permita dar un sentido a su arte, pues el mero juego formal no podía satisfacerles. En muchos sentidos esta búsqueda tiene matices patéticos, ya que, a la postre, sus intentos de poner el arte al servicio de la sociedad, por medio del utilitarismo, serán rechazados por la oficialidad soviética.

Buen ejemplo de cuanto digo es el *Proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional* (Fig. 8), que le fue encargado a Tatlin en 1919, por el Departamento de Bellas Artes de Moscú, para homenajear a la Revolución. En este proyecto, Tatlin intenta hacer una síntesis de diferentes tipos de arte rechazando el tradicional monumento figurativo. Mediante la fusión de ingeniería, arquitectura y escultura, el artista pretendía crear un monumento capaz de expresar el dinamismo propio de la sociedad revolucionaria.

El Monumento es concebido por Tatlin como algo esencialmente dinámico, como centro de agitación y propaganda. A la vez, debía ser una síntesis de los logros técnicos de nuestra época, en un intento de conectar las formas artísticas con la tecnología. El resultado final sería una sublimación apologista del desarrollo tecnocientífico a través del arte.

La torre se iba a erigir en el centro de Moscú y alcanzaría una altura de cuatrocientos metros. Su estructura se compondría de dos espirales que ascenderían en la misma dirección en torno a un eje imaginario diagonal. En el interior de la estructura metálica deberían suspenderse cuatro volúmenes geométricos recubiertos de cristal. El volumen inferior tendría forma de cubo, giraría sobre su eje una vez



8. TATLIN: *Proyecto para el monumento a la Tercera Internacional.*

al año y estaría dedicado a las asambleas legislativas. El segundo, con forma de pirámide, giraría una vez al mes y en él se ubicarían los organismos ejecutivos. El siguiente, en forma de cilindro, giraría sobre su eje una vez al día y albergaría a los servicios de información. El último volumen, una semiesfera, acogería a la oficina de telégrafos y no queda constancia de que estuviera dotado de movimiento. Además, en las noches nubladas, se proyectarían, desde la torre, eslóganes sobre el cielo de Moscú.

Los elementos predominantes serían el hierro y el cristal, materiales modernos por antonomasia. Para Tatlin, ellos eran los "materiales del clasicismo moderno, equivalentes en su severidad al mármol en el pasado"¹.

Como puede verse, sería una construcción de una tremenda dificultad técnica, además, Tatlin no daba en sus dibujos ninguna indicación acerca del sistema de engranajes que permitiría hacer girar a los volúmenes, ni del sistema de comunicación por ascensores.

Son obvias las similitudes entre este complejo proyecto y la *Torre Eiffel* (ya adelanté en otro capítulo que esta arquitectura en metal había influenciado a numerosos escultores), pero, mientras la torre de París no tiene más función que la de mostrar un procedimiento constructivo, con todas las connotaciones que implica de exaltación de la civilización industrial, ésta se propone una función de utilidad mucho más clara.

Por lo demás, pese a su naturaleza utilitaria, este proyecto estaba cargado de simbolismos. La concepción dinámica del

monumento, relativa a su movimiento real y al propio dinamismo de la composición, simbolizaba la actividad de la nueva sociedad industrial, al tiempo que se asociaba con el dinamismo inherente a la Revolución. A su vez, el movimiento de los distintos elementos geométricos simbolizaba el devenir cósmico; la Tierra girando una vez al año alrededor del Sol, la Luna alrededor de la Tierra una vez al mes y la Tierra rotando sobre su propio eje una vez al día. La espiral por su parte, reforzaba el cinetismo compositivo al tiempo que podía considerarse como símbolo de la mutación y el cambio según su utilización en distintas culturas². La torre es un símbolo conmemorativo desde civilizaciones remotas y, hasta los propios materiales, son para Lissitzky elementos simbólicos en este monumento: "El hierro es fuerte como la voluntad del proletariado. El cristal es claro como su conciencia"³.

Por primera vez, la obra constructivista intenta encontrar una forma de significación a través del simbolismo. Los monumentos figurativos que homenajeaban a personajes destacados, tenían un claro modo de significación, pues con la sola representación de la figura se estaban ensalzando los valores que aquel personaje defendiera. Ello, además, era subrayado por medio de inscripciones explicativas. Mas, el monumento abstracto, si pretendía no caer en la vaciedad de contenido, debía recurrir a otros instrumentos comunicativos. Por un lado, el propio carácter utilitario que Tatlin pretendía dar a este monumento, es ya parte de ese intento de escapar del puro formalismo carente de sentido. La funcionalidad haría pertinente una estructura que de otro modo se mostraría caprichosa. Pero, en última instancia, el utilitarismo no justificaba esta compleja

construcción, pues las funciones que encomendaba Tatlin a su monumento podrían satisfacerse con una construcción más sencilla.

La condición de monumento implica un sentido conmemorativo y, por tanto, un cierto nivel de contenido dimanado de la apariencia formal. Además, si el utilitarismo no puede justificar enteramente el arabesco compositivo del monumento, tiene que ser su significación la que dé un último sentido a la configuración estética. Mas, como la escultura abstracta no puede competir con el monumento figurativo en los niveles de significación narrativo o descriptivo, se hace necesario echar mano del simbolismo como único modo de justificación de tan compleja construcción.

Finalmente, las autoridades censuraron a Tatlin por su falta de sentido práctico, por el romanticismo que encerraba este proyecto, así como por su simbolismo. Sin duda, el nivel de significación simbólica conllevaba mayores dificultades interpretativas que el claro contenido narrativo de los monumentos figurativos. Pese a ello, el proyecto nunca se hubiera podido realizar con los limitados medios que tenía Moscú en aquella época.

En adelante, buena parte de los constructivistas preferirán dar un sentido a su arte acercándose más decididamente al utilitarismo. En gran medida, desaparecerá todo intento de buscar vías comunicativas apropiadas para el lenguaje escultórico abstracto. El simbolismo no volverá a ser explorado por los constructivistas rusos, y únicamente en las esculturas de Gabo y Pevsner podremos encontrar un intento de justificación de la forma abstracta constructivista lejos del utilitarismo.

El Proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional fue uno de los esfuerzos más serios en la pretensión de hacer un arte verdaderamente nuevo, a la vez comprometido con la realidad social y coherente con el grado de desarrollo tecnológico. Su rechazo supuso un duro golpe al singular modo en que Tatlin proponía acercarse a la arquitectura y la ingeniería desde la propia escultura. En adelante, este acercamiento tendrá un carácter más pragmático, se huirá deliberadamente de romanticismos y simbolismos.

Ello pese a que, en este proyecto, el trabajo del escultor se ha fundido de tal modo con el del ingeniero, que ya apenas podemos hablar de escultura. Quizás, uno de los pocos rasgos singulares del escultor que aún perviven sea el sentido utópico, pues pienso que si el diseñador hubiese sido un ingeniero, y no un escultor, se habría ajustado más racionalmente a las posibilidades reales de la técnica.

Tatlin pretende abrir con esta obra un camino tan revolucionario para la escultura que, posiblemente la sitúa al borde de su propia muerte. La escultura ha sido despojada de tantos atributos que la definían que, ahora esta "escultura-ingeniería" con vocación utilitaria y propagandística, resulta un híbrido apenas reconocible como escultura. No es extraño pues, que aún hoy en día, muchos críticos de arte se horroricen de aquellas pretensiones científicas de poner a la escultura, por medio de la tecnología, al servicio de la funcionalidad:

"La muerte la decretaron los artistas de la vanguardia soviética, gente como Tatlin, Lissitsky, Rodchenko, que propusieron la unificación de la arquitectura y la escultura y la identificación de

ambas con la ingeniería. Como resultado de estas transformaciones, la escultura perdió tanto su aura, su gravedad y su vocación de inmortalidad como los métodos que le eran propios. Ya no se trataba de tallar, fundir o fraguar sino de proyectar, calcular y ensamblar. La sabiduría del picapedrero cedía el paso al análisis de la resistencia de los materiales y lo que antes era un busto o al menos un bulto autosuficiente y rotundo se convertía en un artefacto que más que un monumento parecía un mecano. El mejor ejemplo del cambio: el monumento que Tatlin proyectó en el nacimiento de la III Internacional" 4.

Con el abandono de la búsqueda de vías comunicativas apropiadas para el lenguaje escultórico abstracto, la mayoría de los constructivistas derivarán hacia el productivismo, como justificación última de su arte. En consecuencia, la escultura se apartará de todo idealismo romántico para convertirse en actividad pragmática al servicio de lo utilitario.

Se propugna una fusión de las artes con la industria, como única posibilidad de trasladar la actividad experimental del artista, del dominio abstracto al real, negando, de este modo, toda forma de expresión artística pura. El ideal es crear un arte de producción donde forma y función se unan en favor del utilitarismo. Incluso los trabajos realizados por los alumnos de las nuevas escuelas de arte, atestiguan una innegable fascinación por la ingeniería constructiva. El ejemplo que muestro (Fig. 9) nos permite apreciar cómo, hasta en las obras que se elaboran sin la pretensión de cumplir un fin determinado, una supuesta función utilitaria parece ordenar la forma.



9. STENBERG: *Construcción KPS 13.*

Con esta aproximación a la producción industrial, se le pretendía negar al arte ese cierto halo de misterio que siempre poseyó. La creación artística pierde sus atributos mágicos y espirituales al enfrentarse a la producción concreta, al objeto utilitario específico. Por este camino el arte entra de lleno en el terreno del diseño, término que aún no había aparecido con su significado actual, pero que posiblemente define mejor que el de "arte de producción" lo que los constructivistas pretendían.

En estos momentos la situación dentro del seno constructivista se ha radicalizado. Ya, poco antes, Gabo y Pevsner se habían pronunciado, con su *Manifiesto realista*⁵, a favor de una mayor independencia del arte, tanto de las tareas propagandísticas como de las puramente funcionales. Otros artistas, como Kandinsky o Malevich, mantenían unos valores espirituales para la creación artística abstracta, el arte como vía de ascensión espiritual. Por ello, el grupo de constructivistas más ligado a las doctrinas del materialismo ateo se radicalizó en su rechazo de cualquier misticismo artístico, llegando a declarar la guerra al arte en general por sus pretensiones de autonomía:

"Es un hecho que todo el denominado arte se ha ido cubriendo de un individualismo exasperado, buscando nuevos hedonismos estéticos estériles basados en un intento de afirmar una concepción subjetiva de la belleza.

EL ARTE

ESTA INDISOLUBLEMENTE LIGADO A:

LA TEOLOGIA,
LA METAFISICA,
LA MISTICA.

El arte ha nacido en el ámbito de culturas primitivas, cuando la técnica estaba todavía en estado embrionario y las relaciones económicas se expresaban de formas rudimentarias.

El arte ha vivido la experiencia del artesanado de las corporaciones medievales.

El arte ha sido animado artificialmente por la hipocresía de la cultura burguesa y, finalmente, ha chocado con el mundo mecánico de nuestra época.

MUERA EL ARTE

Ha nacido naturalmente, se ha desarrollado naturalmente y naturalmente está a punto de desaparecer.

Los marxistas deben esforzarse por explicar científicamente la muerte del arte y formular los nuevos fenómenos del trabajo artístico en el nuevo ambiente histórico de nuestra época.

ENTRA EN ESCENA EL CONSTRUCTIVISMO, DIGNO HIJO DE LA CULTURA INDUSTRIAL." ⁶

La pregonada muerte del arte implica una ruptura con sus funciones tradicionales, para acercarlo a la nueva realidad industrial

y ponerlo al servicio de la producción real de objetos. Lunacharski⁷, responsable en esta época del sector de las artes, nos da una importante clave para entender el por qué de esta evolución. Para él el arte de producción nace como un intento, por parte de los que denominaba "artistas de izquierdas", de no caer en el formalismo vacío de contenido a que les conducía el estilo abstracto. Así pues, ve en el productivismo una pretensión de dar sentido a un arte que de otro modo, por basarse en la abstracción, se perdería en el más puro esteticismo. El constructivista se ha sentido desde el primer momento, ideológica y políticamente, ligado a la Revolución rusa, más su arte, al prescindir de la representación, no puede recoger los grandes acontecimientos históricos de que han sido testigos. Por otro lado, a este arte abstracto le resulta muy difícil hacerse portador de mensajes ideológicos, salvo que utilizase, como ya lo hiciera Tatlin en su *Proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional*, el lenguaje de los símbolos, cuya lectura resulta siempre difícil y relativamente subjetiva. Por ello, es lógico que intenten acercarse al proletariado poniéndose al servicio de las tareas industriales, pues en este terreno se puede encontrar un gran campo de acción, de enorme utilidad para el pueblo y en afinidad con los principios formales constructivistas.

En palabras de Lunacharski: "Por esto resulta comprensible que, al procurar no apartarse del proletariado y al intentar en lo posible caminar al mismo paso, los artistas 'de izquierda' hagan especial hincapié en las tareas industriales del arte. En la industria -textil, manufactura de la madera, cerámica y en parte las artes gráficas- un arte formal, sin tema, puede crear objetos elegantes y alegres. Y esto también tiene su importancia: una de las tareas importantes de

nuestra cultura es la de crear alrededor del hombre un ambiente material elegante y alegre" ⁸.

Más, pese a la importancia que pueden tener estas tareas de diseño, para el propio Lunacharski, el arte no puede reducirse a la mera producción de objetos y esta pretensión atestigua, para él, la pobreza del arte contemporáneo. Lunacharski, pese a respetar e incluso incentivar nuevos talleres dedicados a las artes aplicadas a la industria, sigue creyendo en la superioridad del arte como forma de expresión ante todo ideológica. Lo que le diferenciará a él de sus descendientes en el cargo de Comisario de las Artes, es su respeto hacia estas nuevas tendencias. Respeto en parte ganado por la clara filiación ideológica de los denominados vanguardistas. Mas, en esencia, tanto él, como sus sucesores, y en general la oficialidad comunista, creen en una forma de expresión artística puramente narrativa, de fácil lectura y al servicio de la ideología comunista.

Este es un aspecto importante, pues nos hace reflexionar sobre la propia capacidad comunicativa del arte abstracto. Los mismos productivistas, al abandonar la práctica artística pura, le están negando al arte abstracto esa posibilidad comunicativa. Resulta evidente que el nivel de comunicación descriptiva o narrativa es más apropiado para el arte figurativo, pero sería un error negar al arte abstracto ciertas capacidades de comunicación emotiva, sensitiva, expresiva, poética o simbólica.

Por otro lado, no cabe duda de que toda obra de arte, incluso las construcciones abstractas de Tatlin o Rodchenko, encierran un pensamiento, transmiten una ideología, al igual que lo pudiera hacer

una composición musical. El problema es que el arte abstracto implica un nivel de comunicación más sutil, difícilmente verbalizable, altamente subjetivo y menos apropiado para el mensaje propagandístico ideológico que, ante todo, busca la claridad interpretativa y la fácil asimilación del mensaje.

Por eso, es lógico que el realismo socialista, en 1929, tras la destitución de Lunacharski de su cargo de Comisario de las Artes, se convierta en estilo oficial. Con ello se pone fin al período de liberalismo en las artes. El realismo socialista desbanca cualquier otra posibilidad, pues, demuestra ser el más adecuado de los estilos para la popularización del mensaje ideológico. No deja de ser irónico que sea el mismo sistema al que ofrecía su servicio el constructivismo, el que lo rechazara y repudiara.

NOTAS

- 1 Declaración de Tatlin que acompañó a la exposición de la maqueta. Recogida por Lodder, Christina en *El constructivismo ruso*, pág. 65.
- 2 Véase: Eliade, Mircea. "La Luna y la mística lunar", en *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*.
- 3 El Lissitzky, *An Architecture for World Revolution*. Citado por Lodder, Christina en op. cit. pág. 65.
- 4 Jiménez, Carlos. "Serra o la resurrección de la escultura", *El Mundo*, 25-1-1992.

- 5 Firmado por Gabo y Pevsner. Publicado el 5 de Agosto de 1920 en Moscú, para acompañar una exposición de obras de Gabo y Pevsner en el Bulevar Tverskoi (Moscú). Recogido por González García, Angel; Calvo Serraller, Francisco y Marchán Fiz, Simón, en *Escritos de arte de vanguardia*.
- 6 Gan, A. *El constructivismo*. Moscú, 1922-1923. Recogido por Fernández Buey, F. (Traductor) en *Constructivismo* (recopilación de textos), págs. 116 y 117.
- 7 Anatoli Vasilievich Lunacharski ostentaba durante esa época el cargo de Primer Comisario de Instrucción Pública, lo que convertía en máximo responsable de los sectores de Educación y Artes.
- 8 Lunacharski, A. V. "El Gobierno Soviético y el Arte", en *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*, pág. 75.

2.7. Hacia una justificación de la expresión escultórica abstracta¹.

El abandono de formas de expresión artísticas puras, en favor de creaciones aplicadas a la industria, da un buen argumento para los detractores del arte abstracto, ya que, tras esta renuncia a la escultura o la pintura, hay un reconocimiento implícito de la incapacidad comunicativa de la expresión abstracta.

Pero es justo decir, que la expresión geometrizable y racionalista no es más que una de las infinitas posibilidades que se le ofrece a la abstracción. Y, justamente, es la más exenta de transmisión emotiva. Mas, incluso dentro de esta forma escultórica tremendamente fría y aséptica, podemos encontrar un intento de justificación.

Así, Naum Gabo y Antoine Pevsner no buscaron una salida a esa posible vaciedad de contenido en el utilitarismo, pues eran conscientes de que la forma escultórica constructivista es capaz de recoger un pensamiento, una concepción general del mundo. Para ellos, el constructivismo se fundamenta en el estado espiritual de una generación y, antes que un procedimiento técnico o una manifestación revolucionaria de una secta artística, es una ideología originada en la vida, íntimamente ligada a ella y destinada a influenciar su curso².

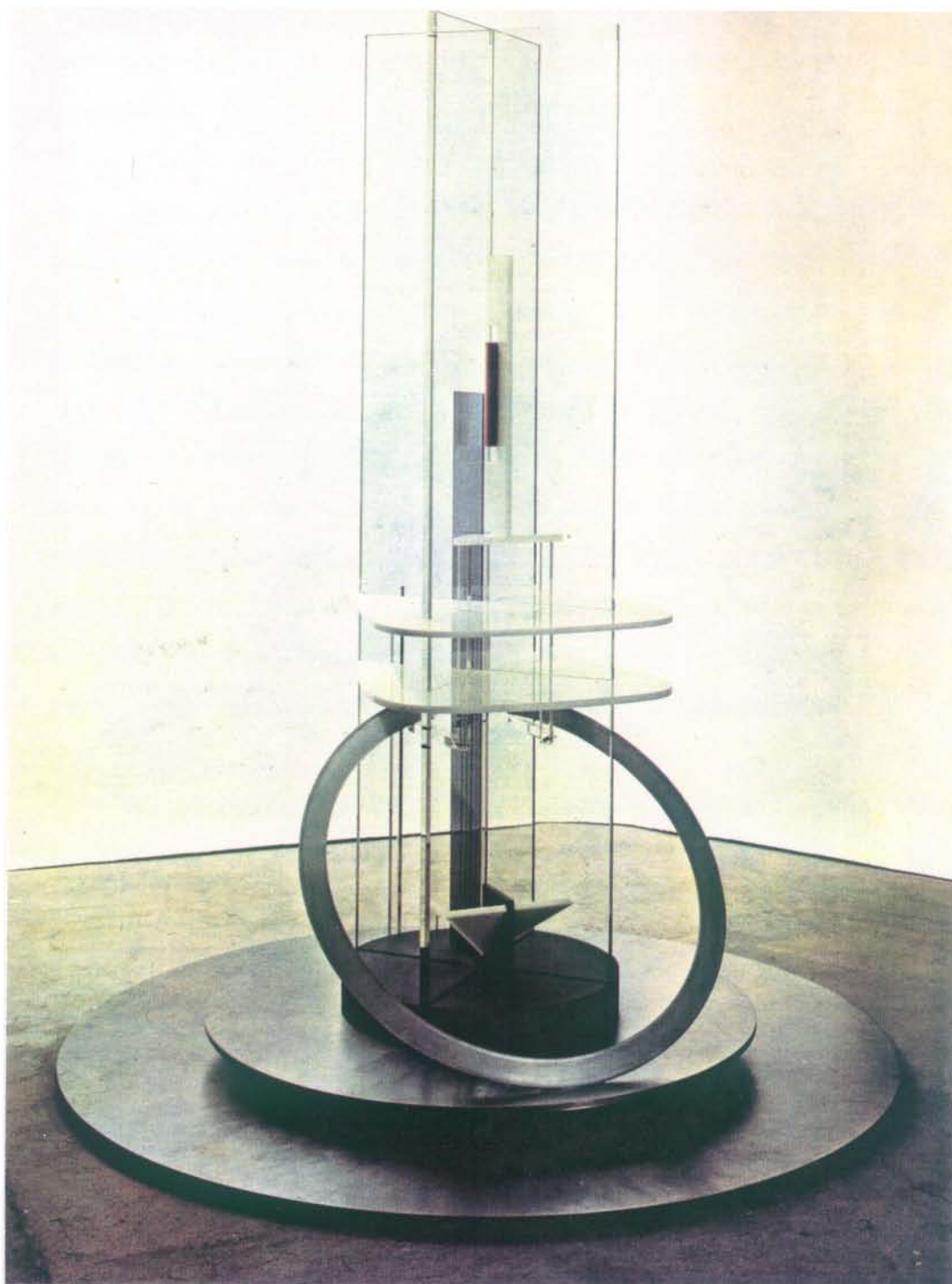
En este trabajo se está defendiendo precisamente esta opinión. Si como críticos con el pensamiento escultórico racionalista y su ideología subyacente, es porque implícitamente estamos reconociendo que la forma escultórica es capaz de portar esa ideología.

La no validez del constructivismo para la oficialidad soviética, se basaba en una concepción artística que ha pervivido hasta nuestros días en buen número de críticos. Según ésta, ante el eterno dualismo forma-contenido, se pretende que la primera nazca condicionada por el contenido. La incapacidad de la forma abstracta para expresar un contenido claramente verbalizable y de fácil lectura para el pueblo, parece justificar todas las críticas e, incluso, empuja a muchos constructivistas a adoptar el utilitarismo como única vía posible para dar un sentido a la expresión artística no figurativa.

En cambio en las ideas de Gabo, encontramos una buena justificación de la expresión artística autónoma, esto es, sin supeditarla a fines funcionales ni a modos de significación narrativos. Para él, contenido y forma son elementos indivisibles de la obra de arte. "La idea constructiva no separa el contenido de la forma, no concibe que puedan tener una existencia autónoma" ³.

El arte tradicional ha subordinado, en muchas ocasiones, la forma al contenido. Incluso, los movimientos artísticos más formalistas, como el impresionismo, no prescinden de un cierto contenido naturalista descriptivo. Pero, esto no excluye la posibilidad de una concepción artística que sea capaz de revelar el contenido a través de la forma, sin necesidad de asociaciones figurativas.

La importancia de la idea constructivista radica en que ha sido capaz de demostrar como, los elementos formales del arte (líneas, superficies, volúmenes, colores) poseen su propia fuerza de expresión, independientemente de cualquier parecido con los aspectos exteriores de la realidad. Por tanto, para el constructivista la esencia del arte es



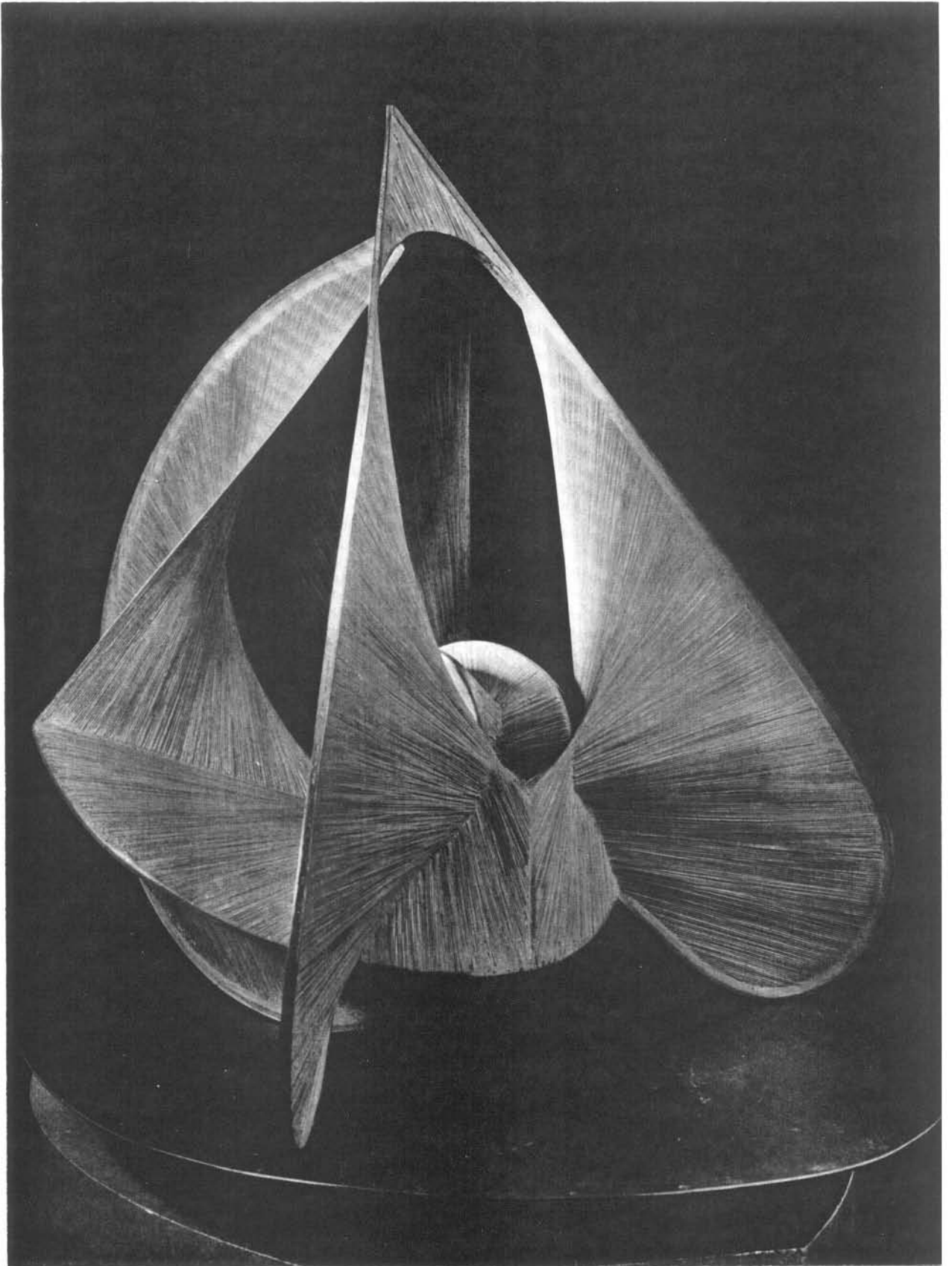
10. GABO: *Columna*.

el acto creador. En éste se produce el milagro por el cual, la forma recoge el espíritu y pensamiento del artista, pues él la ordena y configura según el propio dictado de sus sentimientos y su inteligencia.

Se evidencia, de este modo, que el concepto constructivista no consiste en una negación del fenómeno artístico, como pretendían los más doctrinarios. La realidad tecnológica no conlleva el agotamiento de la emoción estética. El hecho es que, bajo la influencia de la nueva situación industrial, se ha transformado la propia sensibilidad del hombre moderno, mas esa mutación no debe implicar una muerte del arte. En la era de la máquina sigue siendo necesaria la emoción estética desinteresada, pues esta necesidad forma parte de la propia esencia del hombre. En este sentido, el constructivismo ofrece una solución positiva y, no enfrentándose a la nueva realidad, se muestra como modo de satisfacer esa necesidad por otros caminos.

El elemento decorativo se ha transformado en elemento constructivo, pero en ambos sigue emocionándonos ese algo que, sin tener una función específica, exalta nuestra percepción estética. Así, lo importante de la escultura constructivista es que, aunque se apropia de la estética mecanicista, no puede ser entendida exclusivamente desde la funcionalidad. Es cierto que encuentra un interesante terreno para su aplicación en el diseño, pero esto no debe implicar la negación de su validez como forma de expresión artística.

El rechazo de la función utilitaria o propagandística para la creación, viene a confirmarnos que el constructivismo puede



11. PEVSNER: *Mundo*.

explicarse como una de las caras de la estética moderna que absorbe, con optimismo, los elementos desarrollistas de nuestra época. Y, aunque hoy seamos escépticos respecto a la ideología que ello encierra y, en ocasiones, no seamos muy sensibles a su estética de la frialdad; con sus obras han demostrado que es posible elaborar un concepto escultórico riguroso como una máquina, acorde con la nueva sensibilidad del hombre moderno y no por ello exento de un cierto lirismo.

La escultura, así entendida, tendría como función el construir un universo de formas que constituyan una realidad diferente de la natural, una realidad enteramente edificada por el espíritu inventivo del artista, independiente de todo fin utilitario y de cualquier asociación figurativa con la naturaleza.

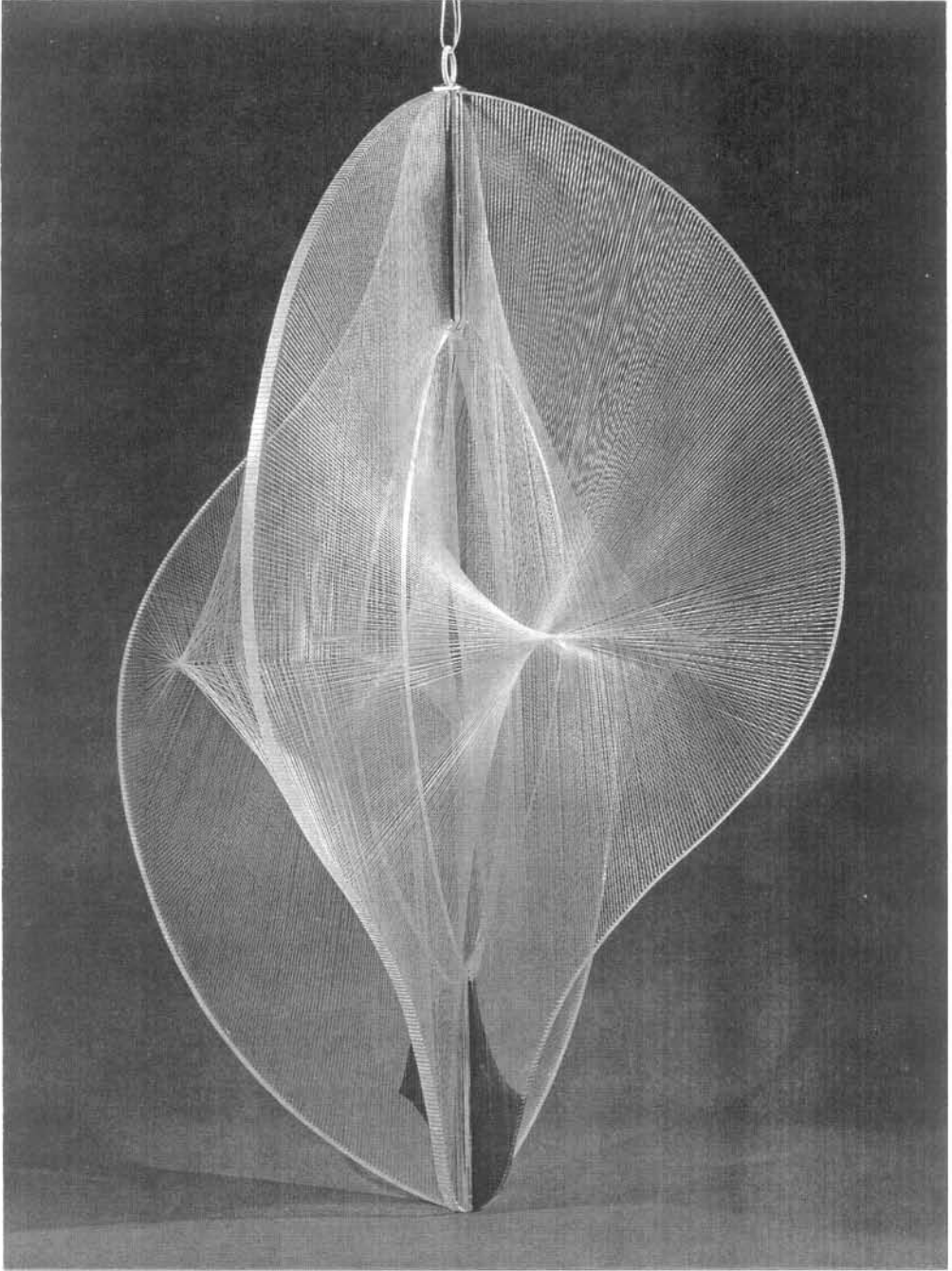
Mencioné antes, de pasada, el "Manifiesto realista"⁴ de Gabo y Pevsner. Ahora me interesa recapacitar acerca del sentido que tiene la palabra *realista* para un arte abstracto. Esta palabra puede hacer referencia a que sus construcciones forman una realidad autónoma, o bien a que, no parten de la nada sino que, de algún modo, se están inspirando en las nuevas formas mecanicistas del entorno industrial y, con ello, están subrayando la desaparición de esa otra realidad: la natural. En este sentido, podríamos preguntarnos si, lo que pretendidamente es una ruptura absoluta con el arte tradicional, no es más que un cambio de modelo.

Salvo excepciones, en las primeras décadas de nuestro siglo, cuando la mecanización se ha convertido en un hecho comunmente aceptado, tras la superación de los últimos intentos románticos de

hermanar industria y naturaleza, el hombre se comportó como si esta última no existiera, al menos en lo concerniente al arte de vanguardia, e incluso como si debiera ser censurada. Pero, lo cierto es que el hablar de naturaleza e industria como elementos antinómicos, empieza a carecer de sentido en cuanto el paisaje industrial y la maquinaria pueden ser considerados ya como la "naturaleza moderna", tal y como en el pasado lo pudieron ser los paisajes agrestes. Bajo esta consideración, la mutación que sufre el arte puede no parecer tan radical pues, sólo se produciría un cambio de escenario: el nuevo entorno del hombre es una naturaleza completamente artificializada y, pese a la tremenda trascendencia que ello tiene en la percepción y valoración estética, en definitiva el artista sigue inspirándose en la naturaleza, esto es, en aquello que le rodea.

Ahora bien, desde inspirarse en la realidad, al realismo o al hiperrealismo, hay importantes diferencias de matiz, mas, a pesar de ello, es pertinente una cuestión a toda forma de expresión que mantenga contacto más o menos directo con lo visible. Tras la captación del aspecto externo de la realidad, ¿hay un sincero intento de comprender su esencia interior?. Es obvio que, sólo nos resultan interesantes aquellas obras que, desde cualquiera de los matices señalados, pueden responder afirmativamente. La mera imitación, sea "abstracta" o "figurativa", no encuentra justificación en sí misma. El artista no ha de conformarse con retratar la realidad, a él no le es lícito quedarse en la apariencia externa de los fenómenos, sino que está obligado a filtrar lo que existe ante sí a través de su propia conciencia. El artista debe ofrecer su visión particular del mundo y ello pasa necesariamente por mirar crítica y profundamente cuanto le rodea.

En las esculturas constructivistas se puede percibir no pocas semejanzas formales con diversas construcciones de la ingeniería moderna, pese a ello, creo que el sentido que Gabo y Pevsner dan a la palabra "realismo", deriva más del intencionado distanciamiento



12. GABO: *Construcción lineal en el espacio n° 2.*

con la obra de arte representativa, al ser condición de ésta el intentar parecer una cosa que ella misma no es. Se introduce así una contradicción: las construcciones abstractas, bajo esta óptica, podrían considerarse más realistas que el arte comunmente asociado al realismo, pues son justamente lo que se ve, nada de simulaciones, son reales en cuanto carecen de ficción. De este modo se enfatiza la idea de que la escultura misma produce una realidad, lo que significa que es erróneo definir el realismo de una obra en función de su referencia a algo externo a ella misma.

Nos aproximamos, con estas consideraciones, a una definición de realismo en la que, lo determinante no sería la reproducción de la realidad sino su "reflejo"⁵. Y qué duda cabe que las obras constructivistas pueden ser tenidas por realistas en tanto reflejan una realidad ineludible.

Quiero, por último, referirme a ciertas críticas, como la del actualmente revalorizado Sedlmayr⁶, que argumentan sus ataques contra toda forma de expresión artística moderna, incluida la abstracción, en el tremendo error de intentar encontrar un sentido racional y verbalizable inmediato en toda manifestación artística. Este prejuicio sólo permite aceptar como válidas las propuestas creativas más puramente narrativas. De hecho, lo que Sedlmayr defiende como arte, es una creación que, en lo formal, era dirigida por la Academia y cuyo argumento está dictado por el letrado humanista, siempre al servicio del clero o la nobleza.

Es cierto que la tendencia a la geometrización, tan clara en el constructivismo, produce una deshumanización del arte. Mas, esto no

implica su deslegitimación, pues tal rechazo del modelo humanista se produce en la cultura y la existencia del hombre, siendo lógico que ello quede plasmado en el arte, como reflejo del alma de una época. En mi opinión, una crítica a la modernidad ha de hacerse desde la vertiente ideológica, mas, si se le niega de principio al arte moderno esa capacidad de reflejar el pensamiento de la época, se hace imposible toda revisión crítica de la modernidad artística.

Además, recobrar el humanismo para el arte, cosa que considero deseable, no pasa necesariamente por una recuperación de los antiguos estilos narrativos. Hay otras vías para el arte, y esta Tesis desea ser una constatación de ello. Se puede volver a la naturaleza, se puede volver al humanismo, sin necesidad de caer en la ridícula separación forma-contenido, para así hacer más sencilla la verbalización del mensaje ideológico.

Siempre me he preguntado por qué estas críticas pasan por alto la música o la poesía. Para Seldmayr la respuesta está en que las artes visuales ofrecen una ventaja metódica, ya que en ellas se hace visible lo que en otras artes no puede ser descrito más que difícilmente y con rodeos⁷. Pues bien, yo pienso que tampoco las artes visuales pueden ser descritas con un modelo simplista. Los análisis iconológicos, simbólicos o estilísticos de una obra determinada, pueden darnos importantes claves para el entendimiento, pero siempre hay algo que escapa a ellos y es que, por completos que sean los estudios, jamás podrán ofrecerse como sustitutos de la obra de arte.

Ya indicaba en la introducción que la esencia de la obra de arte radica en su muda presencia y, por consiguiente, cualquier intento de aproximación con la palabra, ha de partir del reconocimiento de la imposibilidad de aprehender totalmente su auténtico ser. Toda pretensión descriptiva de la obra de arte, ha de pasar por un rodeo y ha de reconocer que, por muchas palabras que se empleen para la aproximación, jamás se agotará su sentido auténtico, pues, este deriva directamente de la propia presencia.

Pese a mis discrepancias con esa separación entre forma y contenido, en las críticas de Sedelmayr, debo reconocer lo certero de muchas de sus observaciones, así como elogiar su noble deseo de acercar el arte hacia formas de expresión más decididamente comprometidas con la recuperación de valores humanistas. Mi disensión va más hacia el radicalismo de muchas afirmaciones que, hacia lo esencial del contenido. En definitiva, acepto plenamente su propuesta de caminar hacia un arte que no se recree en el puro arabesco formal, que no se venda a las exigencias del mercado y que intente expresar un contenido humano, un sistema de valores, admitiendo, eso sí, la infinidad de posibilidades que la escultura nos brinda para ello.

NOTAS

- 1 Se ha discutido mucho acerca de la pertinencia del término "abstracto" aplicado al arte. Rudolf Arnheim. en su obra *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía*, pág. 35, apunta una opinión

bastante difundida "arte y abstracción parecen incompatibles" pues "la abstracción suele definirse como una operación que extrae elementos o componentes comunes a cierto número de particulares", luego el concepto de abstracción parece opuesto a la concreción y, por tanto, no debería aplicarse a la obra de arte como objeto concreto que es. Mas, este término encuentra su justificación en la definición de un tipo de arte en cuanto empieza a aparecer, como rasgo característico de muchas obras, la simplificación y esquematización de la realidad representada. Así, se podría hablar de distintos grados de abstracción hasta llegar al extremo en que el objeto artístico no guarda ya ningún tipo de relación con la realidad visual. Por encima de lo apropiado o no del término, creo que es lícito utilizarlo pues, aunque discutible, "abstracto" se ha convertido en un término ampliamente usado en el ámbito artístico y ya todo lector lo asocia a un tipo de arte que se ha desligado de la representación de la apariencia de la realidad sensible.

- 2 Según Naum Gabo: "La idea constructivista no es una idea programada, no es un procedimiento técnico ni una manifestación revolucionaria de una secta artística; es una concepción general del mundo o, mejor dicho, el estado espiritual de una generación, una ideología originada en la vida, íntimamente ligada a ella y destinada a influenciar su curso. No se aplica sólo a una disciplina artística (pintura, escultura o arquitectura) ni se limita al dominio del arte. Atañe a todos los dominios de la nueva cultura que se está edificando. No es el resultado de fórmulas abstractas, no se impone mediante leyes o proyectos inmutables; se desarrolla orgánicamente con el desarrollo de nuestro siglo. Es tan nueva como este siglo, tan antigua como el instinto creador del hombre". Gabo, Naum, "La idea constructivista en el arte", revista *Circle*, 1937. Recogido por Fernández Buey, F. (trad.) en *Constructivismo*, pág. 78.

- 3 Gabo, Naum, op. cit., pág. 79.
- 4 Op. cit., cap. 2.6., n. 4.
- 5 En palabras de Hans Heinz: "no la reproducción de la realidad, sino su reflejo constituye la esencia del arte realístico". *De la obra de arte a la mercancía*, pág. 29.
- 6 Su pensamiento estético, especialmente crítico hacia el arte moderno, queda recogido en obras como: *La revolución del arte moderno* (1955), *El arte descentrado* (1958) o *La muerte de la luz* (1964).
- 7 Sedlmayr, Hans, *El arte descentrado*, pág. 11: "nuestra única base para la diagnosis a que aspiramos serán las *artes plásticas*, quedando fuera de nuestro campo la música (...), así como también la literatura, el teatro y el cine. Destacaremos (...) que, metódicamente, la consideración de las artes visuales ofrece ventajas notables, ya que en ellas se hace *visible* lo que en otros terrenos no puede ser descrito más que difícilmente y con rodeos".

2.8. Objetos específicos ¹.

Contra el caos, orden geométrico; contra el naturalismo, reducción matemática de lo sensible.

Paul Klee opinaba² que, cuanto más espantoso es el mundo, mayor es la necesidad de abstracción. Así, el expresionismo y la abstracción racionalista, serían las dos válvulas de escape ante la angustia³. En realidad, visto de este modo, podría encerrar tanta angustia un cuadro de Piet Mondrian, como uno expresionista de Edward Munch; éste, a través del grito y el primero, desde el patetismo que encierra una construcción que aspira a la perfección en un mundo absolutamente imperfecto.

La clave que nos da Klee, puede ser interesante para entender lo que, en última instancia, habrían sido las motivaciones íntimas de muchos artistas modernos racionalistas. El problema, a mi juicio, es que pretender erradicar lo oscuro de la sociedad, defendiendo un orden exclusivamente geométrico, además de haber resultado ineficaz, puede terminar con la verdadera substancia poética del arte. Intentando dar respuesta a los que se consideraban males de la sociedad (guerra, destrucción, desorden), el arte mismo puede convertirse en causa de conflicto pues, desde la estética de la frialdad, se contribuye a la deshumanización de la existencia.

Bajo esta perspectiva, quiero hacer referencia a una nueva propuesta escultórica racionalista: el minimalismo ⁴. Por encima de la distancia cronológica, esta tendencia desarrollará hasta sus últimas consecuencias el lenguaje escultórico geometrizable iniciado por los

constructivistas rusos; pero debemos resaltar el hecho de que haya desaparecido ya el deseo de transformación social y nazca más como una respuesta puramente escultórica a la sensación de desorden y confusión.

La carga ideológica y el compromiso social hacían del constructivismo ruso un movimiento optimista, en cuanto al poder de transformación social de la industria y la tecnología; su apuesta por una estética mecanicista respondía a una fe en el progreso y en las capacidades del hombre moderno. Los escultores minimalistas, en cambio, si bien retomarán ese interés por lo tecnológico, se liberarán de toda implicación social y, no harán una defensa manifiesta de lo industrial como redentor de la humanidad. Se quedarán preferentemente en lo formal, en lo estrictamente escultórico, descartando cualquier vinculación extraartística.

Resulta sorprendente que las formas sigan funcionando cuando la ideología que las inspiró lleva mucho tiempo desaparecida. El racionalismo escultórico sigue operando, ahora ya con una indiferencia absoluta hacia su primigenia razón de ser, liberado de su esencia y de su fin último, con un afán puramente autorreferencial ⁵.

En el minimalismo, desarrollado principalmente en la década de los sesenta en los Estados Unidos ⁶, se ha perdido ya el carácter utópico de anteriores manifestaciones artísticas racionalistas, pero, además, se ha renunciado al funcionalismo como forma de poner la escultura al servicio de la utilidad social, o como última justificación de la expresión escultórica abstracta. A pesar de lo cual, en definitiva, se continúan reforzando, desde las construcciones escultóricas, los

valores de la cultura tecno-industrial. La apología de la civilización moderna está hecha, en consecuencia, los escultores minimalistas sólo recogen el formalismo derivado de aquella exaltación racionalista.

Es cierto que, en constructivistas como Gabo y Pevsner, se produjo un intento de separación de las pretensiones funcionalistas a que llegaban los más ortodoxos. Incluso hay en ellos una defensa de la independencia ideológica de la escultura, pero, cuando la idea autonomista se hace fuerte en estos escultores, empiezan a aparecer en sus obras ciertas calidades poéticas que les hacen superar la sequedad racionalista. Así, en las obras posteriores a 1930 (Figs. 11 y 12), ya en el exilio, el desarrollo del racionalismo escultórico les conduce hacia un cierto lirismo, hacia una vaga aproximación a lo espiritual.

El propio modo de tratar el material, revelaba ya un profundo refinamiento. Pese a que la composición pudiera obedecer a recónditas leyes matemáticas, se puede observar una delicada sensibilidad y un espíritu inventivo. "Tales receptáculos o reflectores de espacio, poseen algo más que la hermosura de la perfección immaculada. Les es intrínseco un elemento ingravido e irreductible a números: la orgullosa gracia de la inteligencia" ⁷. Estas obras han superado, de algún modo, la falta de poder evocativo extraracional de que adolecían algunas obras anteriores, mucho más secas. En este caso, el refinamiento constructivo ha dotado a las esculturas de cierta elasticidad y tensión orgánica, totalmente ausentes en los primeros artefactos constructivistas.

Pero el minimalismo rechaza, no sólo toda vinculación política o socializante, sino también cualquier posible valor espiritual atribuible al arte, y quizás, de estas múltiples negaciones dimanen sus únicas afirmaciones: materia, peso y volumen.

Incluso a nivel formal, se introduce una variante considerable respecto al constructivismo tradicional. Cuando hablaba del collage cubista, ya advertía que éste abría varias posibilidades: la escultura por arte de ensamblar (aspecto desarrollado por los constructivistas rusos), la incorporación de distintos objetos a la escultura y la presentación de un objeto encontrado como escultura. Precisamente en estas últimas posibilidades, no exploradas por los constructivistas, incidirá la escultura minimalista, aunque con ciertas matizaciones.

El objeto encontrado y presentado como obra de arte, fue explotado hasta sus últimas consecuencias por Marcel Duchamp con sus *ready-made*. Éste presentaba una rueda de bicicleta o un urinario



(Fig. 13) como obra de arte y su gesto respondía a una intención irónica, encerraba una crítica a la situación artística. Su pretensión, como la de sus compañeros dadaístas, era transgredir unas fronteras demasiado constreñidas, iriendo el sentido del buen gusto, el esteticismo burgués. Para ello, Duchamp buscaba

13. DUCHAMP: Fuente.

objetos neutros, cotidianos, no diferenciados, caracterizados por la total ausencia de valor estético (positivo o negativo). "Es muy difícil elegir un objeto debido a que, al cabo de quince días, uno acaba apreciándolo o detestándolo. Se debe llegar a una especie de indiferencia tal que uno no posea emoción estética. La elección de los *ready-made* está siempre basada en la indiferencia así como en una carencia total de buen o mal gusto"⁸.

Pero, en realidad, lo que el "objeto encontrado" pretende, desde la parodia, es terminar de apuntalar el progresivo descrédito en que ha ido cayendo la labor manual, el oficio, en las artes, como una continuación de un proceso que arranca de atrás, posiblemente de las primeras intenciones racionalistas para el arte y el consiguiente abandono de las cualidades sensitivas. Numerosos críticos han sabido ver en la acción de Duchamp una negación del esteticismo burgués, pero acaso su negación fue más allá, y, al afirmar que todo puede ser arte, implícitamente se estaba diciendo que nada lo es ⁹. Mas, lo que en verdad se niega con este acto es solamente el arte, su dimensión poética, su promesa utópica; pero en cambio no se está negando el poder fetichista de la obra, la capacidad sacralizadora del público y el sentido mercantilista del objeto artístico ¹⁰.

Es muy posible que Duchamp no fuera capaz de prever más que una primera reacción, y que la posterior aceptación y canonización de su urinario escapase de sus manos. Lo cierto es que el urinario cumplió su cometido irónico cuando, al ser presentado a una exposición concurso ¹¹, provocó una profunda indignación. Pero, lo paradójico es que el gesto se ha perpetuado; pasados unos años, la irreverencia se ha sacralizado y con ello ésta ha perdido su auténtico

sentido original. Marcel Duchamp decía: "les tiré a la cara el orinal como un desafío, y ahora vienen a adorarlo como un objeto artístico, por su belleza estética".¹²

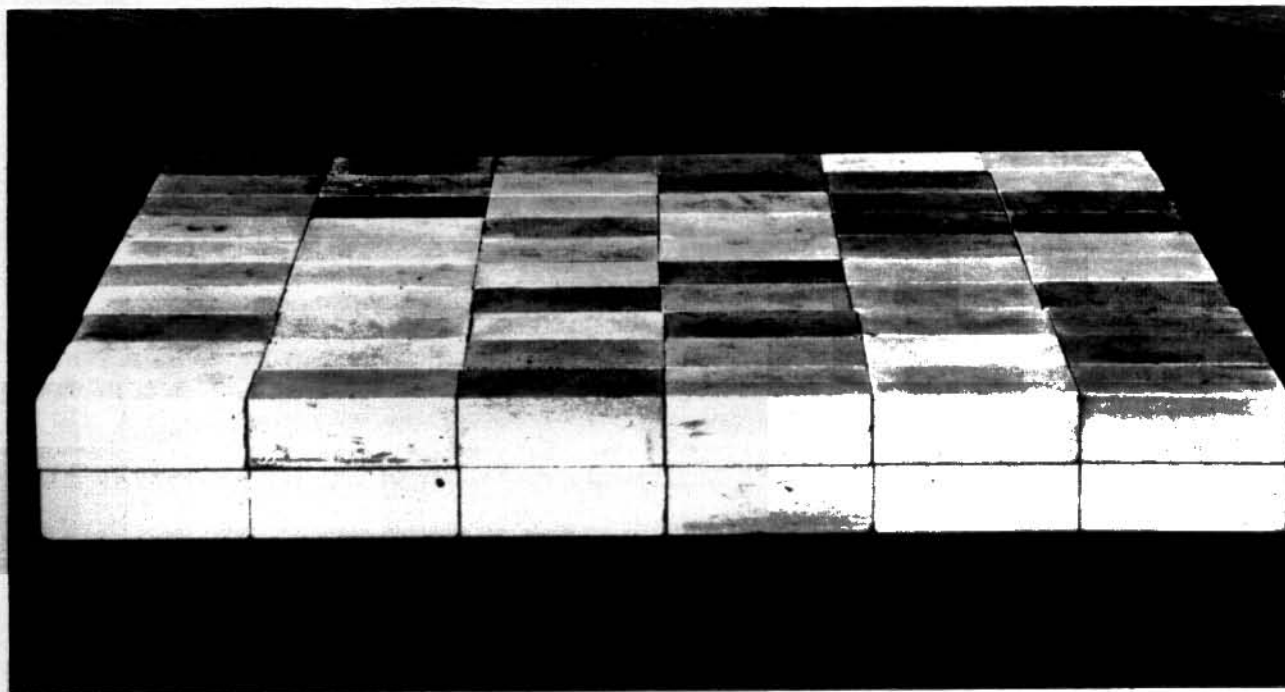
Con esta afirmación parece que el propio Duchamp viene a confirmar la idea de Subirats, cuando afirma que sólo un genio, como sin duda lo es Duchamp, puede convertir lo trivial en arte, pero sólo un necio es capaz de admirar la trivialidad intrínseca a estos objetos como obra de arte¹³.

Uno de los primeros pensadores que pudo intuir, en época temprana, el último sentido del recurso a la ironía en el arte moderno, fue Ortega y Gasset, con unas palabras que, aunque fueron concebidas para referirse a un contexto más genérico, parecen ajustarse de lleno a la esencia y destino final del ready-made: "El artista de ahora nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo. Porque en esto radica la comicidad de esta inspiración. En vez de reírse de alguien o algo determinado -sin víctima no hay comedia-, el arte ridiculiza el arte. (...) Nunca demuestra el arte mejor su mágico don como en esta burla de sí mismo. Porque al hacer además de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte y, por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación y triunfo"¹⁴.

La relación que todo esto guarda con el minimalismo es evidente, aunque no acaba aquí la influencia del gesto irónico de Duchamp, pues no son los únicos en haberlo recogido en pos de una pretendida conceptualización del hecho artístico¹⁵. Cuando por ejemplo Carl Andre, escultor minimalista, presenta un apilamiento de

ladrillos como escultura (Fig. 14), se vuelve a incidir, en cierto modo, en el objeto encontrado, aunque en esta ocasión sean elementos seriados extraídos de la industria. Pero insisto, sólo en cierto modo, pues ya aparece una clara intención compositiva que, aunque muy primaria, nos remite a la aceptación del objeto como hecho estético, lo que en sí, junto a la búsqueda de unas cualidades específicas en la elección del objeto (homogeneidad, peso, reiteración ...), marca la diferencia con la originaria esencia antiestética de los *ready-made* ¹⁶.

Antes de caer en descalificaciones, quiero analizar las propuestas minimalistas positivamente, como un intento de establecer un vocabulario básico de la forma tridimensional. La escultura existe posiblemente desde que existe el hombre y nunca se ha intentado hacer una gramática de la forma tridimensional. Quizá el minimalismo sea el primer intento encaminado a establecer, desde la práctica

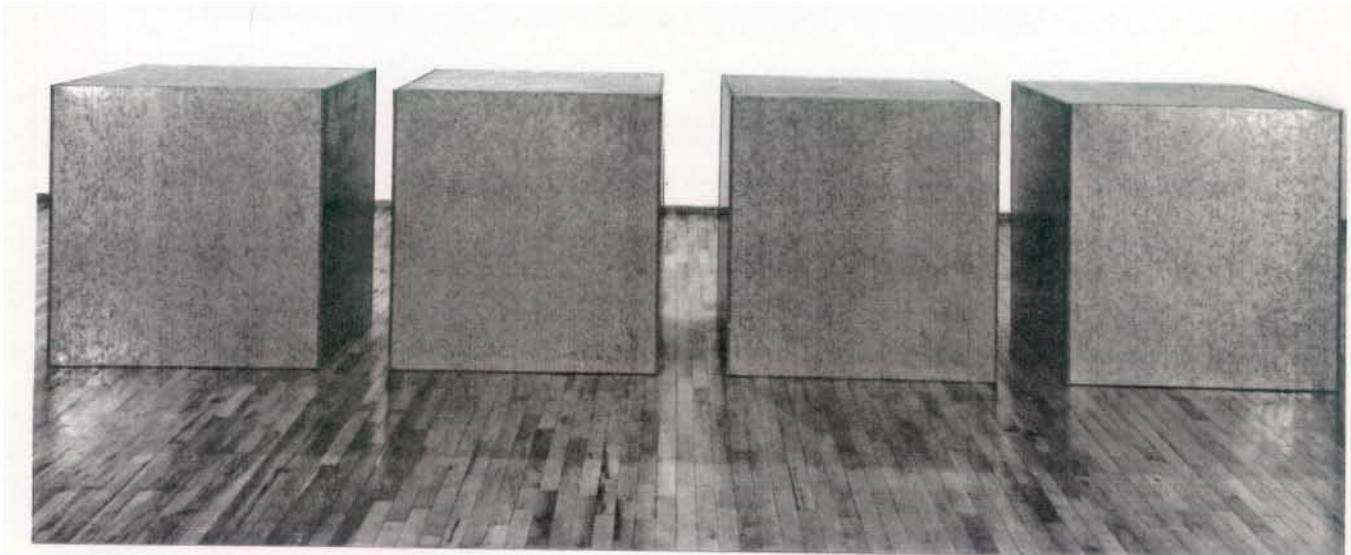


14. ANDRE: *Equivalente VII*.

escultórica, una sintaxis, empezando lógicamente por los elementos simples del lenguaje tridimensional, de ahí el término *minimalista*. Pero no existe un deseo de comenzar por lo mínimo, la estructura simple, para evolucionar hacia configuraciones más complejas, sino que se defiende lo mínimo como forma que encierra un máximo de orden.

Por lo dicho, es lógico que estos escultores encuentren sus motivaciones en teorías lingüísticas, matemáticas, científicas, filosóficas y psicológicas. Su labor es similar a la del estudioso de la lengua que antes de analizar las complejas relaciones semánticas de una obra literaria, prefiere centrarse en un análisis sintáctico, empezando por el vocabulario, o menos aún, por el abecedario (de hecho al minimalismo se le ha llamado también *ABC art*), sin que ello implique un no reconocimiento de la dificultad que entraña tal estudio, pues con él se pretende, no sólo enumerar los elementos básicos del lenguaje, sino también analizar el impacto que provocan en el espectador.

Una de las más inmediatas reacciones que, la escultura como forma geométrica simple, produce en el observador, es la activación del espacio circundante de la obra. Un cubo de acero, por ejemplo, no puede reclamar nuestra atención durante mucho tiempo, la atracción visual es momentánea y, por lo demás, no hay nada en él capaz de retener nuestra mirada o nuestra mente, por lo que éstas se dirigen instintivamente hacia el lugar en que la pieza se ubica que, en esta ocasión, parece quedar realizado ante la simplicidad geométrica de la escultura. Llegados a este punto, tan importante como la propia escultura, si no más, es la dialéctica que produce con el espacio que la acoge. En este sentido, las obras minimalistas no son piezas



15. JUDD: *Untitled (4 boxes)*.

escultóricas autosuficientes, pues desde su concepción buscan esa activación de la arquitectura circundante.

El minimalista necesita distanciamiento físico con la obra, pues su acción es puramente cerebral. Se incide así en un arte frío y despersonalizado que desmitifica la labor manual del artista. Dan Flavin decía en 1972: "prefería el arte como pensamiento, más que como trabajo. Resulta para mí fundamental el no ensuciarme las manos" ¹⁷. A menudo, se llegaba incluso a alquilar ciertos materiales necesarios para la exposición y, terminada ésta, los materiales eran devueltos ¹⁸. Por otro lado, la escultura podía ser encargada por teléfono dando instrucciones precisas de los materiales y

dimensiones, de manera que el artista no intervenía en absoluto en su elaboración ¹⁹.

La ausencia de huella, el fetichismo del acabado perfecto, el orden continuo, el racionalismo cientifista, el rigor matemático y el culto a la factura impersonal, conforman el universo limpio y pulido de la escultura minimalista. La obra se construye por apropiación de elementos seriados industriales que, al ser convertidos en obra de arte, por el sólo hecho de presentarlos en un museo o galería, pierden ya su carácter funcional primigenio.

Pero estos escultores rechazarán, no sólo las vinculaciones utilitaristas, sino también cualquier tipo de alusión significativa. La escultura, para ellos, no tiene que representar nada, ni significar nada, ni servir para nada. Fuera de ella toda connotación emotiva o semántica y lejos de todo fin utilitario, la escultura quedará reducida a su mínimo posible: el objeto en sí.

Conceptualizar el fenómeno artístico en sí no es criticable, potenciar la función intelectual del escultor, aunque no entiendo que deba significar un desprecio de su implicación física con la obra, puede resultar positivo. En cambio, advierto un peligro en el hecho de sacralizar un gesto irónico, como lo fue la presentación del urinario de Duchamp. Si aceptamos que cualquiera de los objetos que nos rodean pueden ser convertidos en obra de arte por el simple hecho de trasladarlos a una galería o museo, estamos negando el arte. Esto, que se hará más evidente en otras propuestas objetuales que escapan a nuestro campo de investigación, es un problema latente en la escultura minimalista.

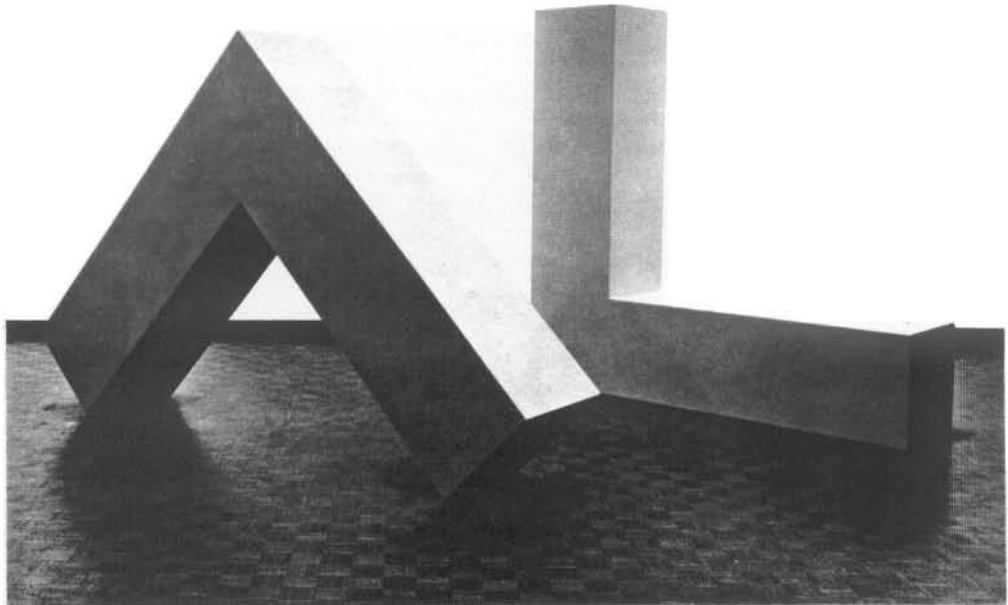
La mencionada escultura de Carl Andre, consistente en un apilamiento de ladrillos, por más que pudiéramos encontrar en ella una intención compositiva, está implicando un empobrecimiento de las más interesantes capacidades comunicativas, sensitivas o expresivas de la escultura. Cualquiera podría preguntarse qué diferencia este montón de ladrillos de tantos otros apilamientos que podríamos encontrar en obras o almacenes de construcción. ¿Qué hay en ella que nos haga sospechar que se trata de una obra de arte?. Posiblemente, la sólo determinación del artista o, en el peor de los casos, el simple hecho de ser presentada en una galería por alguien que se dice a sí mismo artista, sean los únicos rasgos definitorios de su artisticidad. Acaso el minimalismo implica una reducción hasta de la propia definición de arte.

Con lo dicho, no pretendo descalificar esta corriente artística, de hecho no niego la posibilidad de emoción estética ante una escultura minimalista. En cierto modo hemos aprendido de ellas que la simplicidad puede poseer mayor fuerza expresiva que la más barroca de las composiciones, o que ciertos materiales, en su configuración más sencilla, pueden clamar por sí solos. Hemos aprendido también que la escultura muchas veces es un problema de ocupación de espacio, que puede ser una cuestión de peso y escala y que, la sólo presencia de un cuerpo simple y geométrico, puede atraernos poderosamente.

Por otra parte, las esculturas minimalistas, desde su preocupación fundamental (dimensión y presencia), producen un efecto perceptivo primario, una sensación de *buena forma*, proporción, simplicidad e ineludible presencia (acentuada por el gran

tamaño de muchas de las piezas). Mas, el problema de la forma simple es que produce un impacto directo e inmediato, pero se desgasta muy rápidamente mostrándose incapaz de perdurar. La escultura, una vez percibida en su totalidad, y causada la primera impresión, ya no vuelve a llamar nuestra atención y, en tanto no estimula nuestra imaginación, tampoco deja fuerte huella en nuestra memoria.

La vía escultórica minimalista no puede superarse en cuanto es imposible mayor reducción (excepto la nada); pero además resulta difícil su continuación, porque el elemento básico tridimensional, por su propia simplicidad, se agota rápidamente, llegando a un momento en que resulta inevitable la reiteración.



16. MORRIS: *Untitled*.

En mi crítica a todo tipo de arte que deliberadamente renuncia a cualquier modo de expresión, sea emotiva, simbólica, significativa, sensitiva..., late la creencia de que el arte sigue siendo necesario en nuestra sociedad tecnificada. Y si reconocemos esta necesidad de arte, es porque creemos en su capacidad comunicativa. Yo no admito que arte sea todo lo que presenta alguien que se llama a sí mismo artista. Sea rueda, bicicleta, montón de ladrillos o piedra encontrada, exijo a lo que se nos presenta como arte, una intención comunicativa determinada. Y esta intención puede pasar por la estimulación de nuestros pensamientos, la transmisión emotiva o la simple cautivación de nuestros sentidos.

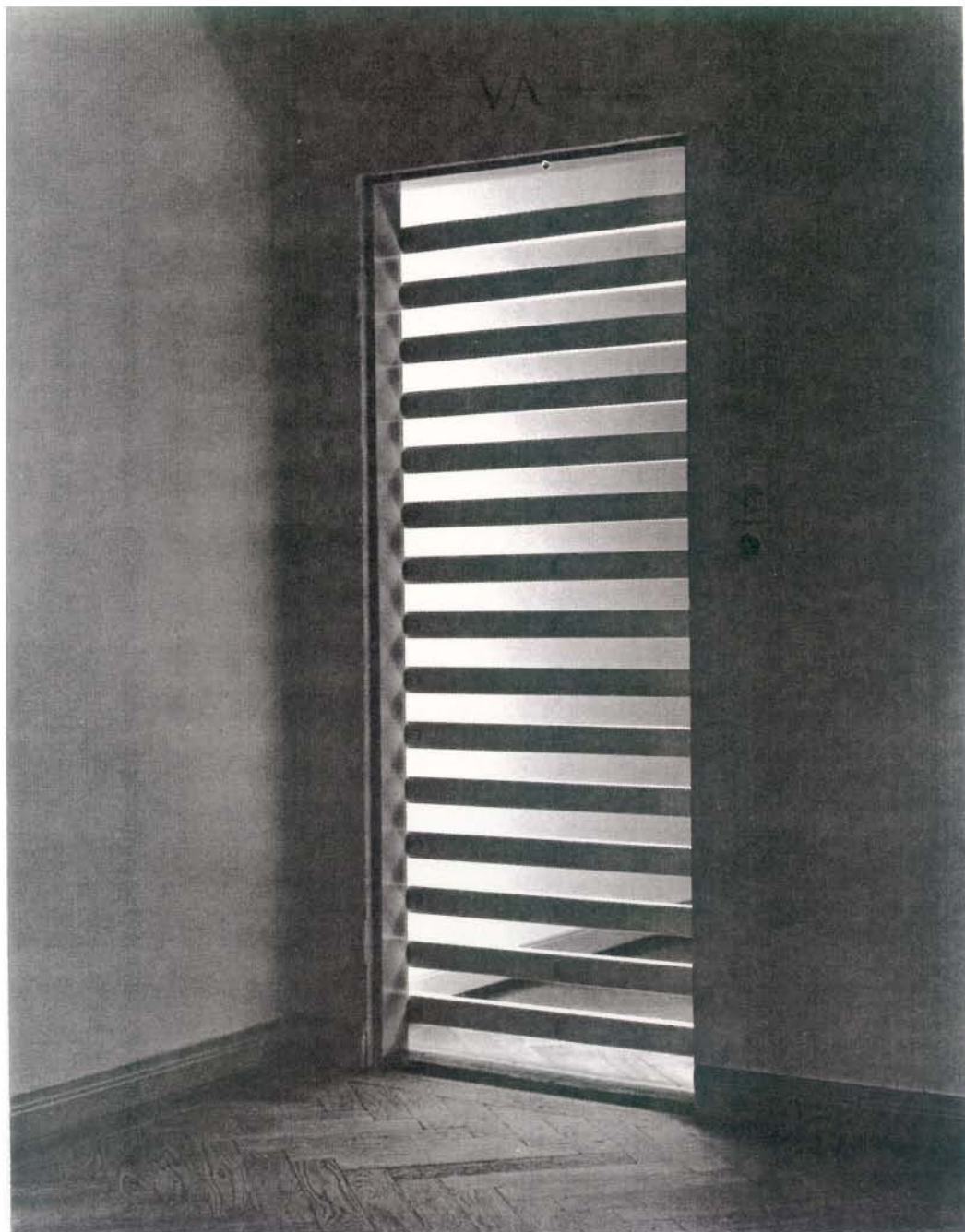
Produciendo una emoción, o incitando un pensamiento, la comunicación artística desborda los límites de la razón. Aquí reside, a mi entender, la especificidad del hecho artístico, precisamente en su carácter no racionalizable y, por supuesto, no verbalizable. Si la obra de arte tuviera traducción al lenguaje escrito, habría perdido, desde este momento, todo su sentido de ser. Cuando digo que la obra, además de emocionar al espectador, puede desencadenar un pensamiento, me refiero a que en ella pueden existir elementos que estimulen la razón, pero aún así, siempre habrá algo que sobrepase la barrera del entendimiento, algo que escape a cualquier intento explicativo o descriptivo.

El insistir en el espectador es importante, pues con ello quiero afirmar que sin su complicidad es impensable el hecho artístico. En sintonía con el pensamiento de Duchamp ²⁰, considero que autor, obra y espectador, forman los tres vértices de un triángulo comunicativo, sin cuya concurrencia queda anulada la pretensión de arte.

La intención del autor, lo que la obra es y lo que el espectador percibe, son tres elementos distintos que se complementan. Pretender cerrar el círculo entre artista y obra, excluyendo al espectador, lleva a una paranoia autorreferencial, a construir nuestros propios fantasmas personales que, en la mayoría de los casos, carecerán de interés y sentido para el observador. Rompiendo la cadena autor, obra, mundo, el artista queda sumido en el egocentrismo, perdiendo la ocasión de mostrar una visión de un mundo distinto del suyo particular. Es cierto que, en ocasiones, los mundos internos del autor nos resultan interesantes, pero ello sólo cuando, de alguna manera, conectan con el nuestro o con la realidad exterior. De nada nos sirve que alguien nos cuente sus propios sueños, si de éstos no se puede extraer algo que trascienda la propia subjetividad, cuando eso no ocurre, estamos ante un monólogo que mejor sería guardar para uno mismo.

Dicho esto, la obra debe tener un sentido para el artista, pero también debe encontrarlo el espectador, aunque sea un sentido distinto del pretendido por el autor. Es importante insistir en ello en un momento como el actual, en que la mitificación del genio creador ha conducido a la sublimación de lo subjetivo, quedando en disposición de admitir y justificar absolutamente todo.

Por otro lado, cuando se dice que la obra de arte debe ser capaz de producir una emoción, hay que aclarar que el campo de las emociones es mucho más vasto de lo que a priori podría considerarse. La emoción estética sentida ante la contemplación de la belleza es sólo una posibilidad, pese a lo amplio que puede resultar el concepto de belleza. Hoy día se pueden admitir para una obra de arte todo tipo

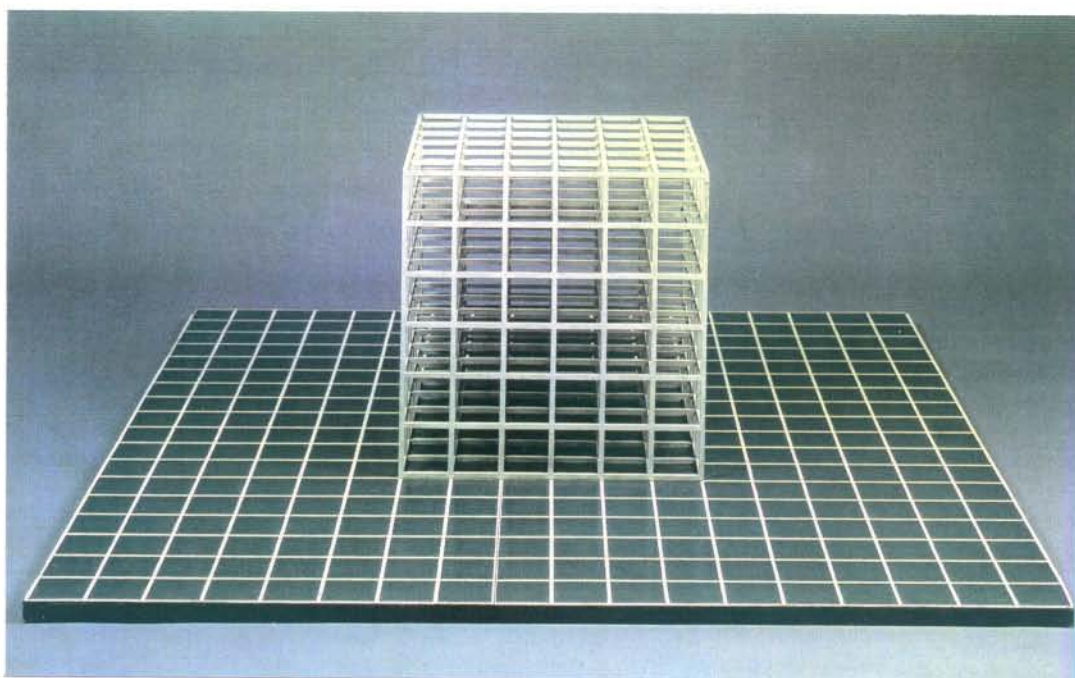


17. FLAVIN: *Untitled.*

de emociones, hasta que provoque náuseas, pero lo que no puede abandonarse es la exigencia de emoción, pues de lo contrario se confundiría arte con cualquier otra cosa.²¹

Ya decía que no negaba a la escultura minimalista la capacidad de producir una emoción estética en el observador, pero también advierto que ésta se ve sometida a un proceso de mínimos y del mínimo a la nada hay una fina barrera. A mi juicio, este camino no tiene posible continuación, por ello se hace necesaria una revisión, como pretende ser ésta, de las teorías que justifican el objeto en sí, como entidad artística autónoma y autorreferencial.

He aquí unas palabras de Lluís Racionero que, aunque puedan parecer excesivamente radicales, merecen ser tenidas en cuenta al evaluar las consecuencias de este tipo de arte reduccionista: "La teoría del arte como objeto en sí, (...) ha desorientado a generaciones



18. LE WITT: *Cubo modular/base*.

de artistas jóvenes, empujándoles a reprimir sus emociones, evocaciones, símbolos y alusiones, (...) y a crear un arte vacío, yermo, reseco, aséptico, que, como cosa en sí que es, no puede penetrar en el observador o causarle mayor impacto que una lavadora, una piedra o una pared de ladrillos" ²².

...

Al analizar tendencias que renuncian deliberadamente a un grado de comunicación mayor, quedándose prácticamente en el silencio, me pregunto qué puede haber cambiado en el entorno del artista para que se obstine en conducir la experiencia estética al borde de su ocaso.

Ya Benjamin señalaba que la obra de arte había de verse substancialmente modificada en la "época de su reproductividad técnica" ²³. Para él, la obra se veía desposeída de su "aura" con la reproducción masiva, perdía esa especie de halo misterioso que siempre poseyó, es como si su magia derivara directamente de la unicidad. Pero esta afirmación de principios de siglo ha de ser matizada desde nuestros días, cuando ya la reproductividad técnica se ha extendido hasta unas cotas nunca alcanzadas en la historia.

Pienso que no se trata de que los medios de comunicación de masas roben el "aura" de la obra de arte con su incesante reproducción pues, posiblemente el propio concepto de "aura" esté ya caduco en nuestros días, cuando cada vez se hace más difícil la distinción entre copia y original. De hecho, la emoción estética es tan posible ante el *David* de Miguel Ángel, como ante una buena

reproducción ya que, probablemente nada nos haga diferenciar copia de original. Ello, por no hablar de otras artes como el cine, la fotografía o la música, ¿dónde está aquí el original?.

El problema no es ya la pérdida del "aura", sino el hecho de que con las nuevas disponibilidades reproductivas y la propagación de los medios de comunicación de masas, se ha llegado a una extensión de lo estético hasta lo indefinido. A través de la gigantesca difusión de información y cultura, junto con la superproducción de artículos de consumo (en su mayoría superfluos en una sociedad desarrollada), hemos llegado a una estetización de cuanto nos rodea, se ha potenciado el atractivo superficial de los productos, en ausencia de una verdadera necesidad que nos empuje a su consumo. De esta manera, las cualidades puramente estéticas (no sólo en los objetos, sino en la cultura y hasta en el propio hombre, valorado ahora más como apariencia que como esencia) han adquirido una enorme importancia, mucho mayor, sin duda, que en ninguna otra época.

Pero, esta extensión ha ido ineluctablemente unida a la vulgarización de lo estético y a un tremendo desgaste de formas y estilos.

Un cuadro de Mondrian, por ejemplo, puede ser reproducido para anunciar sobre él un determinado modelo de coche, cualquier pieza de música clásica puede servir, poniéndola letra, para hacer propaganda de galletas o detergente. Lo negativo de esta estetización es precisamente la vulgarización, el tremendo daño que sufre el arte con su extensión y reiteración sin fin, en este caso al subvertir el sentido originario con fines publicitarios, agotando su propia

capacidad estética como la incesante repetición. Ya no podremos evitar al ver el cuadro de Mondrian, recordar el anuncio del coche, o al escuchar la magistral pieza musical repetir inconscientemente el estúpido estribillo que le añadieron para anunciar las galletas.

La tan pregonada "muerte del arte" no está en el suicidio como forma de autoinmolación de los artistas, sino en la extensión de lo estético, que imposibilita la enunciación del arte como hecho específico. Al propagar lo estético hasta lo indefinido, el arte pierde su terreno, se convierte en algo indiferenciado, como dice un slogan "el arte no está en los museos", en nuestra época el arte está en la calle, en el automóvil de diseño novísimo, el atuendo de última moda, el objeto de consumo masivo o los cuerpos esculturales retratados en la valla publicitaria. La estética como consumo, la estética con

aspiración de todos, la estética, más que nunca, convertida en pura apariencia. Extensión de la estética y vulgaridad.

Por todo lo dicho, no ha de sorprendernos que, a menudo, el arte, el auténtico arte, responda con una especie de silencio de protesta, rechazando todo elemento de deleite, conceptualizando, refugiándose en posiciones extremas que no hagan ninguna concesión a los sentidos. Silencio ante la superabundancia de lo estético, silencio puro y duro en respuesta a la supercomunicación actual. Estos terroristas de la estetización prefieren hablar callando, para ellos, en palabras de Vattimo, "la experiencia estética no se da sino como negación de todo placer de lo bello" ²⁴.

NOTAS

- 1 Donald Judd, llamó a sus esculturas *objetos específicos*, dado que al haber renunciado a la representación y a cualquier tipo de alusión, habían dejado de ser sustitutos de la realidad, mostrándose como objetos reales, objetos específicos. Ver: Gablik, Suzi, "Minimalismo", en *Conceptos de arte moderno*, (recopilación de Stangos, Nicos) pág. 206.
- 2 Klee, Paul, *Diarios*, pág. 240. Parágrafo 951. "Cuanto más terrible es el mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte inmanente". Esta idea ya había sido apuntada, en 1908, por Worringer en su obra *Abstracción y naturaleza*, pág. 33: "Las formas abstractas, sujetas a ley, son, pues, las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal".
- 3 Sobre la búsqueda de un orden geométrico, como necesidad de escapar de una realidad caótica: Subirats, Eduardo, "Angustia y abstracción", en *La flor y el cristal*.
- 4 También denominado "Cool Art" (arte frío), "The Third Stream" (la tercera corriente), "Post-Geometric Structures" (estructuras postgeométricas), "Specific Objects" (objetos específicos), "ABC art" (ABC del arte), "Object Sculpture" (escultura del objeto) o "Art o the Real" (arte de lo real).
- 5 Jean Baudrillard, en su libro *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, pág. 12, viene a confirmar esta idea, no refiriéndose ya al minimalismo, sino hablando en términos genéricos: "Cuando las cosas, los signos y las acciones están liberadas de su

idea, de su concepto, de su esencia, de su valor, de su referencia, de su origen y de su final, entran en una autorreproducción al infinito. Las cosas siguen funcionando cuando su idea lleva mucho tiempo desaparecida. Siguen funcionando con una indiferencia total hacia su contenido. Y la paradoja consiste en que funcionan mucho mejor".

- 6 En Estados Unidos destacan Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt y Robert Morris. También hay un importante grupo argentino compuesto por O. Bony, G. Carnevale, N. Escandel, E. Favario, D. Lamelas, O. Palacio, J.P. Renzi y A. Trotta.
- 7 Heilmeyer, Alexander. *La escultura moderna y contemporánea*, pág. 167.
- 8 Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*, pág. 72.
- 9 Octavio Paz opina de los *ready-made* que "sería estúpido discutir acerca de su belleza o su fealdad, tanto porque están más allá de belleza y fealdad como porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. El *ready-made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra de arte sentada en su pedestal de adjetivos". *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, pág. 31.
- 10 Idea señalada por Subirats, Eduardo. *El final de las vanguardias*, pág. 126.
- 11 El urinario fue presentado en 1917, con el título *Fuente*, a una exposición concurso organizada en Nueva York, de la que a su vez Duchamp formaba parte del jurado, por ello la firmó con el seudónimo

de R. Mutt. El urinario fue rechazado por el comité encargado de la selección de obras.

- 12 Carta de Duchamp dirigida al dadaísta Hans Richter en 1961. Citada por Gablik, Suzi, *¿Ha muerto el arte moderno?*, pág. 37. Con otras palabras en Sureda, Joan, *La trama de lo moderno*, pág. 127; y Marchan, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, págs. 36 y 169.
- 13 Subirats, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, pág. 151.
- 14 Ortega y Gasset, José, "La deshumanización del arte", en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, pág. 86.
- 15 Sería demasiado extenso enumerar la larga serie de artistas que de una forma más o menos directa han seguido utilizando el gesto irónico que encerraba la presentación de un objeto vulgar encontrado, como obra de arte, por ello me limitaré a citar unas palabras de Octavio Paz al respecto: "Las imitaciones de los *ready-made* se acumulan en museos y galerías: degradación del gesto único en aburrido rito colectivo, del juego profanador en pasiva aceptación, del objeto-dardo en artefacto inofensivo", op. cit., págs. 97 y 98.
- 16 Lo cierto es que el término Minimal Art, al ser acuñado por el filósofo Richard Wollheim en 1965, se utilizó para describir ciertos objetos artísticos que, como los ready-made, se caracterizaban por su bajo contenido artístico. Posteriormente esta palabra acabó por emplearse para dar nombre, de forma más específica a los objetos tridimensionales producidos por ciertos artistas norteamericanos. Véase: Walker, John A., *El arte después del Pop*, pág. 26.

- 17 Declaración recogida por Tuchman, Phyllis, "Reflexiones sobre Minimal Art", en *Minimal Art*, catálogo de la Fundación Juan March.
- 18 Ver: Tuchman, Phyllis, op. cit., sin pág.
- 19 "Moholy-Nagy fue posiblemente el primer artista que haya ejecutado nunca una serie de pinturas telefoneando instrucciones a una fábrica, pero para Judd el modo normal de resolver sus asuntos es que le fabriquen sus cajas fuera del estudio, lo mismo que Flavin elige tubos fluorescentes estandar en razón a su neutralidad y disponibilidad, y deja que sean electricistas e ingenieros quienes lleven a cabo lo que es propiamente el trabajo". Gablick, Suzi, "Minimalismo", en op. cit., pág. 205.
- 20 Ver: Cabanne, Pierre, op. cit., pág. 110; o Paz, Octavio, op. cit., págs. 98 y 99.
- 21 Idea presente en Racionero, Lluís, *Arte y ciencia*.
- 22 Racionero, Lluís, op. cit. pág. 140.
- 23 Benjamín, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", en *Discursos interrumpidos*.
- 24 Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad*, pág. 53.

3. REENCUENTRO CON LA NATURALEZA

3.1. Fin de la utopía.

"La escena ha sido representada innúmeras veces: un interior de apartamento urbano de clase media; o bien los espacios desangelados de una *favela* habitada por despojos del proletariado urbano. En esos marcos encontramos un repertorio único: muebles, enseres, la desolación estética de los objetos serializados de la producción industrial. Unas flores de plástico en un jarrón exento de atributos, el electrodoméstico, la fotografía familiar en un rutilante marco niquelado y un crucifijo de molde, pueden completar este ambiente cotidiano de la privacidad estadísticamente uniformada. Algo de atmósfera axfisiante, de vida agobiada por la repetición y el tedio se respira en estos ambientes de la moderna interioridad. Se adivinan las horas infinitamente vacías de un tiempo programado y muerto, definido por el ritmo de trabajo, el consumo y la reposición de fuerzas orgánicas de producción.

La sorda inexpresividad del tedio que campea por ese mundo de objetos sin aura y de las vidas vacías que los pueblan no es una cita aislada. Tras los muros de estas cédulas industriales de habitación se extiende el paisaje monótono e infinitamente repetitivo de las favelas metropolitanas, las que están construídas por el rigor arquitectónico del hormigón y los obsesivos trazados ortogonales del urbanismo funcional, espacios programados para la liquidación de cualesquiera identidades históricas, sociales y paisajísticas, y, en otros casos, el mísero, pero multicolor hormiguelo de seres sin

nombre, descampados y ruinas suburbanas y condiciones infrahumanas de vivienda, nacidos espontáneamente en el punto de encuentro de la fantasía de la pobreza con los escombros del industrialismo." ¹

La descripción que Eduardo Subirats hace de este paisaje desolador, y por desgracia cotidiano, nos sirve para reafirmarnos en la sensación de que algo ha fallado, de que las utopías civilizatorias se desvanecen, como los sueños ante la realidad, y quedamos sumidos en nuestro pesimismo como preludio del sentimiento melancólico.

Cuando futuristas o constructivistas volcaban todo su optimismo en la construcción del proyecto desarrollista, estaban viviendo los inicios de la expansión industrial y, aunque ya podían intuirse y hasta constatarse, algunos de los inconvenientes que ésta traería, se mantenía la fe en que el hombre, con su capacidad ilimitada, podría solventarlos. A la postre, el progreso traería la libertad.

Ahora que el tiempo ha pasado, podemos disfrutar (sólo algunos) de ciertas ventajas traídas por la revolución industrial y tecnológica. Pero, en definitiva, la tan ansiada revolución no ha sido capaz de solucionar los más graves problemas que aquejan a la humanidad, al tiempo que ha creado otros de dimensiones incalculables ².

Si hoy nos invade el pesimismo, es por la constatación de ciertos hechos que nos hacen preguntarnos por el precio de tan

ansiada modernidad. Perdóneseme la obviedad de cuanto voy a decir, pero no me resisto a la tentación de mencionar, en una investigación que pretende hacer una revisión crítica de la modernidad escultórica, los problemas reales que ha planteado la civilización del progreso en su globalidad. La constatación de que algo falla en el proyecto civilizatorio, es la base que nos permite ser críticos con la ideología positivista y nos afianza en nuestra sensación de decadencia.

El edificio de acero y cristal, la escultura geométrica, limpia y fría, se ven obligados a convivir con la chabola. La pretendida pureza racionalista queda enturbiada por la miseria. El orden y la asepsia son ya vecinos de la basura y la pobreza, en la misma ciudad supermoderna.

A nivel global, asistimos a un empobrecimiento progresivo de las regiones más desfavorecidas del planeta. La riqueza de las sociedades más avanzadas echa sus raíces en la miseria de vastas regiones. Hoy la abundancia y el derroche conviven con el hambre. El ritmo de enriquecimiento de unos es proporcional al de depauperización de otros, mientras, nos hemos acostumbrado a convivir con la insolidaridad. Pero, lo verdaderamente estremecedor es, no ya el egoísmo de los pueblos, sino la sospecha de que el desarrollo de unos necesita del subdesarrollo de otros.

El progreso está situando al planeta al borde de una catástrofe ecológica. La moderna sociedad industrial, altamente tecnificada, se asemeja a una máquina que empieza a funcionar y no se puede ya parar. Es tan ciego su engranaje que ni siquiera es capaz de velar por su propio funcionamiento en un futuro inmediato. Sólo le preocupa el

ahora, aunque para mantener el ritmo de producción y consumo sea necesario hipotecar el futuro.

La insensatez queda puesta de manifiesto en multitud de absurdas y angustiosas situaciones a las que no se da solución, porque esta maquinaria ya se nos ha escapado de las manos. En pocos años de modernización, hemos causado al planeta más daños que los realizados en toda la historia de la humanidad, y muchos de ellos son ya irreversibles, y lo peor, si no se pone freno a tan devastadora maquinaria, ¿cuántos años de vida le quedan al planeta Tierra?. Pero acaso, eso ya no importa, pues muchos pensarán que no vivirán para ver la tan anunciada apocalipsis y, con tales razones, poco importa seguir destruyendo. La insolaridad ya no sólo es para con los pueblos desfavorecidos, sino también hacia el futuro.

El hombre moderno planta sus pies en la Tierra con arrogancia, con superioridad, convencido de que el racionalismo tecnológico le permite dominar el mundo. El hombre moderno ya no convive con la naturaleza, sino que la domina y humilla con su poderosa maquinaria. La moderación, el equilibrio, la prudencia, son conceptos que esta civilización agresiva ha desterrado definitivamente.

La cultura moderna conduce a la universalización, pues es la premisa fundamental de lo racional. De este modo, las culturas regionales van perdiendo sus rasgos diferenciadores, fundiéndose progresivamente en esa única cultura y dejando al hombre moderno con un profundo desarraigo³.

Esta uniformidad la hemos percibido de forma especial en el arte moderno, deriva directamente de la eliminación de lo sensible, el rechazo de lo subjetivo y la negación de todo ornamento. La arquitectura, arte especialmente afectado por la lógica racionalista, ha impuesto un estilo universal que está homogeneizando el aspecto de nuestras ciudades. Esas frías construcciones de cemento, acero y cristal, similares en todas las ciudades, responden perfectamente al criterio de funcionalidad que esta cultura impone.

Nuestro entorno, nuestros habitáculos, cada vez son más susceptibles de ser habitados por máquinas antes que por hombres. En este aspecto, resulta más evidente la complicidad del arte, pues son arquitectos, escultores y pintores los que han diseñado este ambiente de artificialidad, donde el último reducto de naturalidad es el cuerpo humano. De algún modo, desde el arte, se ha contribuido a la construcción de una segunda naturaleza, enteramente artificial, para el hombre.

Claro que, sería injusto depositar toda la responsabilidad de las consecuencias de la modernidad en los artistas que, implícita o explícitamente, hicieron apología del progreso tecnológico. El callejón sin salida a que nos conduce nuestro acelerado desarrollo se debe, en parte, a la pérdida de los objetivos primordiales del programa moderno: solidaridad, justicia, libertad e igualdad. Precisamente estos fueron los ideales que condujeron a muchos artistas a la construcción de la utopía civilizatoria. Lo patético es que ellos difícilmente pudieron colaborar en la conducción de la maquinaria del progreso, como alguna vez soñaron, e ingenuamente fueron víctimas de una burla

pues, aquello que defendieron resultó no estar al servicio del hombre sino de sí mismo o de poderes ocultos.

No faltan en nuestros días quienes pretenden retomar la vieja ilusión, Tomás Maldonado, por ejemplo, considera que la salida a nuestra actual situación está en "responder con una racionalidad que vuelva a colocar en el centro de nuestro pensamiento y de nuestra actuación los valores que estaban, desde el principio, en la base del programa moderno, programa posteriormente desfigurado y desnaturalizado: es decir, los valores que promueven la solidaridad, el respeto a la persona, la justicia, la equidad, la libertad; en suma, los valores que pueden hacer si no infalible al menos más probable la emancipación humana"⁴.

Resulta cuando menos atrevido, intentar resucitar antiguos sueños que se vieron ahogados ante la evolución real de los acontecimientos y pretender que la única solución posible está en aquello que creó el problema: el conocimiento técnico y científico, eso sí, situado ya definitivamente al lado del hombre. Sabiduría científica y técnica para solventar los más graves problemas que esa misma sabiduría ha creado al hombre y la naturaleza. La posición opuesta sería la del "crecimiento cero" como única posibilidad de reconciliación con nuestro medio ambiente e incluso con el propio hombre pues, esta idea se extiende al desarrollo industrial y tecnológico, pero también al demográfico y, por supuesto, al más funesto de los desarrollos: el armamentístico.

Sea como fuere, lo cierto es que el primer paso ha de ser el reconocimiento de una verdad irrefutable: la modernidad no ha

resultado ser la redentora de la humanidad que algunos artistas de principios de siglo creyeron ver, antes al contrario, en muchos aspectos nos ha empobrecido y nos ha dejado en herencia una situación nada halagüeña. Walter Benjamin lo denunciaba en 1933, en una época en la que las utopías no podían ya esconder la triste realidad: "Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelantaran la pequeña moneda de lo actual"⁶.

Tras este reconocimiento, y sólo en la medida en que políticos, científicos, pensadores, artistas, etc., se hagan conscientes de ello, podremos estar en disposición de discutir si la reconciliación con la naturaleza y con el propio hombre necesita de un mayor desarrollo o, por el contrario, pasa ineludiblemente por una estabilización del crecimiento y el consumo a todos los niveles. Mientras no se tenga conciencia de la necesidad de esa reconciliación, resulta estéril toda discusión.

En tanto, el artista quisiera hacerse eco de esta situación, pero observa con impotencia la escasa trascendencia social de su obra y ello le impide poner su arte al servicio de una noble aspiración. Cualquier meta altruista que se propusiera parecería ridícula ante el conocimiento que todos tenemos de la nula capacidad transformadora del arte. El artista no puede permitirse la ingenuidad de soñar con cambiar el mundo. El idealista debe achicar pretensiones, quizá baste por el momento con afirmar, desde su postura individual y con su propia creación, que el arte no es sólo mercancía, que la obra es

capaz de transmitir una ideología, un pensamiento, un sentimiento o una visión particular del mundo.

NOTAS

- 1 Subirats, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, pág. 99.
- 2 Sobre la ilusión de progreso, escribía Siegfried Giedión en 1948: "Nunca ha poseído la humanidad tantos instrumentos para abolir la esclavitud, pero las promesas de una vida mejor no han sido mantenidas. Cuanto podemos mostrar hoy es una incapacidad muy inquietante en cuanto a organizar el mundo, e incluso para organizarnos a nosotros mismos. Es muy posible que las generaciones futuras designen a este periodo como una época de barbarie mecanizada, que es la más repulsiva de todas las barbaries". *La mecanización toma el mando*, pág. 714.
- 3 La homogeneidad cultural es uno de los rasgo más funestos de la modernidad. Ya en 1946 Herbert Read denunciaba sus consecuencias: "Me causan pavor las tendencias internacionalistas de nuestra época, esas tendencias a poderes anónimos que suprimirán las fronteras, acelerarán las comunicaciones, harán uniforme el modo de vivir." *Las raíces del arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*, pág. 24.
- 4 Maldonado, Tomás, *El futuro de la modernidad*, pág. 11.

- 5 Benjamín, Walter. "Experiencia y pobreza" (1933), en *Discursos interrumpidos*, pág. 173.

3.2. Crisis del racionalismo escultórico

El extraordinario desarrollo industrial vivido en el mundo occidental, especialmente en los Estados Unidos, desde el final de la última guerra mundial, alentó la utopía capitalista y la fe en un desarrollo puramente materialista. En la década de los sesenta, la estética de la escultura minimalista, no podemos decir si consciente o inconscientemente, sintonizó con los anhelos desarrollistas desde su aspiración a un orden geométrico. Su pureza materialista ejemplificaba los valores de una sociedad, ya altamente industrializada y tecnificada, cuya nueva meta puede ser la seguridad, la estabilidad en el crecimiento, e incluso la homogeneidad y la reiteración como garantes de un orden.

El hecho de reducir al mínimo la acción escultórica, podría ser interpretado como contestación al sistema de máxima comunicación y estetización, vigente en las sociedades de consumo más avanzadas (v. cap. 2.8.) pero, más allá de lo certero o no de esta interpretación, lo cierto es que el sistema no se ve en absoluto contradicho con la escultura mínima. Por el contrario, la sociedad de consumo, acaso el modelo de sociedad más materialista de cuantos pudieran estudiarse, encuentra uno de sus patrones estéticos más fidedignos en las estructuras repetitivas de los objetos industriales, pues, en definitiva, la reiteración es condición primera del consumo y la uniformidad consecuencia de la repetición y fundamento de la reproductividad. En ausencia de valores espirituales, qué mejor afirmación del materialismo consumista que la escultura mínima; nada tan coherente como el prisma o la estructura geométrica, despersonalizadas, limpias,

puras, tangibles, ateas, sin alusiones, sin significaciones, sin misterios ocultos; todo materia, sólo materia.

En este ambiente es lógico que en los más jóvenes, aquellos que se encuentran con lo dado sin haber luchado para llegar a ello, se despierte una desconfianza en lo preestablecido que traerá una profunda crisis de conciencia. La cotidianidad de ciertos hechos que nadie alcanza a comprender, como pueden ser la proliferación del armamento nuclear en plena guerra fría, la degradación del medio ambiente o la guerra del Vietnam, hacen surgir el cuestionamiento y rechazo de la utopía de progreso.

En 1968 se manifiesta públicamente, en distintas ciudades, la repulsa contra los valores desarrollistas de las sociedades tecnificadas. Si el desarrollo se había cimentado como utopía de progreso para la humanidad, como esperanza de prosperidad y libertad, ahora parece que ya no está al servicio del hombre sino de sí mismo. Triste paradoja, el hombre crea una maquinaria social convencido de que le hará conquistar la felicidad, y, a la postre, resulta que empieza a funcionar sólo para garantizar su propia supervivencia (la de la maquinaria social del consumo).

El descrédito del modelo social, alcanza a la desvalorización del funcionalismo y, por supuesto, del racionalismo geometrizarante con pretensiones científicas. "Occidente tiene que efectuar una reevaluación de sus valores y el arte no sale incólume de esta sacudida" ¹. Los mismos artistas que habían llegado a someterse a la exaltación del objeto, e implícitamente transmitieron la ideología del progreso desde sus construcciones escultóricas primarias, tomaron

parte activa en la búsqueda de un concepto escultórico acorde con el momento de crisis, que a la vez pudiera liberarles del servilismo racionalista.

Puede resultar contradictoria la participación de destacadas figuras del minimalismo en los más inmediatos intentos de superar la estética geometrizable y tecnológica, como pueden ser, en el campo escultórico el *arte povera*² y el *land art*³. Así, Robert Morris y Carl Andre, por mencionar sólo algunos de los más destacados de los minimalistas, se encuentran entre los iniciadores del arte pobre, al tiempo que participan de las propuestas de un arte ecológico.

La propia participación de anteriores escultores minimalistas, definirá el modo en que se desarrollarán estas reacciones contrarias al seco racionalismo. Además, este hecho confirma que un vocabulario simple y geométrico no puede fundamentar la creación escultórica durante mucho tiempo sin caer en la reiteración, sin agotarse a sí mismo. Es como si estos artistas se hubieran hecho conscientes de que la tela en blanco o el cubo son los puntos finales de un arte que, a base de reducir, ha llegado a la nada como expresión artística.

Se intentará escapar de la rigidez y la inexpresividad del mudo objeto industrial, mediante la recuperación de la emoción creativa; introduciendo, si es necesario, el azar y la naturaleza como antípodas del estéril objeto minimalista. Se huye deliberadamente del producto acabado, immaculado y durable, ahora la acción creativa adquiere tanta importancia, si no más, como el objeto final, que en muchos casos será imperdurable y, en gran medida, producto del azar. Los

procesos, antes que el objeto escultórico, se han convertido en verdaderos fines, en una especie de reacción antimercantilista.

Es imprescindible recuperar el placer estético en el propio acto creativo, por ello se hace cada vez más difícil disociar producto y proceso. "La definición del objeto contará menos que la demostración de energía en su realización" ⁴.

El entroncar este cambio de actitud artística con las revueltas políticas que sacuden a las universidades entre 1967 y 1968, nos permite entender el extremismo inherente a los comportamientos artísticos nacidos en esta época. Como dice Germano Celant: "La crítica radical de la sociedad, en sus fenómenos industriales más avanzados, hizo brotar un modelo de extremismo operativo, basado principalmente en los valores marginados y pobres" ⁵.

Los artistas están experimentando la necesidad de manifestar su desagrado a través de la creación, como si el arte en verdad fuera una plataforma privilegiada para la crítica social. Parece que se pretende salir del hermetismo minimalista, para recuperar así el arte como lo que siempre fue, o debía haber sido, como medio de expresión y comunicación.

Pese a ello, el arte pobre responde a la sequedad conceptualista de las anteriores esculturas, con un cambio de materiales y procesos, antes elementos de la industria, ahora cuerdas, plantas, grasa, troncos, piedras, telas, papeles, arena y todo tipo de desperdicios. Al tiempo, en el proceso creativo, el riguroso proyectar cede paso al azar como verdadero configurador de la obra.



19. PISTOLETTO: *La cola del "arte povera"*.

Pero, en realidad el término "povera" puede aludir tanto a la humildad de los materiales empleados, a su cualidad de tecnológicamente pobre en un mundo tecnológicamente rico, como a la propia pobreza comunicativa de estas obras. De algún modo este arte, que sigue abogando por la implicación esencialmente intelectual del artista con la obra, continúa sometido al estado de mínimos impuesto por el anterior racionalismo. Desde esta perspectiva, no nos sorprende que escultores como Richard Serra indaguen lo mismo en la idea geometrizable del minimalismo, como en el concepto de azar y material humilde del povera.

Algo similar ocurre con las propuestas de arte ecológico, en realidad guardan tantos paralelismos con el arte pobre que se hace pretencioso todo intento de estricta delimitación. En este caso, la participación de anteriores minimalistas es aún más comprensible pues se produce únicamente un cambio de escenario. Pese a que en sí, el traslado del taller de experimentación escultórica de la ciudad a la naturaleza implica unas connotaciones totalmente distintas, pervive un mismo afán geometrizable.

A pesar de lo dicho, soy consciente de que toda generalización resulta, cuando menos, comprometida; más si cabe, en este caso por antojárseme un tanto artificiales los conceptos de "arte pobre" y "arte ecológico", ya que cada una de estas tendencias engloba en sí la obra de artistas tremendamente diferenciados en sus inquietudes. Por ello, cuando hablo de pobreza comunicativa, lo hago en términos generales, pretendiendo resaltar la ambigüedad semántica dominante, pese a que este aspecto requiere matizaciones en cada artista.

Mi intención última es subrayar que la sombra minimalista aún planea en estos intentos de escapar de la pura racionalidad escultórica. Se han introducido cambios importantes que suponen la aceptación de una realidad ignorada por la modernidad, pero falta una intencionalidad comunicativa. La supuesta crítica a la sociedad puede deducirse únicamente del cambio de materiales (pobres) o de escenario (natural); pero por lo demás, si nos atenemos a las obras, escasean las connotaciones significativas y las alusiones simbólicas o alegóricas. Encontramos, en definitiva, una cierta indeterminación semántica que disminuye su potencial contracultural.

Si los rigores de la escultura estructural parecían excluir por completo toda aberración de carácter exótico, el artista povera, y también en cierto modo el que trabaja sobre la naturaleza, reacciona anteponiendo a la racionalidad el capricho, el absurdo y la irreverencia; pero, a fin de cuentas, no es buena solución al servilismo cientifista el azar, pues éste conduce al sinsentido. En ambos casos los materiales, y no la idea, se han convertido en verdaderos protagonistas de la escultura. "Los procesos comunicativos se reducen al mínimo, las cadenas habituales de connotaciones simbólicas se simplifican a favor del aspecto literal de la existencia física de cada material" ⁶.

Lo dicho no debe entenderse en sentido peyorativo, pues la estetización de lo insignificante, aun con sus altas dosis de capricho subjetivo, produce una invitación a la participación activa del individuo en el hecho creativo, en un primer sentido desde la estetización de su entorno, para lo cual ya no necesita una formación artesanal previa,

y a otro nivel, en la percepción de valores estéticos allí donde antes no eran advertidos.

En cierto modo, se está creando una nueva sensibilidad que permite apreciar cualidades expresivas en la simple acumulación de materiales vulgares y, lo que considero más importante para este estudio, en la intervención sobre elementos naturales sin la necesaria transformación física. La madera o la piedra ya no han de ser elaboradas modificando su apariencia primera, basta con que sean ordenadas según la intención del artista para que resulten estéticamente expresivas. El simple gesto ordenador hace que estos elementos se diferencien de la multitud de cuerpos similares que les rodean; la intención geometrizzante, en la mayoría de los casos, permite que resalten entre el aparente desorden natural.

NOTAS

- 1 Daval, Jean Luc, "La afirmación de la escultura", en AA. VV., *La escultura*, pág. 286.
- 2 Término que se impuso, a través de la obra del crítico de arte Germano Celant, a finales de los sesenta. En 1971 obtiene su primer reconocimiento museístico con la muestra "Arte Povera" celebrada en Turin. Destacan artistas como Mario Merz, Marisa Merz, J. Kounellis, G. Anselmo, G. Paolini, P.P. Calzolari, G. Zorio, L. Fabro, P. Pascali, A. Boetti, M. Pistolletto y G. Penone en Italia. Aunque en ocasiones se ha entendido como un movimiento puramente italiano, lo cierto es que les unen importantes analogías con artistas como J. Beuys (Alemania);

G. Flanagan (Inglaterra); y G. Van Elk, R. Serra, W. Bolinger, Barry Le Va y E. Hesse, además de los mencionados R. Morris y C. Andre (Estados Unidos).

- 3 En torno al *land-art*, *arte ecológico* o *earth-works*, se articula un grupo muy heterogéneo, cuya única nota común puede ser la utilización del macroespacio natural (aunque en ocasiones también la ciudad es utilizada como escenario, o los elementos naturales son instalados en el museo o galería). Podemos citar artistas como Carl Andre, Robert Morris, M. Boezem, B. Borgeand, Richard Long, Walter de Maria, P. Hutchinson, D. Openheim, Robert Smithson, Michael Heizer, Ian Baxter, James Turrell, Hamish Fulton, Christo, Nicolás Uriburu o Lawrence Weiner. Las primeras exposiciones fueron "Ecological art", en 1969 en la Galería Gibson de Nueva York; y "Earthworks", en ese mismo año en la Galería Dwan de Nueva York.
- 4 Daval, Jean-Luc, op. cit. pág. 278.
- 5 Celant, Germano, "1968. Un arte povera, un arte crítico, un arte iconoclasta. 1984", en *Del arte Povera a 1985*, pág. 15, catálogo del Ministerio de Cultura.
- 6 Marchan, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, pág. 215.

3.3. La naturaleza, nuevo soporte para la experimentación escultórica.

A finales de los años sesenta, los deseos de renovar las relaciones entre cultura y naturaleza¹, relaciones rotas por la modernidad, se plasman en las obras de una serie de artistas que, en esencia, están trasladando el concepto geometrizable al escenario natural. La huída del entorno urbano, ya altamente artificializado, al ecológico, responde a la necesidad de encontrar espacios alternativos para el arte, y acaso también para el hombre, al tiempo que llama nuestra atención desplazándola hacia la realidad ignorada.

El paisaje, junto con la figura humana, ha sido uno de los elementos predilectos para la creación artística (ello, pese a que la escultura nunca se había ocupado de él, a lo sumo, el escultor ordenaba el espacio que rodeaba a la estatua). Ha sido en nuestro siglo cuando el entusiasmo que el espacio natural despertaba en el artista, se ha visto considerablemente menguado, al tiempo que la figura humana cedía su protagonismo ante un concepto que, en muchos casos, podríamos denominar "mecanomorfo".

La inflexible ascendencia del arte abstracto parecía más coherente con la creciente euforia tecnológica. Sin embargo, en una época de crisis en la que se cuestiona la validez del optimismo mecanicista, los viejos entusiasmos no tardan en resurgir. Pero, para los artistas que intentan retomar el paisaje, en esta ocasión desde el terreno supuestamente escultórico, los escasos decenios de exaltación de la originalidad y de creación racionalista geometrizable, pesan más que siglos de naturalismo paisajista.

Por ello, este tradicional elemento es tratado, sin embargo, de un modo nada tradicional. En lugar de representar sobre un lienzo, se prefiere introducir el mismo paisaje como elemento integrante de la obra de arte, se usarán sus propios materiales y se trabajará sobre él ateniéndose a su peculiar característica de imperdurabilidad. Estos artistas no describen el paisaje, lo ocupan convirtiéndolo en su verdadero taller de experimentación escultórica.

Este simple hecho, el traslado del taller de operaciones de la ciudad a la naturaleza, nace como un gesto de rebeldía, pues, en principio, supone una negación de la cosificación del arte y el consecuente rechazo de la galería o el museo como instituciones transformadoras del arte en mercancía, en objeto comercializable.

Un arte que se aleja cientos de kilómetros de los centros neurálgicos de la actividad artística, que comporta dimensiones tan gigantescas como para no poder ser albergado ni en el más grande de los museos, que se relaciona tan íntimamente con el paisaje que éste pasa a ser parte integrante de la obra; no habría de tener buenas expectativas de comercialización. Pero esta suposición queda rota ante la tremenda capacidad de absorción que el mercado del arte demuestra tener. En poco tiempo, lo que nace como una radical rebeldía, será recuperado para el museo o la galería, haciendo una ingeniosa pirueta, tras la cual queda demostrado que absolutamente todo, hasta la más agresiva de las propuestas, puede tener cabida en el actual sistema comercial del arte.

Al trabajar directamente en el escenario natural, el artista pudo sentirse momentáneamente liberado de las restricciones espaciales del

taller o la sala de exposiciones; pudo encontrarse, también momentaneamente, emancipado del sistema de comercialización. Pero hay que remarcar que sólo momentaneamente, pues pronto se integrará en el sistema, introduciendo, eso sí, una nueva modalidad en la comercialización de la obra de arte.

La pirueta consistió en suplantar el objeto escultórico real por documentos que atestiguaran su existencia. Ante la imposibilidad de convertir sus esculturas en mercancía directa, el artista recupera de ellas todo lo posible para su comercialización, un simple recuerdo del acontecimiento con la firma del autor puede ser suficiente. Con este acto, al que sucumben absolutamente todos los artistas de la naturaleza, se produce una clamorosa claudicación de sus primeros ideales antisociales y, por supuesto, antimercantilistas.

La fotografía, el mapa que delimita la escena, la cinta de video o las reflexiones del artista que acompañaron la acción, son los verdaderos sustitutos de la escultura y los únicos objetos que la inmensa mayoría de los espectadores podrá ver. Surge entonces una duda: ¿cuál es la verdadera obra de arte, el documento o la intervención real?. Tal vez esto poco importa, pues en el actual mundo de abrumadora información y superbombardero de imágenes, el medio comunicativo cobra la suficiente entidad como para suplantar a la realidad.

Nos guste o no, las imágenes planas (en el futuro las imágenes virtuales tridimensionales) son las verdaderas ventanas desde las que nos asomamos al mundo y, en verdad, son responsables de gran parte de nuestro contacto con el exterior; pantalla televisiva o fotografía

son ya tan reales como la propia realidad. Por ello, no ha de sorprendernos que en un momento en que la barrera que separa la ficción de la realidad es cada vez más imperceptible, estas inaccesibles y gigantescas obras se vean sustituidas por el documento fotográfico, alzándose éste como verdadera obra de arte.

Aceptada con resignación la fusión ficción-realidad, debo destacar, no obstante, que la fotografía no se muestra como mero documento, sino que se presenta como la propia obra de arte, es decir, como objeto acabado, sacralizado y, por tanto, listo para su comercialización. El documento gráfico viene a cumplir así la antigua función de la obra tradicional, lo que incide en la desacreditación de la pretendida esencia contracultural.

"El arte de comportamiento, efímero por definición, sólo puede tener acceso a la comunicación mediante su memorización fotográfica. Las acciones no tendrían la menor consecuencia permaneciendo encerradas en el lugar donde se producen, si la multiplicación de publicaciones no las hubiese transmitido simultáneamente por todo el mundo. Paradójicamente, en el momento en que el arte quiere huir del museo negándose a asumir la forma de objeto de arte, es cuando los artistas sienten más necesidad de la tribuna de los museos para dar a conocer las nociones que justifican esa diferencia de actitud." ²

Los primeros trabajos, conocidos como *earthworks* o *land art*, fueron realizados a finales de los sesenta y principios de los setenta. Su gigantesco tamaño y el envolvimiento físico con el paisaje, los hacían claramente diferenciables de otras formas escultóricas más

transportables. Además era la relación con el entorno natural donde se realizaba, lo que les daba su auténtico sentido. Se crearon obras inevitablemente destinadas a sus lugares.

La relación del hombre con la naturaleza es una de las constantes más significativas de la expresión cultural. Es una relación que puede evidenciar todo un entendimiento del mundo, así ocurre con los artistas estadounidenses que se incluyen dentro de esta corriente. Representan la versión del reencuentro con el paisaje más agresiva y semánticamente ambigua, en ellos se manifiesta contradictoriamente los dos impulsos básicos del hombre moderno en su relación con la naturaleza: por un lado el impulso explotador, utilizando las más sofisticadas máquinas y, por otro, la tendencia conservadora, la necesidad de proteger el mundo natural, no sólo por su belleza, sino también por su capacidad de transmisión moral y espiritual para el hombre.

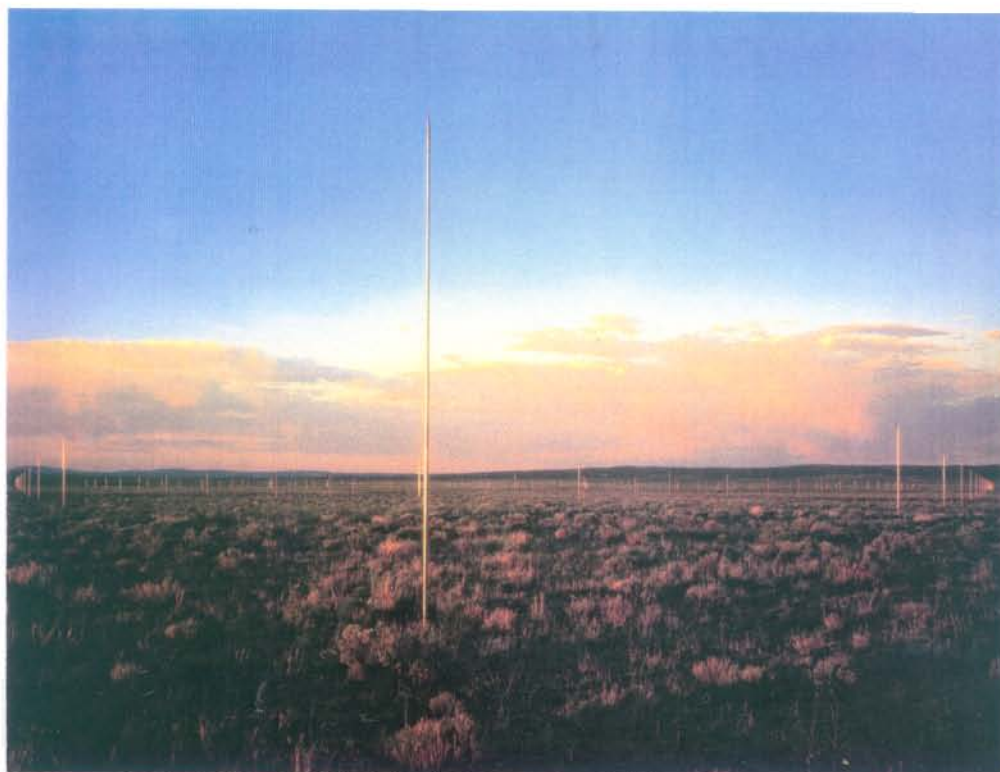
A fin de cuentas, el radicalismo operativo les llevó a operaciones de tal embergadura que, el aspecto agresivo ocultó, en gran medida, cualquier rasgo de espiritualidad. Se vuelve a la naturaleza en un gesto de rechazo del axfisiante mundo artificializado y en busca de nuevos terrenos para la expresión artística, pero se introduce la paradoja de utilizar la moderna maquinaria de la sociedad industrializada.

Las contradicciones del *land art* con su supuesta raíz ecologista, se ponen de manifiesto de forma especial en las macrointervenciones, en aquéllas que están considerando la

naturaleza únicamente como lugar de experimentación, como campo de ensayos.

Hay ejemplos bastante significativos al respecto, como el de Lawrence Weiner que en 1960, adelantándose a la corriente *land art* propiamente dicha, produce un crater con cargas explosivas, o el de Huchinson al colorear químicamente una playa, e incluso puede ser ilustrativa la aspiración del artista argentino Nicolás Uriburu, afortunadamente irrealizable, consistente en teñir de verde todas las riberas y mares del mundo ³.

Menos controvertida tal vez, pero implicando también un importante despliegue técnico, *The Lightning Field* de Walter De Maria (Fig. 20), diseñada en 1974 y concluída en 1977, en Nuevo México



20. DE MARIA: *The Lightning Field*.

(Estados Unidos), en el desierto Quemado. Consiste en cuatrocientos postes de acero inoxidable, de cinco centímetros de diámetro y más de seis metros de longitud, clavados verticalmente en el suelo y distribuidos formando una cuadrícula de dieciseis por veinticinco filas, cubriendo una extensión de una milla (1.609 m.) por un kilómetro. Estos postes metálicos, en días de tormenta, actúan como pararrayos iluminando todo el espacio.

Otro ejemplo, ciertamente abrumador si se tiene en cuenta que se trata de un arte sin público directo, es el de Michael Heizer que, con su obra *Double Negative* (Fig. 21), realizada en 1969 en el desierto de Mohave (Estados Unidos), necesitó remover aproximadamente 240.000 toneladas de tierra y rocas para crear dos impresionantes desmontes de cuarenta y cinco metros de longitud, por quince de profundidad y nueve de anchura, cada uno.



21. HEIZER: *Double Negative*.

Heizer, hijo de un arqueólogo, muestra en sus obras grandes influencias de los monumentos primitivos de la América precolombina, así como de las colosales construcciones egipcias. Este interés por culturas remotas se evidenciará de diversas maneras en las obras de la mayoría de los "artistas de la tierra", como si dominara el deseo de remontarse a un estadio de civilización pretecnológica, en busca de una relación primaria y directa del hombre con la tierra.

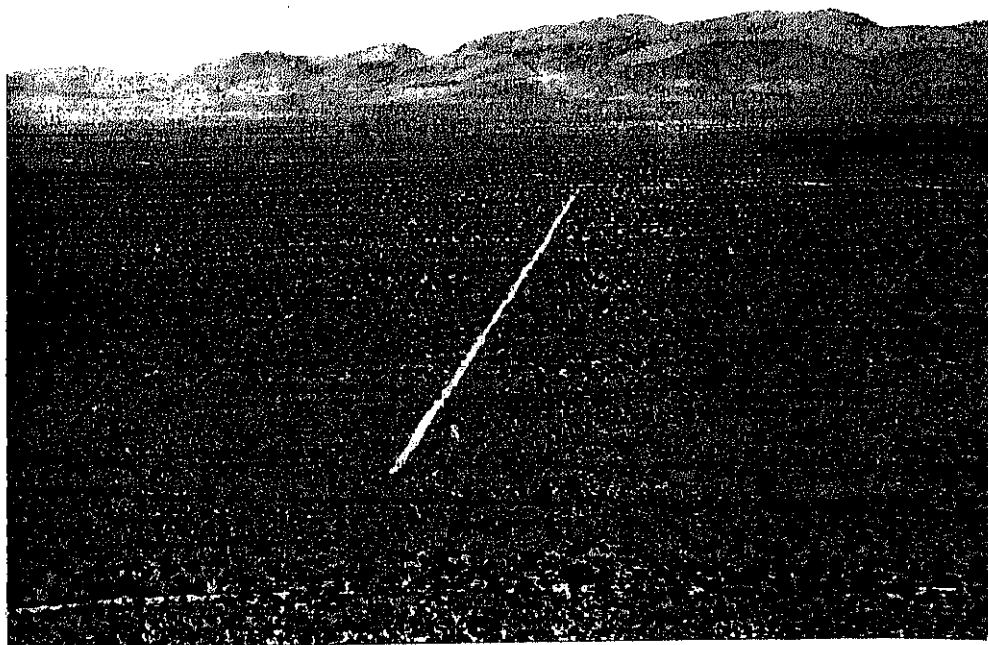
En un primer sentido, la huella de lo arcaico aparece en el colosalismo, en un deseo de dominar el paisaje imponiéndole construcciones que parecen escapar de las posibilidades humanas. Ello pese a que aquél pretérito gigantismo podría hacernos soñar con una presencia sobrenatural y éste sólo nos deja imaginar la huella del todopoderoso moderno: la máquina. Pero, también aparece una similar relación de absoluta dependencia de la obra con el lugar donde se realiza. Su configuración definitiva, por más que pueda partir de una idea preconcebida, queda substancialmente determinada por el propio paisaje elegido para su realización. Por ello, estas "esculturas" no son transportables, por supuesto, pero además, tampoco sería posible, en la mayoría de los casos, su repetición en otro sitio diferente pues, la obra se adapta a las peculiaridades propias del lugar.

El primer paso, en este sentido, lo dieron los escultores minimalistas ya que, al despojar el objeto escultórico de cualidades estéticas intrínsecas, desplazaban la atención del observador hacia el entorno circundante y activaban la relación dialéctica de la escultura con el lugar que la acogía. El objeto escultórico ya no reclamaba las miradas hacia sí mismo, como lo podía hacer la estatua tradicional. La mirada resbala en la obra minimalista pues, nada hay en el prisma

geométrico capaz de retenerla y, por tanto, esta fluye del cuerpo escultórico al entorno, no deteniéndose ni en uno ni en otro sino en las relaciones espaciales. Se produce así un desplazamiento, del punto de interés de la escultura, del centro a la periferia.

Este desplazamiento es aún más notorio en el *land art* ya que, incluso, se prescinde del objeto escultórico, llegando al extremo de hacer imposible toda diferenciación entre obra y entorno.

Buen ejemplo de esta fusión obra-paisaje es *Las Vegas Piece* (Fig. 22), de Walter De Maria, realizada en 1969 en el desierto de Nevada. Consiste en una franja de casi dos metros de ancho, trazada en línea recta a lo largo de cinco kilómetros, con una potente máquina excavadora. La máquina levantó una capa superficial de tierra, arrancando las retamas y dejando el suelo descarnado.



22. DE MARIA: *Las Vegas Piece*.

Una obra que casi se ha convertido en estandarte del *land art*, de singular belleza, pero también fuertemente agresiva con el medio natural: la *Spiral Jetty* (Fig. 23) de Robert Smithson. Construída en 1970, en el Great Salt Lake, en Utah (Estados Unidos); es una especie de camino en forma de espiral, de más de quinientos metros de longitud, realizado al ir depositando toneladas de rocas basálticas y arenas sobre las aguas de un lago.

Al estar construída sobre unas aguas con gran concentración de sal, adquiere peculiares matices: los contornos de la espiral quedan remarcados de blanco y, el fondo de las aguas muestra en algunas zonas ciertas tonalidades rosáceas. Sin embargo, por estar situada en una zona deshabitada, resulta prácticamente inaccesible, pero además, como la mayoría de las obras de estas dimensiones, sólo podría contemplarse de manera perfecta desde un avión⁴, pese a que esta obra concreta invita también, como experiencia estética, a recorrer el camino en espiral.

El caso de Smithson es singular, pues por sus declaraciones, podría afirmarse que existe en él una preocupación ecológica:

"Todos estos pecados. Y el año 2000 que se aproxima a pasos agigantados. Pecado en todas partes. El río muerto, con su fango negro de petróleo. Río crucificado, y no hombre crucificado. ¿Cuándo se comenzará a condenar a los contaminadores a la hoguera?."

"Numerosos parques y jardines son re-creaciones del Paraíso perdido, o del Edén, y no sitios dialécticos del presente. En su origen,



los parques y los jardines eran pictóricos, eran paisajes creados con materiales naturales y no cuadros creados con pintura.

Sin embargo, al lado de esos jardines ideales del pasado y de sus homólogos contemporáneos -los parques nacionales y los grandes parques urbanos- están esas regiones infernales que son los vertederos, las canteras, los ríos contaminados. Debido a su profunda inclinación hacia un idealismo puro y abstracto, la sociedad ignora qué es lo que conviene hacer con dichos lugares. Nadie quiere ir a pasar sus vacaciones en un vertedero público" ⁵.

Hay algo que distingue la actitud de Smithson de la mayoría de escultores de la tierra: la ausencia de romanticismo. Sus lugares predilectos no son los paisajes idílicos sino los deteriorados por la acción humana, los producidos en la explotación de minas a cielo abierto, las canteras o los vertederos de residuos industriales. Lo que es más dudoso es que en su actitud haya una reivindicación en favor de paisajes no deteriorados, contraria a la contaminación ambiental, de hecho, cuando por ejemplo vierte toneladas de asfalto por un acantilado para elaborar una singular "escultura" (Fig. 24), se está mostrando como un deteriorador más del paisaje.

No ha de sorprendernos entonces que algunos críticos destaquen su posicionamiento, cuando menos, neutral frente a la naturaleza: "En su postura como artista no lamentaba los destrozos ocasionados por los desechos industriales ni apoyaba las reivindicaciones de mentalidad ecologista. En este punto era más un formalista distanciado del mundo, fascinado únicamente por el aspecto y la escala de los vertidos de desechos y de la polución" ⁶.



24. SMITHSON: *Asphalt Rundown*.

Más allá de las polémicas que pueda suscitar la obra de un determinado artista, lo cierto es que hay en muchas de estas gigantescas intervenciones una enorme carga de agresividad hacia la naturaleza; y acaso esto es lo que más nos desagrada y lo que contradice la pretendida esencia ecologista. Sin duda, preferimos, desde nuestra

sensibilidad de respeto hacia la naturaleza, las acciones mínimas de Richard Long o las del joven Andy Goldsworthy que, pese a adolecer de un elevado romanticismo, están a la vez infinitamente más cargadas de poesía. Incluso, se nos muestran más coherentes las instalaciones de Christo que, aunque también de gran embergadura, son sumamente respetuosas con el lugar.

La colosal intervención, por más que quiera ofrecerse como crítica a la sociedad tecnificada⁷, está necesitando de sus avances mecánicos y de su complicidad financiera, con el agravante de ser empleados en gestos gratuitos, de los que el espectador no participará si no es a través de unas fotografías o una película de video⁸. El arte ecológico, así entendido ha de enfrentarse a la contradicción que supone el tener que recurrir a los medios mecánicos y constructivos propios de las más costosas obras públicas para elaborar un arte sin público directo, un arte que eleva el capricho individual a dimensiones inconcebibles fuera de una sociedad de superabundancia y derroche.

Como dice Simón Marchán, "el *land-art* (...), ha presentado una actitud ambigua y supuestamente neutral, incluso favorecedora de la ideología intoxicante de la naturaleza, propia del neocapitalismo. Ha acentuado ante todo el carácter antiurbano, su rechazo, sin profundizar en el problema de la ecología, aislado en su potencial transformador. O, mejor dicho, en vez de explicitar cómo la violación de la naturaleza a través de las diferentes contaminaciones y destrucciones es inseparable de unas condiciones sociales y económicas, en vez de desarrollar la campaña ecológica en el interior de este contexto, parece haberse refugiado en los paisajes lejanos como en un recuerdo necesario de la actual opresión de esta naturaleza. Y a pesar de que se le puede considerar como un acto de protesta mitigada contra la artificialidad del paisaje moderno civilizado, ha operado más como síntoma que como denuncia." ⁹

No obstante, las críticas van siempre dirigidas a esa pretendida esencia ecologista, así como al intento de hacernos ver en estas obras una ejemplificación del rechazo a la sociedad de consumo altamente industrializada. Sencillamente, pienso que las mismas obras niegan estos aspectos, pese a lo cual, contradicciones aparte, encuentro en algunas de estas intervenciones valores estéticos que no deberían quedar enturbiados por las mencionadas ambigüedades. Quizás, si nos olvidáramos por un momento de su aspecto agresivo y de toda la literatura que intenta justificarlas, podríamos empezar a descubrir interesantes cualidades en muchas de estas realizaciones. En definitiva, más allá de las lógicas reflexiones morales, debemos admitir que se están ensanchando los tradicionales límites de la escultura, y queda abierta una vía para la expresión artística con enormes posibilidades.

NOTAS

- 1 Para una amplia introducción al significado que el término "naturaleza" ha adquirido a lo largo de la historia, véase: Tatarkiewicz, Wladislaw, "Arte y naturaleza", en *Historia de seis ideas*.
- 2 Daval, Jean Luc, "La afirmación de la escultura" en AA. VV., *La escultura*, pág. 278.
- 3 Ejemplos extraídos de "land art", en : Marchán, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, págs. 216-221.
- 4 Se puede consultar una descripción, en palabras del propio autor, del proceso que le lleva a la elección del lugar y a la construcción de su *Spiral Jetty* en : Smithson, Robert, "El malecón espiral", contenido en la recopilación de textos coordinada por Kepes, Gyorgy: *El arte del ambiente*. En estas declaraciones puede comprobarse la predilección de Smithson por los espacios contaminados, paisajes que evidencien la huella del hombre en forma de restos de una pretérita intervención: chozas destruídas, manchas de aceite, bombas mecánicas corroídas y productos de la industria abandonados entre la arena y el fango.
- 5 Declaraciones recogidas por Rose, Barbara, "La escultura norteamericana: del minimalismo al land art", en AA. VV., op. cit., págs. 275 y 276.
- 6 Maderuelo, Javier, *El espacio raptado*, pág. 174.

- 7 Son muchos los críticos que consideran estas acciones como claro testimonio de protesta y denuncia ecológica. Como ejemplo, Sureda, Joan y Guasch, A.M., *La trama de lo moderno*, pág. 208: "Liberadas de las restricciones espaciales de estudios, galerías, museos, las obras land no sólo se propusieron ser una alternativa radical al proceso de mercantilización de la obra de arte, así como a su perdurabilidad y cosicidad, sino, en algunos casos, claro testimonio de protesta y denuncia ecológica". También Barbara Rose, en la obra citada, al referirse a los trabajos de Robert Smithson, Walter De Maria y Robert Morris, opina que "es preciso ver en ellos un reflejo del movimiento ecológico" (pág. 274).
- 8 La visita a los lugares donde la obra es realizada, se convierte, en la mayoría de los casos, en un lujo al alcance de muy pocos. Con frecuencia, estas obras, por sus grandes dimensiones, sólo pueden ser contempladas en su integridad desde el aire. El mismo autor, en ocasiones, necesita usar aeroplanos para tener una visión completa de su obra. Esto le costó la vida a Robert Smithson, en 1973, al accidentarse el avión desde el que supervisaba una de sus instalaciones, en Amarillo (Texas).
- 9 Marchán, Simon, *Del arte objetual al arte de concepto*, pág. 220.

3.4. La gran empresa escultórica.

El escultor ha sido durante siglos una persona que, con independencia de que contara con un equipo más o menos numeroso de ayudantes, debía pasar largas horas, frecuentemente encerrado en su taller, luchando con la materia para imponer su idea. Ahora, muchas de las esculturas de la naturaleza, han cobrado una dimensión tan gigantesca que se escapan de las manos del escultor, teniendo que limitar su trabajo, ya no a la acción directa sobre el material, sino a proyectar y a solucionar las diferentes trabas económicas y burocráticas, algo imprescindible para que la idea pueda hacerse realidad.

La obra *Running Fence*¹ (valla continua) (Fig. 25) de Christo, llevada a cabo en 1976, está formada por dos mil cincuenta paneles de tejido de nylon de color blanco nacarado y ligeramente translúcido, de modo que respondía a los cambios de luz del día y la noche. Cada panel medía cinco metros y medio de alto, alcanzando la obra en su conjunto una longitud de cuarenta kilómetros. Se extendía por los condados de Sonoma y Marin, al norte de California, atravesando carreteras y cruzando pastos hasta sumergirse en el océano Pacífico.

En esta ocasión el artista necesitó negociar, uno a uno, con los cincuenta y nueve propietarios por cuyos terrenos debía pasar la valla. Pero este no era el único obstáculo a salvar, de hecho debió pasar por dieciocho audiencias públicas y tres sesiones ante los Tribunales Superiores de California, se tuvo que redactar un informe de cuatrocientas cincuenta páginas sobre el impacto ambiental y,



además, se hubo de legislar la utilización temporal de las colinas, el espacio aéreo y el mar.

Para combatir la inicial oposición o indiferencia, Christo, además de resarcir económicamente a los granjeros, les permitió que participasen de las decisiones y tomaran parte activa en el trabajo. La disposición abierta y dialogante del artista, junto con su buena situación financiera, le permite implicar en cada uno de sus proyectos a un buen número de personas que, de otro modo, permanecerían ajenas a él. Con Christo el arte ha salido verdaderamente a la calle, ya que otras empresas llevadas a cabo en el escenario de la naturaleza permanecen lo suficientemente alejadas del ciudadano como para que le sean absolutamente indiferentes.

Christo no huye del público, lo busca, no escapa de los entornos habitados por el hombre. Los lugares recónditos predilectos de los otros artistas de la naturaleza, hacían de este arte un arte sin público, quedando en gran medida mutilado el fructífero diálogo autor-obra-espectador, abocado al arte del silencio o, a lo sumo, al arte construido para uno mismo. Ni mediante la difusión de fotografías, pueden esas lejanas instalaciones competir con la tremenda expansión comunicativa de las obras de Christo. La diferencia es notable, mientras unos están ahondando en un espacio metafísico, casi religioso, éste opera en el espacio real, en el que habita el hombre, rechazando para sí la huida y la incomunicación.

La instalación cruzó campos, granjas, aldeas, pequeñas ciudades y autopistas, y todo ello con la obligatoriedad de no causar daño alguno al entorno, ni interferir en las actividades diarias que la

vida de las distintas localidades comportaba. La gruesa tela de nylon estaba colgada de un cable de acero, sustentado por dos mil postes, también de acero, de nueve centímetros de diámetro, clavados en el suelo y tensados con catorce mil anclajes. Fueron necesarios ciento cuarenta y cinco kilómetros de cable de acero, además de trescientos cincuenta mil ganchos para mantener sujeta la tela.

Por otro lado, el proyecto había de contemplar su fácil *desmontaje*, pues, en definitiva, los tres años y medio que duraron las negociaciones, se materializarían en dos semanas de permanencia de la obra. Así fue, pasados los catorce días desde su finalización, conforme a lo convenido con los propietarios de los terrenos y las autoridades federales del estado de California, la *Valla continua* se retiró y los costosos materiales fueron donados íntegramente a los dueños de las fincas por donde la obra pasaba.

Diversos comentaristas de la obra de Christo, aseguran que, tanto ésta como el resto de las múltiples macrointervenciones, han sido *enteramente financiadas por el propio autor*. Esto no creo que deba hacernos imaginar a Christo Javacheff como un multimillonario al que le sobra el dinero y decide gastarlo en costosísimas instalaciones que duran apenas unas semanas.

Por el contrario, pienso que "Christo Javacheff" es una singular, pero gran empresa, escultórica eso sí (o artística, si se cree que el término escultura no se ajusta ya a estas obras), con una cabeza visible, el artista, y multitud de empleados. No en vano, cada instalación necesita de la mano de obra de cientos de obreros, personal uniformado que, finalizada la obra, hacen las veces de guías

turísticos informando al público de los pormenores e intenciones de la instalación. Se negocia con fábricas de enorme envergadura para el suministro de material; se necesitan abogados y consejeros, entre los que destaca como hábil negociadora la propia mujer del artista, Jeanne-Claude; hacen falta avionetas, se han de contratar los servicios de fotógrafos ...

El espectáculo quedaría incompleto si no se le diera la suficiente difusión, a lo que contribuyen los pleitos judiciales, los artículos de prensa, los reportajes en revistas; pero, además, se firman contratos con cadenas televisivas, se editan lujosos libros, se comercializan videos y, por supuesto, se hacen exposiciones donde se venden dibujos del proyecto, mapas y collages (Christo ha expuesto en las más prestigiosas galerías del mundo ² y asegura conseguir con ello el dinero suficiente para llevar a cabo sus gigantescas instalaciones).

La propia fugacidad de la obra fundamenta su comercialización, pues el documento gráfico, única huella que sobrevivirá a la instalación, adquiere en este caso el carácter de documento histórico por lo irreplicable de la operación. Desmontada la obra, las fotografías, los libros, los collages, las películas, empiezan a coger el aura de lo pasado, la pátina que no llegó a adquirir la propia instalación por su imperdurabilidad.

Existe una notable diferencia entre la utopía de Tatlin, con su *Proyecto para Monumento a la Tercera Internacional*, y las utopías de Christo, las de éste empiezan a perder el carácter utópico que a simple vista pueden tener los proyectos, en cuanto contemplan hasta el más mínimo detalle técnico. Si alguno de los proyectos no sale

adelante, se deberá a impedimentos de tipo político o jurídico, pues en cuanto a su factibilidad técnica, e incluso económica, todo está contemplado. Christo puede jugar con la utopía, con lo aparentemente irrealizable, como patrono y artista que es. Esto le hace no depender económicamente de otras instancias, a lo sumo sólo necesita de ellas el consentimiento en forma de autorización para seguir adelante. Su independencia es considerable desde el momento en que su arte empieza a generar la suficiente riqueza como para hacer reales las utopías.

En 1983, Christo necesitó seiscientos cincuenta mil metros cuadrados de tejido de polipropileno, de color rosa, para realizar su proyecto *Surrounded Islands*³ (islas rodeadas) (Fig. 26). Ahora se trataba de enmarcar once islas deshabitadas, en Biscayne Bay, Miami, cubriendo la superficie de las aguas hasta una longitud de sesenta metros alrededor de cada isla, adaptándose a su contorno.

El luminoso color rosa contrastaba con el verde de la vegetación de las islas y el azul verdoso del mar. El resultado final era algo parecido a unos gigantescos pétalos que, cual nenúfares⁴, flotaban en el agua. El público podía apreciarlos desde el aire, desde las carreteras que cruzaban la bahía, desde el mar o desde la tierra.

Esta instalación, en su conjunto, podría encontrar ciertas equivalencias con la pintura paisajista. Tanto el pintor tradicional, como Christo, utilizan el paisaje con la pretensión de exaltar nuestra percepción; aunque de distintos modos, ambos intentan hacernos más conscientes de la belleza natural, realizándola con su intervención,



26. CHRISTO: *Surrounded Islands.*

apartando de ella todo lo molesto, creando una mágica distancia entre la obra y el espectador, y rodeándola de un marco que la sublime.

Para hacernos una idea de la magnitud del trabajo desarrollado, quiero dar algunos datos, pertinentes en cuanto nos hacen ver como, aunque artística, estamos ante una gran empresa.

Desde abril de 1981, y la obra fue finalizada en mayo de 1983, dos abogados, un biólogo marino, dos ornitólogos, un especialista en mamíferos, un ingeniero marino, cuatro ingenieros asesores y un constructor de la empresa *A & H Builders*, trabajaron para Christo en la preparación del proyecto. Se necesitaron licencias del Gobernador de Florida, de la Comisión del Condado de Dade, del Departamento de Regulación Ambiental, de la Comisión de la Ciudad de Miami, del Cuerpo de Ingenieros del Ejército de los Estados Unidos y del Departamento de Control de los Recursos Ambientales.

Se invirtieron seis meses en coser los seiscientos cincuenta mil metros cuadrados de tejido y fue necesario para ello alquilar los locales de la factoría *Hialeah*. Cada costura necesitaba una faja de flotación. El borde externo de la tela flotante llevaba un larguero que sería tensado desde la isla y, a la vez, se anclaba en numerosos postes que fueron clavados en el fondo de la bahía. La tela cubría las playas y buena parte de la superficie de la isla, además de una extensa zona de mar en torno a ésta, dejando a la vista únicamente la parte arbolada.

Un equipo de cuatrocientos treinta trabajadores, más ciento veinte monitores ubicados en lanchas, empezaron a desplegar la tela

el 4 de mayo y hubieron de trabajar día y noche para que la instalación estuviese finalizada el 7 de mayo de 1983 ⁵.

La rapidez en el montaje de una instalación que en ocasiones ha llevado años de preparación, por más que pueda parecer causa de la precipitación de una empresa que no ha sabido calcular los tiempos de realización y ahora se ve afectada por las ya usuales prisas de última hora, es un aspecto premeditado en estos proyectos. El impacto de instalaciones como ésta, se basa en la espectacularidad y la imperdurabilidad, pero también en la sorpresa, en ese coger desprevenida a una población que ve surgir de la noche a la mañana una gigantesca instalación que repentinamente invade su espacio físico y visual. "El efecto sorpresa, basado esencialmente en el colosalismo, no permite una preparación gradual. Una construcción lenta mermaría el efecto de lo repentino, de lo que, además de ser extraño, aparece de golpe"⁶.

En este caso, el deseado efecto fue conseguido cuando, como comenta Werner Spies⁷, la semana posterior a su instalación pareció ser en Miami la semana del arte. Los periódicos locales dieron más atención a *Surrounded Islands* que al resto de las noticias de actualidad. Se sacaron a colación anteriores instalaciones de Christo, como la *Running Fence de California* y el propio *New York Times* llegó a elogiar a Christo como "maestro en la manipulación del paisaje y los mass-media" ⁸.

Christo sabe muy bien que el espectáculo deja de serlo si no es capaz de provocar la colaboración de los medios informativos, ningún artista, por millonario que fuere, podría pagar la enorme propaganda

que gratuitamente le dieron los periódicos, canales televisivos y radio. Atónito ante el impresionante despliegue, sólo puedo descubrirme ante la tremenda habilidad de este artista.

La provocación forma parte de las premisas de este arte. Es la primera condición que exige Christo a sus proyectos, por ello prefiere no seguir realizándolos en lugares donde, por ya haberse llevado a cabo alguna de sus obras y haber contado con una favorable acogida, no le resultaría difícil seguir contando con la aprobación de autoridades y población. Esto entraría en contradicción con los propios intereses del artista, que busca una participación, aun en forma de controversia, lo más amplia posible. Una instalación que no vaya precedida de una cierta polémica perdería considerablemente su capacidad de impacto, su repercusión en los medios informativos y hasta la expectación despertada en el público. Las propias finanzas de la empresa podrían verse afectadas si el trabajo no despierta el suficiente eco informativo.

El dispositivo que activa toda esta expectación es muy simple. Consiste en no encerrar el arte en una galería ni llevarlo a un paraje remoto. Para que exista provocación, el ciudadano, incluso aquel que es ajeno e indiferente al mundillo del arte, ha de verse afectado por la obra. No debe dejársele la opción de ir a visitarla sino que ha de plantársele ante él como una imposición, invadiendo su espacio vital o visual de modo que le sea imposible eludirla. De esta manera, la obra, sea como amenaza, en forma de proyecto, o como realidad, si ya ha sido instalada, genera por sí misma una dialéctica entre fuerzas conservadoras y progresistas que hace que no pueda pasar desapercibida aun antes de su instalación. La controversia

involuntariamente dispara la difusión, así el proyecto puede verse beneficiado incluso de lo que en principio se muestra contrario a él.

Se me antoja que es como si asistiéramos a una gran representación teatral en la que el director lo tiene todo previsto, no sólo el montaje técnico sino también la participación del público, la prensa y la televisión, es como si todo fuese magistralmente orquestado para que el espectáculo funcione a un ritmo marcado. Incluso los detractores del proyecto tienen cabida en la escena, a ellos les toca hacer el papel de malos y, por supuesto, sin su concurrencia el argumento se vería notablemente empobrecido. Ellos hacen que el papel del bueno, en este caso el artista, cobre grandiosidad y adquiera tintes heroicos cuando haya logrado salvar los obstáculos que le ponían⁹.

Por sus dimensiones, por la singular implicación del artista, por ser un arte que, pese al tremendo coste económico, resulta generalmente efímero y en ocasiones inaccesible para el público, por los innumerables trámites burocráticos que debe vencer antes de materializarse, por la importancia que adquiere el medio informativo, este arte de la naturaleza, muestra tantas diferencias respecto a la imagen idílica y romántica que nos habíamos formado de la escultura por lo que nos llegaba de la tradición, que seguimos hablando de escultura casi por inercia, al no ser capaces de inventar otro término que lo defina mejor o establecer un nuevo género artístico. En ocasiones, como en este caso, la palabra "instalación" parece ajustarse bien a lo que en realidad estas obras son, pero considerado como nuevo género artístico, la instalación no sirve para englobar todas las obras del *land art*. No siempre se trata de instalar, otras

veces, como hemos visto, la obra se produce excavando, removiendo o desplazando piedras y tierra; en ocasiones, la obra será una simple marca en el terreno, la huella dejada por el artista al caminar, por ejemplo. En consecuencia, mejor que inventar términos que definan nuevos géneros artísticos, ensanchar el propio concepto de escultura, cosa que sin duda hacen las obras hasta aquí comentadas¹⁰.

El hablar de "Christo Javacheff" como gran empresa escultórica¹¹, no encierra por mi parte ninguna pretensión crítica, al fin y al cabo, el conocimiento de este modo de hacer arte nos hace reflexionar sobre el poso romántico que cada escultor lleva dentro. Christo se muestra como un artista perfectamente integrado en el modelo capitalista democrático, gran conocedor de las instancias administrativas y de los vericuetos burocráticos. Esto no puede ser nunca criticable pues, tal vez sea la herramienta escultórica más actual, de hecho, ella es la que posibilita a un artista como él utilizar su imaginación para hacer arte y materializar sus ideas. A nuevos modelos sociales, nuevos métodos operativos para el arte.

Christo podía haber pasado a la historia del arte como artista conceptual si se hubiera quedado en la presentación de proyectos utópicos. De hecho, buena parte de las ganancias generadas por cada instalación, empiezan a producirse cuando aún es una simple idea en forma de collages, dibujos, maquetas o fotomontajes. Pero, ha querido ir más allá, ha conseguido que los sueños se hagan realidad y, tal vez, es este salto definitivo, que le lleva a la realización de lo aparentemente utópico, lo que le distingue de infinidad de artistas que han preferido no enfrentarse al mundo exterior.

Tal vez el resto de escultores, por falta de ambición, por desconocimiento de los trámites burocrático, por torpeza negociadora o por simple animadversión hacia el mundo de las finanzas, seguimos anclados en dimensiones comparativamente reducidas, encerrados en nuestro taller y resignados al silencio, prolongando quizás un idealismo escultórico que probablemente nunca existió y ha llegado a nosotros como las leyendas desfiguradas, mostrándonos héroes que a golpe de martillo y cincel robaron a la piedra el espíritu que encerraba.

Christo declara: "me gusta mucho explicar mis proyectos a gente que no pertenece al mundo del arte: granjeros, campesinos, cowboys, oficiales, funcionarios del gobierno. Se lo explico y hallo un gran placer en convencerles para conseguir el permiso para mi proyecto. Es igual que la química: algo difícil y desconocido que, si se consigue, es fabuloso. Se trata de un trabajo de Inteligencia y de comunicación, y de estar atento siempre" ¹².

La diferencia es notable, mientras, por ejemplo, yo trabajo obstinadamente en un taller reducido, por supuesto en condiciones precarias y con escasos medios, haciendo obras cuyo peso y dimensiones resulten preferentemente manejables para una sola persona, Christo sale al exterior y utiliza los medios y materiales de la sociedad moderna superdesarrollada. Todo parece a su alcance, si algún día proyectara empaquetar la Luna, estoy seguro de que lo conseguiría, y además lo haría sin causar el más mínimo daño y, si en la Luna existiera algún tipo de vida, podríamos estar seguros de que se las ingeniaría para que no se viera en absoluto afectada.

Los proyectos de Christo son perfectos¹³, desde cualquier punto de vista irreprochables; dan trabajo a cientos de personas, no producen daños ambientales¹⁴ y se financian con los millones de dólares que genera su propio arte.

"Todo en el proceso creativo queda documentado a través de fotografías, planos, mapas topográficos, dibujos y collages con cuya venta se financian todos los proyectos; del proceso de desmantelamiento no hay fotografía y la única constancia que queda es la de su ausencia, 'la importancia de borrar las huellas', como decía Brecht. Su arte es el arte de desaparecer silenciosamente, un reto a la realidad y al destino natural de todas las cosas. El trabajo de Christo es mucho más que el arte como acto, pues gira en torno al libre juego kantiano de la *finalidad sin fin*, que, por otra parte, al poner el progreso tecnológico al servicio de algo que no tiene ninguna utilidad, contrasta con el espíritu de una sociedad especialmente utilitarista" ¹⁵.

Cuando yo hago una escultura, he de sentirme satisfecho si pueden verla un centenar de personas, la mayoría de las veces he de reconocer que no pasa de la decena. En cambio, las obras de Christo pueden ser admiradas por miles, millones de personas; se pueden observar desde el automóvil o el avión, a cientos de metros de distancia y, por si esto fuera poco, nadie llegará a cansarse de ellas, pues el público disfrutará de su belleza sólo unos días, quedando luego en la memoria, serán famosas por su ausencia, superviviendo sólo el registro fotográfico que servirá de testimonio y consolidará la memoria de quien tuvo la fortuna de verlas.

Que nadie intente revestirme las obras de Christo con ideologías o significaciones ecologistas. Nada de utopías, son obras reales que operan en un mundo real: el mundo de las finanzas y de las grandes empresas. Su verdadero mensaje es, ni más ni menos, la belleza. Aunque puedan darse no pocas interpretaciones que justifiquen y expliquen las intervenciones, yo prefiero resaltar la belleza, el goce estético, como genuina finalidad de estas obras.

Al hacer de la belleza el gran soporte de cada proyecto, Christo pretende llegar más lejos: desea romper las fronteras entre arte y vida, ampliando considerablemente el campo de acción del arte. No en vano, es uno de los pocos artistas de nuestro tiempo que no está aislado y se relaciona con el mundo en general.

El arte, en nuestro siglo, ha ido rompiendo paulatinamente los vínculos que le conectaban con la masa social. Se han producido importantes renovaciones formales pero, al mismo ritmo, el círculo en torno al cual se establecía el diálogo obra-espectador se ha ido estrechando. Cuanto más renovador el arte en lo formal, tanto más elitista. Parece que el creador ha aceptado, tal vez con demasiada facilidad, el hecho de que su arte sólo fuera comprendido por una pequeña élite que, en definitiva, es la que lo ha mantenido en pie. Quizás sea más cómodo así pues, hacer un arte revolucionario en lo formal y, al tiempo, capaz de llegar a amplios estratos de población, parece algo imposible. De hecho arte de vanguardia y arte de masas son entendidos como términos antagónicos.

Por eso mismo, nos sorprende la capacidad de Christo para implicar en cada uno de sus proyectos a gran número de personas y

lograr que buena parte de la población, en el lugar donde se instala su obra, se vea afectada por su arte, consiguiendo incluso el respeto y la admiración de muchas personas que, posiblemente, jamás entrarían a un museo para ver una exposición de arte moderno. Es como si, hasta aquí, el arte se hubiera ocupado exclusivamente de revolucionar la estética pero, nunca de renovar los vínculos con la sociedad.

Al establecer la inevitable comparación, tenemos la impresión de que el arte, desde que se desligó de su pasado, ha nacido predestinado al aislamiento del museo, mostrándose absolutamente incapaz de resistir el envite exterior.

NOTAS

- 1 Los datos técnicos de las dos obras que comentaré, así como del resto de las instalaciones realizadas por Christo, se encuentran en la mayoría de las monografías dedicadas a este artista. En castellano puede consultarse: Vaizey, Marina, *Christo*. Este libro posee abundante documentación técnica y fotográfica de las obras más representativas del artista.
- 2 Sólo en el período comprendido entre 1974 y 1984, Christo ha realizado unas ochenta exposiciones individuales en distintas galerías y museos del mundo entero.
- 3 Para una información bastante completa de esta obra, en castellano, remito al lector a *Christo. Surrounded Islands*, catálogo publicado por la Fundación Caja de Pensiones con motivo de una exposición

documental que, en torno a esta instalación, se realizó en Madrid, en 1986.

- 4 "Christo tenía en su mente el cuadro de Monet cuando proyectó esta obra, de modo parecido a como concibió su *Running Fence* como una moderna y frágil muralla china en California". Bernandez, Carmen, "Christo: el arte a una nueva escala", *Guadalimar*, nº 87, 1986, pág. 4.
- 5 *Surrounded Islands* necesitó de un presupuesto aproximado de cinco millones de dólares. Christo no recibió ni un centavo de las instituciones públicas, por el contrario, tuvo que pagar al Estado de Florida 12.827,08 dólares en concepto de alquiler de las islas, así como ofrecer cuantiosos donativos a diversas instituciones a cambio de la aprobación del proyecto: 100.000 dólares a la Biscayne Bay Preservation Fund, 50.000 dólares al Ayuntamiento de Miami, etc., siempre en forma de donación de obras de arte. El proyecto se financió mediante la venta de dibujos preparatorios y gracias a los beneficios obtenidos por anteriores obras.
- 6 Spies, Werner, en la introducción al catálogo *Christo. Surrounded Islands*, op. cit., pág. 10.
- 7 *Ibidem*.
- 8 Cita recogida por Spies, Werner, op. cit. pág. 11.
- 9 Una escultora californiana, especialmente combativa con el proyecto *Running Fence*, quedó seriamente desacreditada ante la posterior buena acogida del público. Un ecologista que empezaba a gozar de fama y popularidad, sufrió un duro revés cuando, tras oponerse

radicalmente a la instalación sobre las islas de Miami, se vió abandonado por sus compañeros ecologistas que tuvieron que admitir el nulo impacto ambiental del proyecto. Sin ellos saberlo habían picado el anzuelo, aceptando el papel del que siempre pierde.

- 10 Sobre la ampliación del término "escultura", Rosalind Krauss opina, en "La escultura en el campo expandido", recogido en *AAVV, La posmodernidad*, pág. 60; que "las categorías como la escultura o la pintura han sido amasadas, extendidas y retorcidas en una demostración de extraordinaria elasticidad, una exhibición de la manera en que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa". Precisamente por esa extensión del concepto escultura, la propia categoría que había servido para definir un grupo de objetos particulares, empieza a obscurecerse, resultando cada vez más confusa. En definitiva, no sólo en escultura, sino en el arte en general, las progresivas innovaciones han ido dejando caducas las anteriores definiciones (muchas veces la propia ruptura de esa delimitación ha sido una meta para el artista), hasta el punto en que hoy se hace prácticamente imposible afirmar qué es o qué no es escultura.
- 11 Hablo en términos reales, esta empresa ha estado inscrita como *C.V.J. Corporation* y, mientras duraron las negociaciones para el proyecto de las "islas rodeadas", con el de *Surrounded Islands Inc., Florida*, por existir en este Estado otra empresa con el anterior nombre.
- 12 Perera, Marga, "La importancia de borrar las huellas", revista *Lápiz*, nº 80, Octubre 1991, pág. 61.

- 13 He querido citar tan sólo dos de las grandes instalaciones, por no hacer demasiado denso el discurso. Creo que son suficientes ejemplos para la reflexión. No obstante, deseo añadir que la última de las instalaciones de Christo, *The umbrellas* (los parasoles), ha superado en magnitud a las dos comentadas. Instalada en 1991, ha consistido en plantar más de tres mil gigantescas sombrillas distribuidas entre Japón y California. Para hacernos una idea de la embergadura de la operación diré que, cada sombrilla, de seis metros de alto por casi nueve de diámetro, pesaba 120 kg. y, como se pudo leer en prensa, el presupuesto de esta "faraónica obra" se elevó a 26.000 millones de pesetas. En esta ocasión, contradiciendo mis elogios a la perfección técnica y la capacidad previsora del artista, la instalación ha costado la vida a dos personas, lo que ha significado uno de los más duros golpes en la carrera de este artista. Véase: "La maldición de Christo", anón., *El Mundo*, 4-1-1991, pág. 44.
- 14 A modo de ejemplo diré que antes de proceder a la instalación de la tela rosa en *Surrounded Islands*, Christo contrató un equipo de cuatrocientas personas que sacaron de las islas cuarenta toneladas de basuras que habían ido depositando los excursionistas. Todo ello pagado de su bolsillo.
- 15 Perera, Marga, op. cit., pág. 56.

3.5. Misticismo y naturaleza.

"A mediados de los años sesenta el lenguaje y la intencionalidad del arte necesitaban ser renovados. Yo sentía que el arte apenas había reconocido los paisajes naturales que cubren este planeta, ni había practicado las experiencias que esos lugares ofrecían. Partiendo de mi propio umbral y expandiéndome después, parte de mi obra posterior ha sido un intento de abordar ese potencial." Richard Long ¹.

El arte de la naturaleza, o *land-art*, no siempre recurre a la intervención gigantesca, muchas veces incluso se puede realizar una obra de gran extensión con una acción mínima. En un paisaje poblado de multitud de piedras distribuidas azarosamente sobre la superficie, es suficiente con una pequeña ordenación de algunas de ellas para que la intención humana organizadora destaque claramente, Es como levantar un hito amontonando algunas piedras en un punto determinado de un paisaje montañoso, algo que sirve de referencia para el caminante, pese a resultar casi imperceptible por haber sido hecho con las mismas piedras del entorno. El paseante distingue esa señal porque no ha podido ser creada por el azar natural, siendo precisamente el reconocimiento de la intención humana lo que singulariza el lugar y, en este caso, hace que el andante pueda seguir un camino allí donde no hay ningún otro tipo de huella humana.

Tal como evidencia la obra del inglés Richard Long, no se trata tanto de crear una obra en el sentido de objeto autosuficiente, como de ordenar un paisaje. La obra no es ya la línea trazada con piedras o la huella dejada por el paseante, sino todo el entorno circundante que

ha quedado singularizado, y por ello transformado, con tan insignificante acción. El paisaje no es un decorado para la obra, más bien es el propio objeto artístico, una vez que se ha visto modificado por la intención del artista.

Cut Daisies (Fig.27), realizada en Bristol, en 1968, por Richard Long, consiste en dos líneas que se cruzan, trazadas con una cortadora de césped sobre un campo de hierba cubierto de margaritas blancas. Imposible separar objeto escultórico y escenario; el propio campo de margaritas, y no sólo las dos líneas trazadas, queda convertido en obra de arte. O, acaso, ni el campo de margaritas, ni el aspa producido por la cortadora, son los verdaderos objetos artísticos, en tanto se ven suplantados por el documento gráfico que perpetúa la acción mínima e imperdurable.



27. LONG: *Cut Daisies*.

De algún modo, se está siguiendo la propuesta de Duchamp por la que el arte no es sólo lo que el artista hace, sino lo que él destaca, singulariza, identifica o elige. De ahí que muchas veces ni siquiera sea necesario que la acción quede plasmada en forma de huella sobre el terreno. *Pasear, arrojar piedras o dormir son simples acciones que, realizadas en el entorno natural y perfectamente documentadas, pueden ofrecerse como arte (Figs. 28 y 29). La obra es el mismo acto, pero, por la propia inconsistencia de éste, se hace necesario el testimonio gráfico, como un levantar acta, siendo el conjunto de documentos, lo único que perdura de la acción y lo que termina convirtiéndose en obra de arte al ser expuesto como tal en museos y galerías.*

Precisamente, el hecho de que el resultado tangible de sus trabajos se presente frecuentemente en forma de fotografías o mapas, ha servido de base para muchas de las críticas que ha recibido el arte de la naturaleza: "Resulta paradójico que la originalidad de las mismas obras se haya visto a menudo mitigada por el modo convencional con que se presenta la documentación en las galerías de arte" ².

Por otro lado, pese a las tremendas diferencias entre estas intervenciones mínimas y las más agresivas, pervive en todas ellas un mismo afán geometrizable que, pudo surgir, tanto por influencia directa de anteriores creaciones abstractas, como por aproximación a culturas primitivas. El retorno a lo arcaico supone, de hecho, un recurrente contrapunto de la sociedad tecnificada al que se aferran los distintos comportamientos contrarios al modelo socioeconómico capitalista.



TIRANDO UNA PIEDRA ALREDEDOR DE MACGILLICUDDY'S REEKS

UN PASEO DE 2 DÍAS Y MEDIO

3628 ECHADAS

EMPEZÉ, ENCONTRANDO UNA PIEDRA, ECHÁNDOLA, ANDANDO AL PUNTO DE LA CAÍDA DE LA PIEDRA
Y DESDE ALLÍ ECHÁNDOLA OTRA VEZ ADELANTE. CONTINUÉ ECHANDO LA PIEDRA,
Y ANDANDO AL PUNTO DE SU CAÍDA; SEGUÍ ANDANDO DE ESTA MANERA EN UNA DIRECCIÓN CIRCULAR,
TERMINANDO EN EL SITIO DONDE ENCONTRÉ LA PIEDRA AL COMENZAR.

CONDADO DE KERRY IRLANDA 1977

UNA LÍNEA DE 164 PIEDRAS
UN PASEO DE 164 MILLAS

UN PASEO A TRAVÉS DE IRLANDA, PONIENDO UNA PIEDRA CERCANA
SOBRE EL CAMINO A CADA MILLA A LO LARGO DE LA RUTA

CLARE	49 PIEDRAS
TIPPERARY	38 PIEDRAS
KILKENNY	27 PIEDRAS
LEIX	9 PIEDRAS
CARLOW	20 PIEDRAS
WICKLOW	21 PIEDRAS

1974



29. Richard Long.

En Inglaterra *Stonehenge*, monumento megalítico prehistórico, es revalorizado por una cultura que pretende entablar nuevas relaciones con la naturaleza. No será casual que buena parte de las creaciones de estos artistas de la tierra, guarden semejanzas formales con este monumento y se vean orientadas por cierto espíritu mágico-religioso de comunión con la naturaleza, presente ya en los pueblos primitivos.

Richard Long incidirá en lo ritual, como forma de conceder más importancia a la acción creadora, al propio contacto físico con la tierra, que a la obra acabada³. En este sentido la influencia de los monumentos prehistóricos se hace más evidente a nivel espiritual y simbólico que en un plano puramente formal, pese a ser muchas las similitudes en este último aspecto. No se trata tanto de revolucionar la estética, como de buscar un nuevo modelo de relación con la naturaleza, para encontrar un sentido profundo de la vida.

La escultura, en este caso, se planteará más como filosofía de la vida, con un sentido de comunión natural casi religioso. "Mi escultura se ha convertido en una simple metáfora de la vida", declara Long⁴. Las creaciones nos remitirán a un espacio añorado, desconocido para muchos, y nos lo presentarán como modelo de integración con la tierra, como ejemplo de relación del hombre con su entorno. La naturaleza queda convertida así en nuevo templo de adoración, por ello, ante este misticismo, importa menos el objeto escultórico en sí, que la comunicación que el hombre establece, al plantar su huella, con el medio ambiente.

Si el místico aspira a la unión espiritual con Dios, más por la vía contemplativa que por la activa, podemos decir que la actitud de Long, supone un nuevo misticismo en el que la idea de Dios queda representada en la naturaleza y la escultura es la vía contemplativa que permite la comunión. Por ello, las esculturas de este artista son comportamientos, actitudes antes que acciones. Un paseo por el monte, un círculo trazado en la arena, una línea recta producida al amontonar piedras, son actos mínimos que, en cambio, subrayan una conducta que aspira a lo máximo: a la comprensión del paisaje, a la comunicación con las fuerzas naturales.

La actitud es muy distinta a la de aquellos que recurrían a la acción máxima, invadiendo con sus máquinas excavadoras la morada sagrada, para imponer a toda costa su idea. Allí no podía existir comunicación espiritual, en cuanto la acción del hombre no buscaba la armonía con el alma de la naturaleza. El paisaje para ellos estaba exento de magia o religiosidad, era antes un lugar para el ensayo y la experimentación escultórica.

Richard Long busca más la sugerencia que la imposición⁵, por eso las fotografías de los parajes naturales donde interviene tendrán un *premeditado carácter romántico, intentando acentuar el potencial sugestivo de la naturaleza*. Se recurrirá frecuentemente a la fotografía en blanco y negro para dotar a la escena retratada de una atmósfera de irrealidad y despertar en el observador una evocación nostálgica que le haga cómplice del romanticismo del artista.

Todo arte busca la complicidad del espectador, este lo hace a través del misterio del paisaje, por medio del embrujo, apelando a la

añoranza del observador hacia un mundo más natural. Long sabe que su nostalgia de la naturaleza es sentida aún con más fuerza por muchos de los que viven en un mundo absolutamente artificial, pues en definitiva, él ha logrado escapar de la urbe y puede pasar largas temporadas en los parajes menos contaminados del mundo. El velo de romántico misticismo que tiñe sus obras, es sin duda sentido, pero también, no seamos ingenuos, premeditado. Sin este halo de misterio, él lo sabe, su arte quedaría notablemente empobrecido, reducido a la acción simple y acaso gratuita e insignificante.

Escritos que acompañan a la acción, mapas, diagramas y fotografías, ritualizan la invención, dando al simple hecho de trazar una línea en la tierra, o de caminar, un sentido poético que eleva la obra por encima de la propia acción. De hecho, son a los documentos, teñidos ya de romanticismo, y no a la propia acción, a los que se les confiere la categoría de arte.

No obstante, en ocasiones las salas de exposiciones acogen los propios elementos naturales ordenados en configuraciones geométricas. "Arrancados del paisaje y relacionados con el espacio cerrado de una galería o un museo, las tierras, la madera y la piedra siguen participando de los mismos conceptos, pero aquí, en esta nueva relación de orden y desorden, la materia fragmentada afirma de la manera más clara el acto mismo de la ordenación" ⁶.

Construída en la sala de exposiciones, la escultura de la naturaleza queda convertida en objeto comercializable, lo que supone un acercamiento al convencionalismo artístico, mayor si cabe que la propia comercialización de la fotografía. En definitiva ésta relacionaba

la acción con el paisaje y hacía intangible la creación. Ahora cuando Long pone cinco piedras de pizarra alineadas en el suelo de una galería (Fig. 30), tengo la sensación de que, pese al interés que puede tener el contraste de la materia natural con el espacio artificial de la sala, se ha perdido parte de la magia y el misterio con que la fotografía y el paisaje teñían estas obras. Son, más que nunca, simple y llanamente, cinco piedras alineadas; algo simple y hasta absurdo si no conociéramos la obra de Long en su auténtica dimensión.

Esto nos demuestra que es más importante en estas obras el halo romántico, el velo de misterio, la evocación nostálgica y el comportamiento enigmático del artista que la propia obra en sí. Esta, desposeída de esos importantes matices, se ve claramente empobrecida, aunque es justo decir que hay autores que critican esa especie de engaño que produce el documento gráfico al suplantar a la obra real: "Como demuestran las fotografías de Long (...), llenas de



30. LONG: *Línea de pizarra.*

nostalgia inventada y de romanticismo inglés, los artistas terrestres se interesaron profundamente por aspectos secundarios y por la *presentación de su arte*" ⁷.

No obstante, la presentación de la acción es inevitable si se quiere que el espectador tenga noticia de ella; si bien es cierto que, ante la insignificancia de muchas de estas acciones, el peso de la *artisticidad* recae directamente en el documento. De otro modo, *caminar o arrojar piedras nunca podría ofrecerse como arte*, si no es poniendo el énfasis en la presentación, en todo lo que le rodea y es capaz de dar algún sentido a unos actos que, sin esta parafernalia, se perderían irremediabilmente en el reino de lo absurdo.

Lo que a fin de cuentas nos están mostrando estas instalaciones de elementos naturales en el mundo artificial de la galería, es que la obra de Long no puede ser entendida en su totalidad sin este dualismo paradójico. Cuando el artista reivindica los espacios naturales para su arte, lo hace con la intención de trasladar un concepto de arte abstracto y geométrico al paisaje, y cuando sitúa elementos naturales en la galería, éstos evidencian, por contraste, la desnaturalización de los espacios asépticos, como los de las salas de exposiciones. "En sus idas y venidas, Long, para el que cualquier espacio real es bueno, lleva su cultura urbana a la naturaleza y la naturaleza al medio urbano (...). Esta técnica de entrecruzamiento de mundos, supone utilizar procedimientos artificiales para potenciar lo natural que hay en la naturaleza o elementos naturales para subrayar lo artificioso en lo artificial" ⁸.

Pienso que adentrándonos en la discusión de si es el documento, y no la instalación, el verdadero objeto artístico, o si el primero contradice el espíritu de rebeldía que le llevó a abandonar los espacios convencionales de la creación y presentación escultórica; por más que incidamos en verdades que ya muchos críticos han señalado, tal vez estemos perdiendo la oportunidad de aproximarnos a la auténtica intención del artista. De hecho, para Richard Long, esta polémica carecería de importancia pues, como él mismo dice: "Una escultura, un mapa, un texto, una fotografía; todas las formas de mi trabajo son iguales y complementarias. El conocimiento de mis acciones, en la forma que sea, es el arte. Mi arte es la esencia de mi experiencia, no su representación" ⁹. Para él, ni la fotografía, ni la propia escultura son determinantes como objetos artísticos, no son fines sino medios para ponernos en contacto con su verdadero arte: la experiencia vital del artista en su comunión con la naturaleza.

NOTAS

- 1 Declaración recogida por Seymour, Anne, "El estanque de Basho - Una nueva perspectiva", en *Piedras. Richard Long*, Catálogo de la exposición del Palacio de Cristal, Madrid, 1986, sin pág.
- 2 Walker, John A., *El arte después del Pop*, pág. 40.
- 3 En este aspecto, puede mencionarse también la obra de otro artista inglés, contemporáneo de Richard Long: Hamish Fulton. Son muchas las similitudes que pueden establecerse entre ambos, diferenciándose tal vez la obra de Fulton, por un menor grado de intervención directa

y visible sobre el paisaje, limitándose en la mayoría de las ocasiones simplemente a recorrerlo o retratarlo, mostrando como obra de arte la fotografía del paisaje acompañado de una supuesta acción. Digo supuesta ya que, para él, empieza a carecer de importancia el hecho de que realmente haya realizado o no la acción que describe. Puede ser sintomático el que, en algunas bibliotecas, su obra quede catalogada junto a la de los fotógrafos, o que haya libros que lo incluyan dentro de las propuestas artísticas puramente conceptuales. Algo de fotógrafo y artista conceptual hay también en Richard Long, Pese a que su mayor grado de alteración física del paisaje, aunque en ocasiones mínima y otras imperceptible, hace que críticos e historiadores no duden en englobar su obra dentro de las tendencias escultóricas.

- 4 Long, Richard, "Palabras tras lo hecho" (traducción de José Luis Brea), *El Paseante*, nº 3, 1983, pág. 33.
- 5 Como él mismo dice, hablando de su propia obra: "Es una afirmación de mi propia escala y, mis sentidos humanos: lo lejos que camino, las piedras que recojo, mis experiencias particulares. La naturaleza tiene más efecto sobre mi que yo sobre ella". Ibidem.
- 6 Pirson, Jean-François, *La estructura y el objeto*, pág. 91.
- 7 Walker, John A., op. cit., pág. 40.
- 8 Calvo Serraller, Francisco, "Richard Long. Mover el espacio y llenar el tiempo", en *La senda extraviada del arte*, pág.162.
- 9 Long, Richard, op. cit., pág. 33.

3.6. Romanticismo.

Al analizar los distintos modos de acercamiento a la naturaleza que se producen desde finales de los sesenta, se debe constatar que el hecho de que estos creadores abandonen, aunque sólo sea relativamente, el marco de la ciudad (el estudio, la galería, el museo) buscando el contexto natural (la montaña, el mar, el desierto) implica un cierto grado de romanticismo en cuanto huida de la realidad más inmediata.

Este romanticismo se veía, cuando menos, mitigado por el gigantismo de las intervenciones. Sin duda las excavadoras, la dinamita y lo sofisticado de la puesta en marcha del proyecto, eran a menudo enemigos de la expresión poética, que inevitablemente necesita de cierta intimidad y es contraria a la arrogancia grandilocuente.

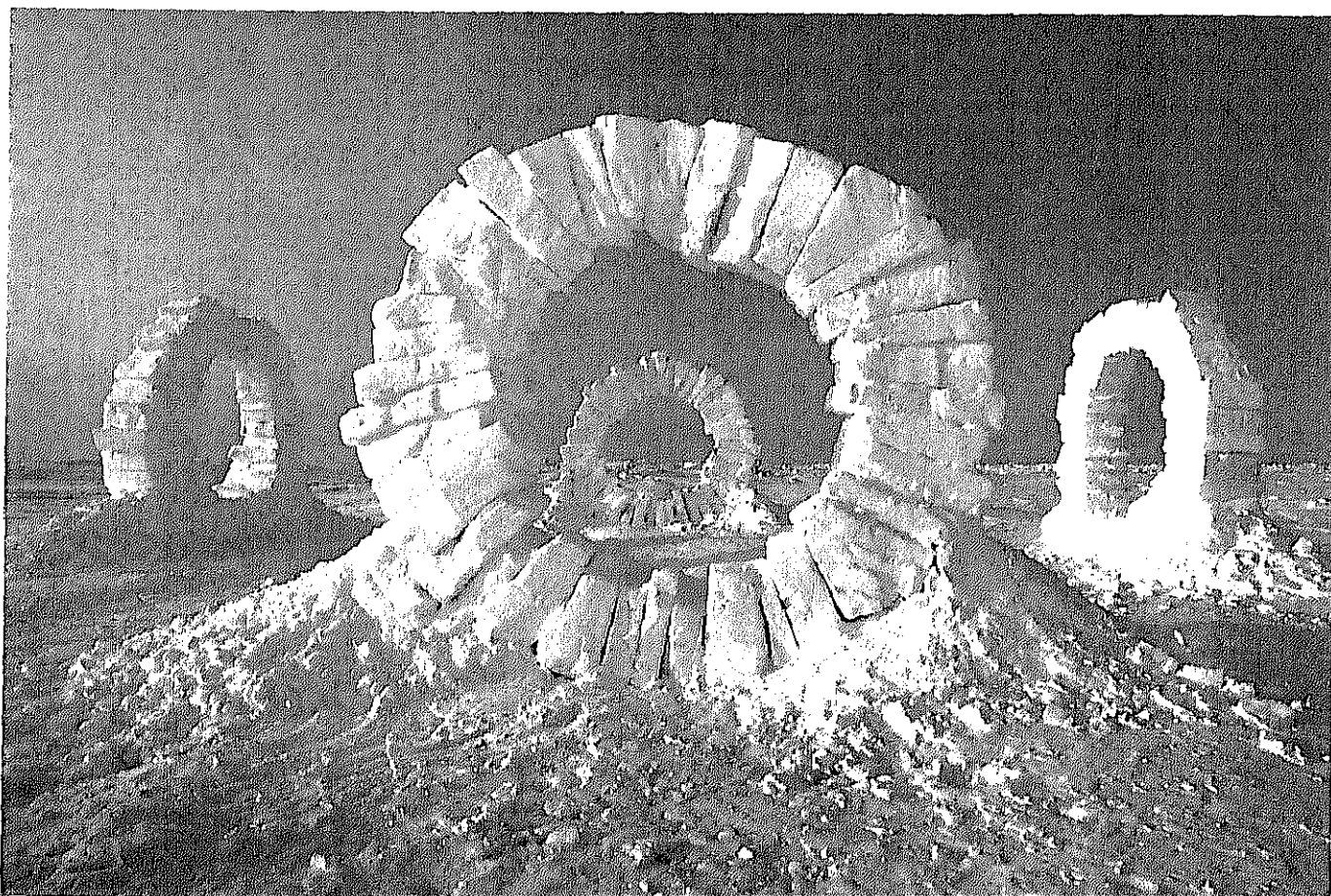
Ya advertía que las obras de Richard Long, al estar más próximas a la sencillez constructiva, huyendo de la espectacularidad y el gigantismo, contenían un mayor lirismo, pese a no haber renunciado al conceptualismo vigente.

Ahora deseo referirme a la obra de un escultor que, por estar cronológicamente distanciado de aquellas primeras realizaciones ecológicas nacidas del mismo conceptualismo que guió a los escultores minimalistas, retoma la naturaleza como elemento escultórico, ya con un sentido más sensitivo que conceptual. Me refiero al inglés Andy Goldsworthy, nacido en 1956.

Voy a empezar hablando de una obra, acaso su proyecto más ambicioso, *Touching North* (Fig.31), realizada en el Polo Norte entre los días 22, 23 y 24 de Abril de 1989. Para poderla llevar a cabo, previamente el escultor estuvo viviendo treinta días (entre Marzo y Abril) en una pequeña aldea del Fiordo Grise de la isla de Ellesmere, al norte de Canadá. Allí, con la ayuda de un esquimal, pudo realizar cerca de treinta esculturas en nieve y hielo (Fig. 32). Tras este aprendizaje, Goldsworthy se trasladó al Polo Norte, acompañado de un pequeño grupo de colaboradores, para realizar esta obra compuesta de cuatro anillos de hielo y nieve de unos cuatro metros de diámetro cada uno.

Aquí el recurso al medio fotográfico tiene un carácter ineluctable por el propio sentido efímero de la obra. La fotografía no contradice, con su esencia convencional, a la obra antimuseística, pues se convierte en algo inevitable para fijar la memoria ante la imperdurabilidad de estas construcciones de hielo y nieve. La reproducción gráfica queda convertida en obra de arte, pasando por alto los tabúes de los años sesenta y setenta, que por su pretensión desmitificadora y conceptualizadora del arte entraban en contradicción con la sacralización del objeto fotográfico.

La producción artística de Goldsworthy demuestra que desde planteamientos similares, la utilización del escenario natural como soporte escultórico, se pueden llegar a respuestas claramente antagónicas. En este caso, la renuncia a la dura conceptualización del fenómeno artístico, le ha permitido al escultor ahondar en la magia y la poesía de la naturaleza, con creaciones que cautivan nuestros sentidos desde el embrujo y la seducción.



31. GOLDSWORTHY: *Touching North.*



32. GOLDSWORTHY: *Sin titolo.*

"Lo más profundo que puedo decir acerca de una escultura es como está hecha" ¹, afirma Goldsworthy. Esta simple declaración encierra ya una actitud lejana del conceptualismo de Long, para quien la escultura es más un comportamiento que una labor manual. El rechazo de la escultura como objeto estético, llevaba a Long a reducir al mínimo su intervención manual, presentando como esculturas, en ocasiones, simples actos corporales como andar, dormir, arrojar piedras, comportamientos no diferenciados de los de cualquier persona que viva en el entorno natural, en esta ocasión elevados a la categoría de arte por convertir la presentación del acto en esencia de su artisticidad.

Goldsworthy incide en la escultura como obra, como construcción, mostrando menos atención al ritual que establecía Long en su contacto con el paisaje. Éste quería ofrecer una filosofía de la vida, una actitud ante la naturaleza y para ello consideró que el objeto escultórico no era imprescindible, mientras que Goldsworthy no se interesa por terrenos tan profundos del espíritu, o si lo hace es siempre a través de los sentidos, es antes un escultor que materializa su acción en forma de objeto, efímero, pero objeto a fin de cuentas.

En Goldsworthy los sentidos adquieren tremendo protagonismo, ya no hay por qué avergonzarse de ello, en definitiva los sentidos son la antesala de todo conocimiento y, sin duda, responsables de nuestro contacto con el mundo. Como él mismo dice: "Aprender y entender a través del tocar y el manipular es una sencilla pero profundamente importante razón para hacer mi trabajo" ².

En anteriores acercamientos a la naturaleza, parece que existía un cierto miedo a implicarse físicamente en la construcción escultórica. El artista prefería abordar la obra a un nivel intelectual, conceptual o hasta espiritual, como en el caso de Long, el arte rehúsa deliberadamente de cualquier concesión a los sentidos, la aversión a lo epidérmico seguía presente. En este sentido la obra de Goldsworthy destaca por haber recobrado un contacto fundamentalmente físico y sensitivo con el entorno natural.

Por otro lado, vuelve a quedar demostrado que la espectacularidad de la escultura no radica sólo en el tamaño monumental, por el contrario este puede convertir el caprichoso juego escultórico en algo escandaloso y hasta éticamente reprobable por lo desmedido de los procedimientos. La expedición al Artico de Goldsworthy parece tener también algo de grandilocuente, pero, en sí, el proyecto está cargado de sencillez y, más allá de lo costoso del viaje, hay un sentimiento de respeto por la naturaleza que hace más convincente el lenguaje artístico.

La humildad del artista empieza por un primer aprendizaje de las técnicas apropiadas para el trabajo en hielo y nieve, lo que supone una actitud de respeto hacia una técnica y tradición ancestral, hacia una cultura remota y, por qué no, hacia una naturaleza con la que ha convivido armoniosamente desde tiempos inmemoriales el pueblo esquimal.

Las herramientas empleadas, sus manos y una hoja de sierra, ya nos hablan de un concepto radicalmente opuesto al de la generación anterior. Su acercamiento a la naturaleza parece más

próximo a la mentalidad oriental, caracterizada por la búsqueda del equilibrio entre el hombre y el mundo, así como por la espiritualización del fenómeno estético. Lirismo, armonía, humildad, ritmo... parecen elementos obligados para encontrar la paz interior, a través de un equilibrio con el exterior, que conduce a la elevación espiritual. Anteriores creaciones ya mencionadas, salvo excepciones, no pueden esconder su inequívoco sello occidental, la arrogancia y la prepotencia queda una y otra vez puesta de manifiesto.

Nada más acorde con la filosofía taoísta que el no intentar perdurar si no es a través del espíritu; las obras del hombre no han de ser imperecederas más que en la memoria, pues, en definitiva, importa más el acercamiento a la idea del mundo como continuo devenir, que la perpetuación material de una humilde acción humana.

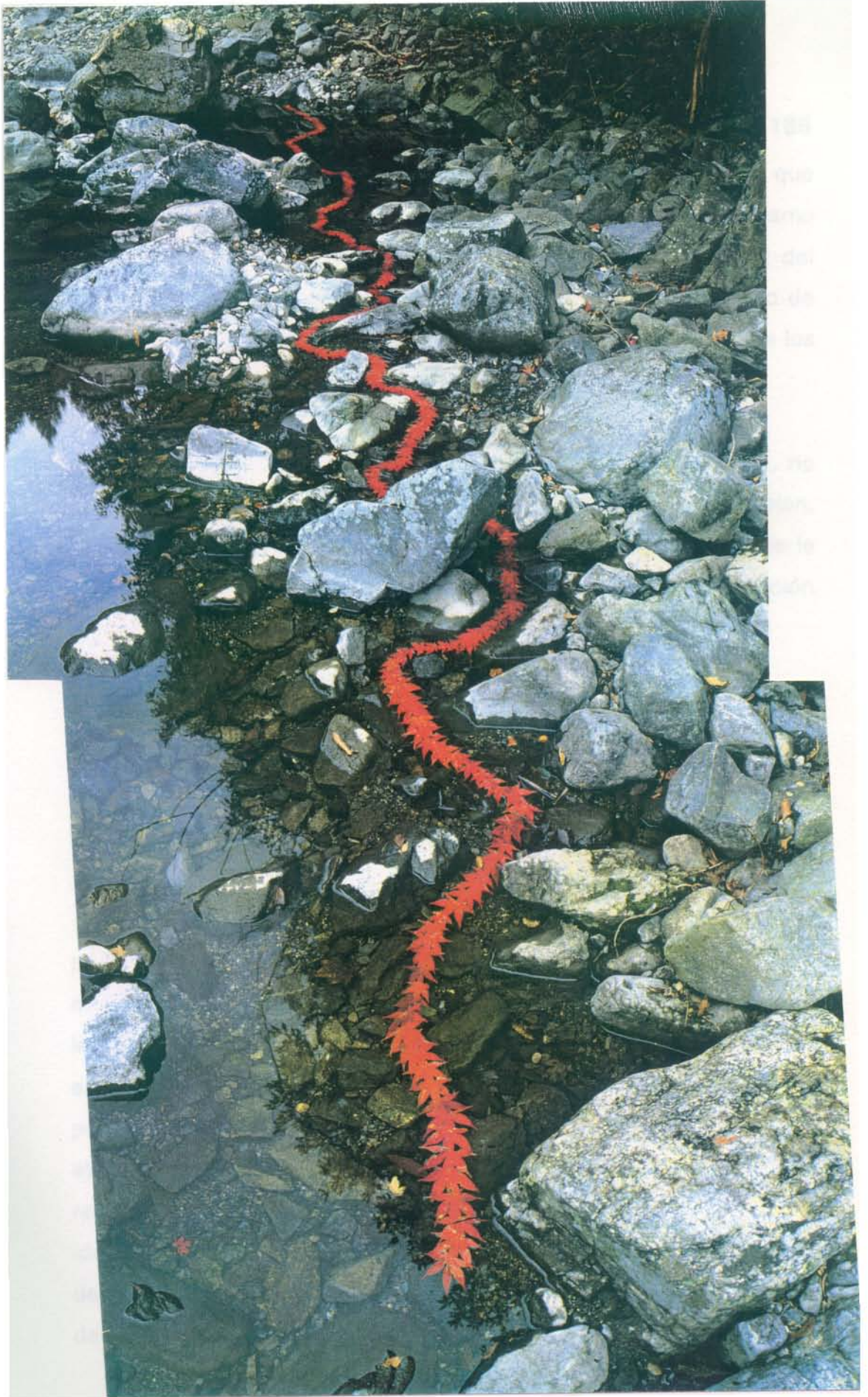
Lo efímero no es nuevo en el arte³, aunque lo cierto es que la llegada de la fotografía, que eterniza lo que por ley de vida ha de morir, lo imperdurable no ha podido ocupar lugar privilegiado en museos y galerías. El documento gráfico congela el instante preciso y hasta puede relatar todo el proceso cíclico de destrucción y regeneración que ordena la naturaleza. Precisamente esta ineludible secuencia de vida, muerte y resurrección queda simbolizada en el arte de lo perecedero, al mostrarse como belleza fugaz que necesariamente ha de extinguirse para, fundiéndose con la materia, volver a renacer dotado ahora de nueva presencia.

El arte queda afectado por los ritmos naturales⁴ y a la vez los simboliza, es como si a través de un simple elemento pudiera hacerse visible todo un universo, y más aún, una existencia en eterno devenir.

"Cuando trabajo con una hoja estoy trabajando con el sol, la lluvia y el crecimiento del árbol, con el espacio del árbol y con su sombra; no se trata sólo de ocho centímetros de hoja, lo que me interesa es el crecimiento y el proceso" ⁵.

Tal vez, para el arte efímero resulte contradictorio el mismo documento gráfico, pues de algún modo le está robando su esencia en tanto inmortaliza algo que, por su propia ley, debe morir, no subsistiendo más que en el recuerdo. Pero, ¿de qué otro modo podría comercializarse este arte?, ¿cómo se costearía el escultor de la naturaleza sus frecuentes viajes? y, lo que es más importante, ¿cómo si no llegarían al público estas sugerentes creaciones?. Debemos aceptar el convencionalismo fotográfico en su irremediabilidad, aún cuando se nos muestra como pobre sustituto de la realidad.

El paralelismo establecido entre el período existencial de la escultura y los propios de la naturaleza, es lo que dota a estas obras predominantemente estéticas de una capacidad alusiva, simbólica o significativa. Pero, me gustaría destacar que, en mi opinión, su interés deriva de algo más que su puro carácter efímero, tal vez del diálogo que se establece con lo natural, de esa especie de comunión íntima con los elementos primarios. "Y si a ello añadimos el perfecto equilibrio entre los valores plásticos y los de la naturaleza, entre la reflexión en torno al tiempo y su paso, transcrito en lo efímero de los materiales y sus mutaciones, concluiremos que la esencia de su trabajo traspasa los límites de la representación y adquiere trascendencia en función de un pensamiento concreto" ⁶.



33. GOLDSWORTHY: *Japanese Maple*.

Aun admirando las cualidades de refinamiento orientalista, que en ocasiones rayan en lo pintoresco, debo señalar el romanticismo idealista que se desprende de estas acciones, derivado tal vez del "ecologismo imperante en nuestros días, tal y como en el caso de Long provenía del *hyppysmo* y el culto a Stonehenge propios de los tiempos de su juventud" ⁷.

Pero, la actitud de Goldsworthy, al igual que la de Long, no parece responder a una ideología política reivindicativa, antes bien, obedece simple y llanamente a un romanticismo pantelista, que le conduce a la idealización del fenómeno estético mediante la utilización del paisaje.

Ante la contemplación de la propuesta idílica, indudablemente pensamos en el moderno conflicto entre el hombre y la naturaleza y en lo deseable de la búsqueda de soluciones que armonicen, como lo hacen éstas desde la vertiente estética, con el entorno ecológico.

La actitud de artistas como Goldsworthy, evidencia que es posible una reconciliación con lo natural. Pero, acaso, esa unión con el entorno ecológico es, hoy en día, sólo posible en lo artístico y en la mente de unos románticos que huyen de la realidad representada en la verdadera confrontación desarrollo-naturaleza. Optimistamente pueden considerarse como modelo de conjunción, como propuesta ejemplificadora de acción (constructiva y a la vez altamente respetuosa con la ecología circundante). El arte, de esta manera idealizado, encontraría su meta más noble: la de alumbrar el camino del hombre mostrándose como modelo de un casamiento factible y deseable.

El romanticismo, en nuestros días, implica una huida de la realidad más inmediata del hombre moderno: la urbe. Esta huida me parece cargada de un sentimiento nostálgico, por cuanto está determinada por un desagrado ante la artificialidad de la ciudad hipertecnificada, que produce la tristeza por la pérdida de otra realidad asociada a un modo de vida distinto.

La huida responde a la añoranza de un mundo mejor, aún no violado ni contaminado, como si éste existiera gravado en nuestra memoria antes incluso de conocerlo. Esto marcará la diferencia respecto a mi humilde propuesta escultórica en torno a la naturaleza. En mi caso, la nostalgia se vuelve melancolía, cuyo matiz diferenciador puede radicar en el grado de pesimismo. Al no creer que la huida pueda solucionar nada, ni siquiera íntimamente, aparece la resignación a vivir y trabajar en un medio urbano altamente artificializado. La añoranza convertida en utopía se estrella cada día frente a la realidad, de ahí el pesimismo. Por ello, el acercamiento a la naturaleza se hará desde la artificialidad y directamente influenciado por ella.

NOTAS

- 1 Declaración recogida en *Hands to Earth. Andy Goldsworthy Sculpture 1976 - 1990*. Catálogo publicado en 1990 por The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, pág. 1 (trad. propia). "The most profound thing I can say about a sculpture is how it's made."

- 2 Ibidem (trad. propia). "Learning and understanding through touch and making is a simple but deeply important reason for doing my work."
- 3 Para más información sobre el arte efímero: Fernández Arenas, José, *Arte efímero y espacio estético*.
- 4 "I want my art to be sensitive and alert to changes in material, season and weather" (Quiero que mi arte se muestre sensible y atento a los cambios de la materia, las estaciones del año y el clima). Declaración de Goldsworthy recogida en *Andy Goldsworthy*, catálogo editado por Viking, 1990, sin pág. (trad. propia).
- 5 Declaraciones de Goldsworthy recogidas en "El arte imita a la naturaleza", anónimo, revista *Integral*, nº 138, Junio 1991.
- 6 Castro, Antón, "Andy Goldsworthy". Revista *Lápiz*, nº 63, Diciembre, 1989, pág. 66.
- 7 Juncosa, Enrique, "El paisaje como experiencia". Revista *Lápiz*, nº 61, Octubre, 1989, pág. 63.

3.7. La soledad del artista.

El escultor francés Arman, llenó una galería de París con dos camiones de porquería en 1960.

M. Boezem, en 1969, hizo que un avión a reacción dibujara su nombre sobre el cielo de Amsterdam, recogiendo fotográficamente el proceso creativo: cielo limpio, su nombre escrito en el aire y finalmente la desintegración.

Walter De Maria, mencionado escultor norteamericano, con su obra *The New York Earth Room*, llenó de tierra en 1977 una galería de Nueva York. La obra consistía en una acumulación de arena que fue depositada sobre el suelo de la galería cubriendo una superficie de trescientos treinta y cuatro metros cuadrados. La arena alcanzaba una altura de cincuenta y tres centímetros sobre el suelo, con un peso de casi cien mil kilogramos. Fue necesaria una luna en el umbral de acceso a la sala para contener las tierras y evitar que se desbordaran sobre el pasillo, único lugar desde donde el espectador podía contemplar la obra. En esta ocasión, lo costoso y escandaloso de la operación se convirtió en algo de gran prestigio, ya que el marchante del artista, en su calidad de director de la Fundación Dia (un fondo fiduciario que actúa a un tiempo como fundación de apoyo a los artistas y como desgravación fiscal de la familia Menil de Texas), compró el edificio donde estaba la exposición para conservarla de forma permanente.

Otra escultura, *Kilómetro enterrado*, del mismo autor (patrocinada también por la Fundación Dia), consistía en un agujero de un kilómetro de profundidad que se perforó en el suelo de Kassel, Alemania, en 1977. Se introdujo en él una barra de latón de un kilómetro de largo, quedando al final totalmente enterrada, pudiéndose ver de ella únicamente el círculo superior, cual moneda embutida a ras del suelo en una losa de hormigón. La ejecución de esta obra, famosa por su ausencia, costó, en aquella época, trescientos mil dólares ¹.

Quizá estos pocos ejemplos, entre los muchos que se me vienen a la memoria, junto con las ya mencionadas actuaciones gigantescas del pretendido arte ecológico, sean suficientes para definir la sensación de dispersidad, confusión y vacío a que deseo referirme. Las vanguardias de principio de siglo conquistaron para el arte la libertad y, pasados sólo unos decenios de tan importante revolución, parece que el artista ya no sabe que hacer con ella.

Para Baudrillard, vivimos el instante posterior a la orgía, entendiendo por orgía "todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos". Todo ha sido liberado, también el arte, no quedan caminos por explorar, al menos esa es la sensación dominante tras decenios de extremismo operativo. Ensanchar el campo de acción artístico con nuevas revoluciones parece impensable, surge así la duda: "¿qué hacer después de la orgía?".

"Ya sólo podemos simular la orgía y la liberación, fingir que seguimos acelerando en el mismo sentido, pero en realidad aceleramos en el vacío, porque todas las finalidades de la liberación

quedan ya detrás de nosotros..."². Con la simulación, según Baudrillard, nos resignamos a reestrenar lo que ya ha sido representado. Desenterramos continuamente viejos ideales, fantasías, imágenes, ante la imposibilidad de construir utopías de futuro.

La escultura, en pocos años, ha sufrido tantas alteraciones que se hace cada vez más impensable que sea capaz de sorprendernos con una nueva pirueta. No hay ya radicalismos capaces de escandalizarnos, tenemos la sensación de que todo ha sido ya hecho, de que se han agotado en pocos años todas las posibilidades y resulta casi imposible concebir algo verdaderamente nuevo. Romper con lo establecido parece haberse convertido en rutina, hasta el punto de que ya ni siquiera nos perturba. El arte por el camino de las continuas provocaciones, se nos muestra como el más tedioso de los espectáculos.

Llegados a este punto, debemos considerar la solución que ofrecen pensadores comprometidos con el momento artístico actual y con el cambio de paradigma cultural, como Achile Bonito Oliva: "La superación de la sumisión a lo nuevo a toda costa, de la histérica necesidad de matar al padre, de la superación del lenguaje anterior"³.

Considero, por tanto, que le corresponde al joven artista que lucha por encontrar un camino personal, hacer antes un análisis de los vertiginosos cambios y recapacitar acerca del sentido de esa búsqueda obsesiva de lo novedoso. Ampliando el concepto de arte hasta el límite en que todo puede ser considerado como tal, es inconcebible cualquier innovación. Por otro lado, es muy posible que la mayoría de esos gestos grandiosos, como los traídos a modo de

ejemplo, no sean nada más que eso: gestos, ridículas muecas incapaces de encontrar un sentido, una última causa que justifique tan desproporcionado gasto. Su contradicción llega al extremo de lo enojoso cuando, además se nos dice, como en este caso, que han necesitado de un importante mecenazgo para hacer frente a lo costoso de la operación⁴. Así, actos que se presentan como violentamente antisociales, enfrentados a la ideología vigente, necesitan en cambio de la complicidad financiera de la sociedad para hacerse realidad.

El arte convertido en capricho vanal, sea a la escala que sea, por más que se nos intente disfrazar de revolucionario y antisocial, hecha sus raíces en los pecados de una sociedad superdesarrollada. Jamás podrán la abundancia, el derroche, el exceso o el lujo, cimentar las bases de una verdadera renovación cultural.

Demolidos por las vanguardias los seculares criterios e ideales artísticos, podríamos estar tentados a festejar la nueva era de libertad para el arte; pero lo cierto es que, si bien no nos gustaba el aspecto restrictivo de la academia, ni la norma preestablecida, ahora la total ausencia de criterios resulta casi tan desoladora como su antigua imposición. "La herencia de la modernidad es la soledad del artista que ha perdido su sombra. Como la sociedad no marca ningún rumbo a su arte, éste debe inventar su propio destino"⁵, construyendo su propio castillo de naipes, cimentando su propio mito de genio creador.

Cuando la vanguardia rusa se divorcia de los viejos ideales, construye otros nuevos de futuro, socialismo, progreso y desarrollo. Las esculturas constructivistas respondían, en su conjunto, antes que

a un afán de protagonismo individual (de hecho muchas eran anónimas), a un deseo sincero de conectar su arte con el proceso de transformación social. Su posterior suicidio artístico, para dedicarse a tareas productivas de directa utilidad social, atestigua la honradez de sus planteamientos. Pero, en una época como la nuestra, en que las ideologías que inspiraron esa transformación están en crisis, nos queda la libertad heredada de las vanguardias, pero la ausencia de unos principios a los que encaminar nuestra libertad. En definitiva, si tenemos libertad para hacer lo que queramos (escultóricamente) y no sabemos que hacer con ella, ésta se convierte en incitadora del capricho vanal, del sinsentido absoluto. Además, pienso que es una libertad ficticia, ya que en realidad, hagamos lo que hagamos, como artistas, nuestra acción resultará intrascendente y, aun en el mejor de los casos, pasará desapercibida para el conjunto de la sociedad.

El hombre moderno desterró a Dios, pero en su lugar construyó toda una teología del progreso. La idea de Dios sigue presente en las vanguardias positivistas, ahora reencarnado en Razón, Libertad y Desarrollo. Cuando estas utopías sustitutivas del viejo Todopoderoso mueren, el hombre parece no ser dueño más que de un verdadero y profundo vacío.

Lo peligroso de todo esto es que, tras la crisis de las utopías, ante la falta de ideales y la consiguiente pérdida de principios, aparecen con inusitada fuerza los valores comerciales. En esta situación de desconcierto en que nos deja la crisis de la modernidad, el comercio del arte se eleva como verdadero objetivo al que el artista puede encaminar sus esfuerzos y aspiraciones. En ausencia de un

credo superior que dirija nuestras voluntades por encima del yo, la filosofía del éxito, se alza como objetivo de todo individuo.

El mejor ejemplo de ello es el artista *pop* norteamericano, en muchos aspectos ligados al escultor minimalista. Andy Warhol, por ejemplo, aficionado a lo deslumbrante, se adelanta a la cultura de nuestro tiempo aceptando sin rodeos que el éxito y el dinero son su única meta.

En tanto, el mercado del arte y la sociedad necesitan de la construcción, aunque sea artificial, de mitos individuales. Para el mercado del arte, el mito del genio creador, sobre todo si éste es joven, le reporta unos enormes beneficios y, por otro lado, el ciudadano, también especialmente si es joven, necesita de los mitos individuales, sean artísticos o financieros, para marcar su propia meta en la lucha por el éxito. Lo más alarmante es que esta ambición puede estar eclipsando cualquier otra aspiración de carácter más noble.

Ante este panorama, no nos sorprende que estén apareciendo cursillos que pretenden enseñar en pocos días como se puede triunfar en el arte⁶. ¿Habría que estudiar estrategias de mercado para poder dedicarse a la creación artística?. Por ridículo que parezca, esta es la realidad y, nos guste o no, sólo nos quedan dos opciones: participamos en el juego y nos integramos en este mecanismo, o renunciamos al éxito y aceptamos con resignación el olvido.

En esta confusa situación actual surge un término, "postmodernidad", del que no soy muy amigo. Si ya resulta difícil encontrar un consenso en la utilización del término modernidad, ahora

la palabra postmodernidad arrastra la dificultad primera, más la existencia de al menos dos interpretaciones distintas (simplificando) del mismo término: "lo postmoderno, al igual que el postindustrialismo, se manifiesta sustancialmente en dos direcciones opuestas: como premoderno, es decir, como exaltación nostálgica del mundo tradicional, del mundo, para entendernos, que ha precedido a la *gran transformación* (...), o bien como supermoderno, es decir, como confianza ilimitada en la posibilidad de que, por medio de una revolución tecnológica (y sobre todo tecnocrática), sea capaz de *cambiar la sociedad* sin cercenar (incluso renovando) el actual ordenamiento de la sociedad tardocapitalista. En el primero se vislumbra la voluntad de rechazar globalmente la modernización; en el segundo, sin embargo, la de relanzarla, pero desde el punto de vista de una ideología neoconservadora" ⁷.

Culturalmente, la postmodernidad no define una aportación ideológica positiva, sino un momento de crisis dominado por la ambigüedad, el eclecticismo y la ausencia de ideales. En realidad, postmodernidad es el vacío cultural de que vengo hablando, ante la sensación de crisis de la modernidad.

Vivimos un momento en que, efectivamente, se tiene conciencia de que el proyecto utópico de las vanguardias ha fracasado; pero lo cierto es que artísticamente, el desprestigio es de la modernidad entendida como proceso global y de las ideologías que inspiraron al artista de principios de siglo. En consecuencia, se desacredita de las vanguardias más su utopía de progreso que las aportaciones formales, ya que, en gran medida, serán retomadas una y otra vez, desposeídas ya, eso sí, de su significado original.

Uno de los problemas que plantea este término es que social y económicamente no se puede hablar de postmodernidad, por el contrario, sería más apropiado aplicar a nuestro modelo socioeconómico actual el término de "supermodernidad", pues una cosa son los sentimientos culturales y otra bien distinta es la evolución de la economía en las sociedades de consumo.

Esto último es determinante para el entendimiento del escepticismo actual y la renuncia generalizada a las ideologías revolucionarias, pues de algún modo percibimos que en la actualidad la escultura, el arte o la cultura en general, se hallan divorciados de la construcción social, económica y hasta política. Ello no sólo es atribuible al egoísmo del artista, sino que éste ha podido comprobar que desde el arte se hace cada vez más difícil, por no decir imposible, una verdadera transformación social.

Quizá el último intento revolucionario en que se vió implicado el arte fue el movimiento estudiantil que culminó con las revueltas de Mayo del 68. La intención de aliar revolución y utopía estética ya fue expresada por el principal teórico de estas inquietudes, Herbert Marcuse⁸. "La imaginación al poder" es un lema que manifiesta claramente la rebeldía cultural y artística contra el sistema establecido, la sociedad de consumo y la realidad tecnológica. A través de comportamientos artísticos como happenings, ambientes psicodélicos, accionismo, fluxus, body art, land art o arte povera, parecía que el mundo artístico, desengañado de su anterior colaboración con las clases dominantes, quería participar del nuevo espíritu de rebeldía, sacando el arte de las galerías y adoptando un comportamiento comprometido y antiburgués.

Pero lo cierto es que la maquinaria social siguió su paso inexorable y apenas se vió sacudida por la revuelta estudiantil. Es posible que hasta saliera fortalecida, como si le hubieran inyectado un antídoto, pues cada vez se mostrará más capaz de aglutinar todos los posibles virus antisociales, haciéndolos pasar desapercibidos. Sea como fuere, el artista actual se ha hecho consciente de su impotencia y se ha reafirmado en el escepticismo, la desideologización y el egocentrismo. Acaso esto es lo mejor que define la pretendida postmodernidad.

Como dice Calvo Serraller: "A finales del siglo XX, el arte ha perdido el norte para moverse con más plena libertad, bien entendido que, hijos como somos de un espíritu finisecular, sabemos que el arte no necesita otro contenido que el de seguir existiendo como sagrado reducto, en el seno de la moderna sociedad secularizada, de lo gratuito. En la llamada era de la postmodernidad, el arte se pone a sí mismo como contenido" ⁹.

Muertas las intenciones revolucionarias, éstas se manifiestan ya únicamente como puro escapatismo, como recuperaciones, impuestas por la moda, de aspectos externos de antiguas pretensiones renovadoras. Vivimos una cultura de superficialidad y fachadismo, de continuos *revivir* en clave exclusivamente estética. Sumidos en el juego de las apariencias, se pierden los prejuicios apropiacionistas y la cultura se convierte en un pastiche de elementos sacados de la antigüedad o de las vanguardias históricas.

El poder se ha convertido en algo más abstracto de lo que fuera a principios de siglo, pero además, nuevas formas culturales restan

protagonismo a la pintura o la escultura. Estos viejos modos de expresión, ya *no serían adecuados para iniciar una revolución*; el cine, la música popular, o el espectáculo en general, son formas culturales de infinitamente mayor trascendencia social. En realidad, lo que ocurre en el mundo del arte pasa desapercibido para la inmensa mayoría de la población (por ello hablaba de la libertad ficticia del artista). El arte se ha vuelto intrascendente y, en consecuencia, ha perdido importancia en la jerarquía de las preocupaciones o intereses humanos.

Cualquier propuesta, por revolucionaria que fuere, interesaría a pintores, escultores, galeristas, coleccionistas y poco más (a la gente que directa o indirectamente vive o especula con el arte). El arte actual se ha convertido en un fenómeno absolutamente elitista, capaz *de aburrir al más común de los mortales. Casi me atrevería a decir que* pintura y escultura, en nuestros días, son dos tremendos anacronismos tenidos en pie por los intereses inversionistas. Gracias a ellos y al mecenazgo patriarcal de las instituciones, pintura y escultura, aún pueden ser noticia de vez en cuando.

Ya Ortega y Gasset adivinaba, a principios de siglo, que el arte iba perdiendo deseos de ir más allá de los propios límites de la experiencia estética, al afirmar que "para el hombre de la generación novísima el arte es algo sin trascendencia". Y lo empezaba a ser ya a dos niveles, por un lado para el público, que cada vez le mostraba menos atención y, en otro sentido, para el mismo artista. No se trataba sólo de que "a cualquier hombre de hoy le parezca el arte cosa sin importancia o menos importante que al hombre de ayer, sino que el artista mismo ve su arte como una labor intrascendente". Mas,

precisamente esa insignificancia, esa falta de compromiso ideológico o moral, es lo que deliberadamente se busca, "no es que al artista le interesen poco su obra y oficio, sino que le interesan precisamente porque no tienen importancia grave y en la medida en que carecen de ella" ¹⁰.

Para terminar, quiero salir de la sensación derrotista que pueden producir estas reflexiones, buscando un sentido positivo a la sugerencia de cultura postmoderna.

A la vez que se abandona el carácter trascendental y el artista se libera de la responsabilidad del destino universal, se pierde la idea de evolución en arte. Las vanguardias tenían un concepto progresista de las artes, en oposición a lo antiguo, y por analogía con la idea de progreso tecnológico. Ahora cuando el concepto de progreso ha sido puesto en tela de juicio en todos sus aspectos, también el artista pierde ese afán de superar, a toda costa, lo anterior, abandona, en cierto modo, el entusiasmo por lo novedoso y la euforia del experimentalismo. Esto creo que es beneficioso para el arte, ya que esa loca carrera por lo original privaba al artista, en ocasiones, de una reflexión profunda que fuera más allá del puro snobismo.

Es de agradecer que, como consecuencia de esto, el artista haya recobrado el respeto por la historia. La idea de progreso y la búsqueda de lo nuevo, conducía a un desprecio del pasado, de hecho, el arte moderno aparece jalonado por "ismos" que se desgastan con rapidez y se fundamentan en la ruptura. El abandono de la innovación a ultranza no significa una renuncia a la originalidad, aunque ésta no siempre es fácil en la presente selva de mimetismos y recuperaciones.

El eclecticismo actual va unido a una recuperación de los valores sensibles del arte, tan maltratados por lo moderno. La obra como realidad sensible, recupera su protagonismo en detrimento de los comportamientos y actitudes del artista. Hay, en este sentido, una reivindicación del hedonismo como disfrute, lo que implica una posición radicalmente opuesta al conceptualismo de Duchamp, que con tanto vigor criticó lo epidérmico.

Lejos del deprimente mundo del mercado, hay razones para suponer que la postmodernidad, como fenómeno cultural, es un intento serio de escapar de la tiranía del racionalismo cientifista. Lo que me parece más lejano es que el arte vuelva a retomar su sentido utópico para luchar por la construcción de un nuevo modelo social acorde con nuestra actual sensibilidad, basada en el respeto a la naturaleza, la no agresión, la moderación en el desarrollo tecnológico, la recuperación de un entorno más acogedor, la solidaridad con los pueblos más desfavorecidos...

Y tal vez este compromiso de futuro sería la mejor salida del aspecto más oscuro y frívolo de la postmodernidad.

NOTAS

- 1 Estos datos han sido extraídos de Gablik, Suzi, *¿Ha muerto el arte moderno?*; Maderuelo, Javier, *El espacio raptado*; y Marchan, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*.

- 2 Baudrillard, Jean, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, págs. 9 y 10.
- 3 Bonito Oliva, Achille, "Así. El estado del arte (y también de la crítica)". *Revista Lápiz*, nº 61, Octubre 1989, pág. 27.
- 4 Por lo general, no suelen hacerse públicos los costes monetarios de las gigantescas operaciones emprendidas en nombre de un "arte de la tierra", pues seguramente sus autores son conscientes de que ello podría levantar duras críticas que cuestionasen la pertinencia de tales acciones.
- 5 Gablik, Suzi, op. cit., pág. 13. En palabras de José Luis Brea: "Demasiada moribundía, demasiado acabamiento como para poder ahora seguir afianzándonos en algún territorio, demasiado alegre arrojar por la borda tanto supuesto lastre para, a la postre, descubrirnos desnudos y sin nada en que apoyarnos, flotando desconcertados a la deriva, entregados a la estéril soledad del sálvese quien pueda..." *Nuevas estrategias alegóricas*, pág. 37.
- 6 Véase: Gablik, Suzi, op. cit., pág. 65, reproducción de un anuncio publicitario que ofrece uno de esos cursillos.
- 7 Maldonado, Tomás, *El futuro de la modernidad*, pág. 18.
- 8 Marcuse, Herbert. (1898-1979) alcanzó su máxima popularidad durante las movilizaciones estudiantiles de 1968, que tuvieron sus principales centros de agitación en la universidad parisiense de La Sorbona, en la de la ciudad de México y en varias de los Estados Unidos. Su pensamiento enlazó bien con el espíritu de rebeldía de los jóvenes de la época. Detractor de la autocomplacencia y el

4. RECESION ESCULTORICA.

En la presente *recensión escultórica* no intentaré explicar mis propias obras. Como ya adelantaba en la introducción, me interesa más trazar un hilo conductor que comuníque las reflexiones teóricas con mi labor creativa. Pese a lo cual, insisto una vez más, no hay afán de protagonismo por mi parte, simplemente quiero mostrar cómo el análisis hasta aquí desarrollado, se ha visto motivado por la creación artística y cómo ésta ha quedado, a su vez, afectada por el estudio emprendido.

He agrupado las obras, no cronológicamente sino, en función de la preocupación escultórica que las ha motivado. Aunque dichas preocupaciones guardan una cierta secuencialidad, en ocasiones he retomado temas que ya había tratado con anterioridad, pese a que muchas veces esto sólo ha servido para reafirmarme en la necesidad de superar tal estadio escultórico. La creación artística no tiene un carácter lógico lineal, en determinados momentos se siente la necesidad de volver a formas que tal vez habíamos abandonado con demasiada protitud. Sólo tras ese continuo verificar cada paso, contrastándolo con el anterior, es posible la evolución.

Las obras que aquí muestro son víctimas del dilema escultórico que ha ido apareciendo en distintos capítulos: la escultura como forma estética pura y autosuficiente o, como expresión artística que intenta sobrepasar los límites de lo estrictamente escultórico para aludir a otros mundos, más específicamente, a los problemas de su tiempo.

Toda mi producción se ha debatido entre estas dos posibilidades aparentemente irreconciliables, hasta el punto en que determinadas obras parecen estar negando la existencia de otras. La aparente falta de coherencia estilística se debe a la continuada búsqueda de vías comunicativas para la escultura, que me permitan expresar de forma adecuada cuanto deseo exteriorizar. Ante esta preocupación fundamental, que aún motiva mi investigación escultórica, no he podido guardar las apariencias. La coherencia con esta motivación primera hace necesarios todos los intentos, hasta los que, a ojos de una persona ajena, se muestran contradictorios.

Hay distintas posibilidades comunicativas para la escultura, hasta es factible, como hemos visto, la negación de toda pretensión en este sentido. Pero, mi investigación ha partido del intento de superar ese grado cero de intercambio comunicativo.

Un nivel primario, pero a la vez primordial, de comunicación escultórica es la transmisión estética a través de los sentidos. Una escultura, en este aspecto, no se diferencia en cuanto a sus intenciones de la composición musical. Ambas se dirigen a los sentidos con la convicción de que, desde ellos, se puede llegar a mundos más internos del individuo, cuales son los sentimientos.

Pero la escultura es susceptible, como la poesía, de recoger formas de expresión que, además de cautivar los sentidos, introduzcan al observador en un universo significativo que se sitúa más allá de la propia configuración escultórica. Sin que ello niegue la anterior posibilidad, pues de ella se sirve, he incidido en la expresión metafórica como modo de aludir poéticamente a otras realidades. De

esta manera, afirmo la escultura como forma sensible que, a la vez, es capaz de recoger y transmitir las inquietudes no exclusivamente estéticas de su creador.

Pese a lo dicho, debo añadir, una vez más, que forma y contenido son elementos indivisibles en la obra de arte. Teniendo esto presente, sólo queda admitir que, determinadas esculturas, como algunas de las que presento, muestran más interés por los aspectos puramente estéticos, mientras que otras buscan intencionadamente que, de la configuración formal puedan derivarse alusiones significativas.

En ambos casos tiene cabida el tema de la naturaleza, sea por su interés escultórico o por la capacidad de expresar, a través de la recuperación de sus elementos, todo un pensamiento que conecta con problemas más genéricos de la existencia del hombre. En cualquier caso, las fronteras que separan las preocupaciones estéticas de las de orden moral o ideológico no son tan nítidas como cabría suponer, lo normal es que ambas se interrelacionen en un mismo acto creativo.

4.1. Recuperación de lo sensible.

La modernidad, en sus versiones de arquitectura funcionalista o de escultura abstracta geometrízante, ha supuesto un abandono de la superficie sensible. Para ellos, superficie significó superficialidad y superfluo. En consecuencia, se elimina de la obra todo aquello que es innecesario, inútil o decorativo. Las esculturas (también las construcciones arquitectónicas en cierto modo) son despojadas de su piel para quedarse sólo en armadura, en estructura constructiva, guiados por un deseo de caminar hacia lo profundo y verdadero, hacia aquello que no miente ni engaña con seductores efectismos.

Despojada la escultura de sus cualidades externas sensitivas, como texturas, grafismos, calidades cromáticas, o, en definitiva, huellas, se vuelve fría y en muchas ocasiones inexpresiva. El material industrial, limpio y sin alteraciones humanas, es mostrado en su auténtica configuración, en un deseo de sinceridad. La verdad, para ellos, reside en la estructura y por eso, la sinceridad constructiva en el uso de los materiales rechaza el frívolo juego de las apariencias.

Hoy día, en cambio, revalorizamos la importancia de las calidades superficiales de la escultura, y hasta de los objetos que nos rodean. Los sofisticados artefactos con que convivimos poseen una complejidad interna tal, que nos obliga a refugiarnos en su apariencia externa. Nadie se detiene a analizar los intrincados circuitos electrónicos que esconde el televisor, imposible descubrir en un disco compacto algo que nos haga entender su milagrosa fidelidad reproductiva, por no hablar de la magia del ordenador o del misterioso

funcionamiento de un sinnfín de objetos que la tecnología ha puesto a nuestra disposición. ¿Cómo no quedarse en lo superficial?.

Lo interno pertenece a un mundo indescifrable, a lo sumo aspiramos a aprender a utilizar los objetos tecnológicos, a sacar el máximo partido de un ordenador, por ejemplo, pero renunciamos de antemano a comprender su funcionamiento, ni siquiera lo intentamos ya. Antes la curiosidad del niño le podía llevar a destripar el juguete para tratar de descubrir su verdadera realidad, aquello que le hacía funcionar, hoy posiblemente no encontraría nada capaz de satisfacer su sano deseo de conocer lo que se le oculta, los objetos están más huecos que nunca, todo se ha reducido a una infinidad de componentes electrónicos apenas perceptibles y, por supuesto, incomprensibles. Hemos aprendido que los artefactos funcionan



34. *Entorno al vacío.*

apretando un botón y eso nos basta. Ante la imposibilidad de descifrar aquello que radica en el interior, tendemos a centrar nuestra atención inexorablemente en el aspecto externo de cuanto forma parte de nuestro entorno, a fin de cuentas, lo único palpable, comprensible y, en cierto modo, real.

Somos conscientes de que en nuestra relación con el mundo, la piel, la apariencia

externa de los cuerpos, constituye una base primordial de información, tan importante, cuando menos, como la propia estructura. De hecho, a nivel sensitivo, e incluso emotivo, el mayor intercambio se produce a través de la superficie externa, antes que por la estructura interna. De algún modo, la huella humaniza y su ausencia produce una frialdad que instintivamente rechaza nuestros

sentidos, obligándonos a una relación más intelectual que física o emotiva.



35. *Estela al planeta Tierra.*

Mas, lo dicho no puede ser usado como crítica al racionalismo escultórico, pues su pretensión consistía en, mediante la ausencia de piel o de huella en la piel, si es que la había, forzarnos a una percepción escultórica más intelectual que sensitiva. En este caso, la intencionada frialdad cumple su fin. No obstante, la recuperación de las cualidades sensibles que pretendo, reside en la creencia de que los valores intelectivos no excluyen necesariamente a los sensitivos. Una intención constructiva determinada, no se debe ver obligada a despojarse de su piel, pensando que así, desde su fría desnudez, muestra la autenticidad

de su ser. La piel también es auténtica y sincera en cuanto es tan real como el propio esqueleto, por ello, estructura y superficie han de dejar de considerarse como elementos autoexcluyentes.

Esta reflexión sobre un aspecto determinado de la escultura moderna racionalista, que, en cierto modo, sintetiza todo un pensamiento, se pone de manifiesto en mi propia experiencia escultórica. Así, las influencias que he recibido de la escultura abstracta geometrizable, han pasado por el tamiz de lo sensible, convertido ahora en elemento que humaniza.

Para ello he recurrido básicamente a la piedra, material desprestigiado por la modernidad. Es evidente que esta elección ya lleva implícita una preocupación por las calidades sensibles, que en ella se muestran con peculiar fuerza. Por otro lado, su relativa versatilidad se ajusta al concepto esquematizador, al tiempo que permite amplias posibilidades de tratamiento superficial.

Hay una última razón que me empuja a la elección de este material, su carácter primario que hace considerarla como algo inmortal, como algo anterior y posterior al propio hombre. La piedra, además, nos induce a asociaciones románticas con lo arcaico, lo primitivo, lo pretecnológico, nos comunica con un estadio donde la huella civilizatoria aún no se ha sentido.

No puedo, por tanto, considerar a la piedra como una materia inerte. Posee, ya en su forma prima, un poder evocativo que nos remite a tiempos remotos. Pero, además, en su estado natural, la piedra tiene una capacidad intrínseca seductora, que aparece realizada

como por contraste, en nuestro mundo de artificio. Por tanto, no es de extrañar que numerosos escultores, en su intento de recuperar la poética de lo natural, nos presenten las piedras en su configuración anterior a la elaboración humana, o que otros trabajen este elemento respetando en parte su aspecto primero.

El hombre primitivo, sacralizador de todo lo que le antecede y a la vez le sobrevive de todo lo inmutable y eterno, utilizó la piedra como instrumento religioso. En palabras de Mircea Eliade: "Nada más inmediato y más autónomo en la plenitud de su fuerza, nada más noble ni más aterrador que una roca majestuosa, que un bloque de granito audazmente erguido. Ante todo, la piedra es. Es siempre la misma, subsiste, y lo que es más importante, golpea. Aun antes de cogerla para golpear, el hombre tropieza con ella. Si no siempre con su cuerpo, sí al menos con la mirada. Y percibe así su dureza, su rudeza, su poder. La roca le revela algo que trasciende de la precaria condición humana: un modo de ser absoluto. Ni su resistencia, ni su inercia, ni sus proporciones, ni sus extraños contornos son humanos: son índice de una presencia que deslumbra, que aterra, que atrae y que amenaza. En su tamaño y en su dureza, en su forma y en su color, el hombre encuentra una realidad y una fuerza que pertenecen a otro mundo, distinto del mundo profano del que él forma parte. (...) La piedra protegía contra los animales, contra los ladrones, pero sobre todo contra la *muerte*; porque la piedra era incorruptible, y el alma del muerto había de subsistir, como ella, indefinidamente, sin disgregarse ..." ¹.

Nada más contrario al concepto de modernidad, tan sujeto a la temporalidad del presente y a la inmediatez del futuro, que la piedra.



36. Prisión del tiempo.

Su volumen, su peso y su gravedad hieren tanto a la mentalidad estructuralista como su remota presencia ajena al devenir del tiempo. Por ello, utilizar el léxico escultórico geometrizable con tan "antimoderno" material, implica, ya de por sí, un cambio de paradigma cultural en la aceptación del abstraccionismo escultórico.

En consecuencia, en la utilización de este material, de honda tradición escultórica, no hay todavía un rechazo global de las propuestas escultóricas racionalistas. Late aún una aceptación evidente de la geometrización, junto a la creencia de que es posible encontrar nuevas vías expresivas para ésta. En definitiva, hay un intento de constatar que geométrico no ha de asociarse indefectiblemente a deshumanizado.

La piedra arrastra tras de sí toda una tradición artesanal en su elaboración imposible de eludir. Es cierto que, con las modernas máquinas, puede ser trabajada tan fría y distancientemente como los materiales industriales, pero, en todo caso, en mi interés por ella latía un rechazo implícito del distanciamiento físico con que el escultor puramente racionalista, pretendía construir sus obras.

Estas piezas, en cierto modo, son una afirmación de la manualidad, del oficio y de los valores sensibles de la escultura; aspectos francamente desacreditados por la modernidad. Y digo, en cierto modo, porque en esta recuperación de los mencionados aspectos tradicionales, no hay una negación de las capacidades intelectuales del artista, pese a que ahora nos detengamos en las cualidades externas de la escultura. Pienso que es un error considerar



37. *Sin título.*

que el creador sublima su función intelectual por el sólo hecho de renunciar a implicarse físicamente en el proceso de elaboración.

El oficio en sí, no constituye valor escultórico determinante; pese a ello, considero que el "mancharse las manos", si bien no es garantía de nada, no debe tenerse por actividad innoble para el pensador. Por el contrario, debería ser premisa fundamental y previa a cualquier desarrollo escultórico conceptual.

La materia nos enseña, en ocasiones hasta nos humilla haciéndonos bajar del mundo de las ideas al de la realización específica, y con ello, la idea no queda necesariamente empobrecida, sino que se puede beneficiar del fructífero diálogo con la realidad. En ocasiones lograremos que el proyecto imponga su ley a la materia, pero otras cederemos ante ella, frente al reconocimiento de que es capaz de hablar por sí misma. Además, la sabiduría de las limitaciones y posibilidades reales, derivada de la práctica de taller, llega a la postre a enriquecer próximos proyectos que ya contarán con las singularidades técnicas y expresivas del material en cuestión.

En las esculturas que muestro, también la piedra ha dictado sus propias normas, resistiéndose a la geometrización absoluta, mostrándome en el proceso lo expresivo de una fractura natural o de una superficie tallada manualmente; cualidades ambas que se ven potenciadas por la proximidad de una superficie fría y pulida, así como por la rigurosidad del concepto geométrico. De algún modo, se ha establecido un diálogo con la materia, impensable sin el contacto físico directo, que me ha conducido a la recuperación de la huella, pese a que ella no constituya la justificación última de la escultura. Lo

que en el proyecto podría haber sido fría geometría, empezaba a cobrar valores humanos, calidades que diferenciaban estas piezas de cualquier producto industrial.

A principios de siglo, desde el arte se quiso cambiar el mundo haciendo una apuesta de futuro, para lo cual era necesario el divorcio con el pasado. Ahora, cuando comprendemos que esa utopía civilizatoria cae en profundas contradicciones y somos más conscientes que nunca de la escasa o nula capacidad de transformación social que tiene el arte, tendemos inexorablemente a achicar nuestras pretensiones revalorizando el arte más como deleite



que como arma de lucha, más como consuelo que como remedio.

Al no creer ya en el arte como liberador del hombre, nos conformamos con el susurro, a veces con el lamento. Intentamos establecer una comunicación íntima, una complicidad con el observador; ya no deseamos escandalizarle, ni siquiera nos gusta el vocerío, la altisonancia o el gesto histriónico. Es suficiente con que la obra se muestre, seduzca y captive los

38. *Sin título.*

sentidos, pues desde ellos se puede llegar a regiones más profundas del ser.

Vayan estas obras como una primera aproximación y revisión de las propuestas racionalistas mencionadas, desde la práctica escultórica.

NOTAS

- 1 Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, pág. 227.

4.2. Empobrecimiento de la experiencia.

Vivimos en un ambiente progresivamente artificializado, las complejas estructuras internas de cuanto nos rodea se nos muestran inaccesibles, tendemos irremediabilmente a refugiarnos en lo externo, pero comprobamos que, a este nivel, se ha producido un drástico empobrecimiento.



39. *Atemporal.*

Los materiales de nuestro entorno son cada vez más similares entre sí, plásticos, metales, vidrio, tienden a la uniformidad, reduciendo paulatinamente nuestra experiencia sensorial. Los valores táctiles, térmicos, acústicos u olfativos ya no son considerados al diseñar los objetos. Al construir un ambiente artificial para el hombre, se ha pensado en la función que debía cumplir cada artefacto, en ocasiones, se ha también su aspecto estético, pero no se han tenido en cuenta calidades sensoriales, su riqueza y variedad. Nuestra experiencia empieza a parecerse a la del pie, que estando de por vida encerrado en su zapato, ha perdido buena parte de su agudeza perceptiva.



40. *Sin título.*

Por otro lado, la realidad va perdiendo densidad, peso y consistencia. Las distancias entre lo real y lo virtual se reducen progresivamente, el mundo es sustituido por su doble bidimensional y la imagen, hoy plana y mañana posiblemente tridimensional se convierte en protagonista de nuestra relación con el exterior. Libros, periódicos, revistas, televisión, cine y ordenador, configuran buena parte de nuestra experiencia, transmitiéndonos una imagen de la realidad tan fidedigna que hasta podemos prescindir de ella.

Hoy día es posible construir un universo desde el reducido espacio de un ordenador, dar forma, diseñar objetos sin intervenir en un lugar físico, jugando sólo con un espacio de información almacenada en forma de memoria matemáticamente archivada en las microscópicas células inteligentes del computador. Los objetos o escenarios virtuales así creados pueden incluso ser percibidos tridimensionalmente y, aunque de momento a un nivel muy elemental, se está avanzando en la posibilidad de estimular las sensaciones físicas que nos hagan creer que realmente tocamos el objeto virtual o nos encontramos en la escena ficticia.



41. *Pájaro azteca.*

El término virtual define algo que parece real, pero que sólo es una simulación. Un objeto o ambiente virtual se encuentra en el ordenador como un sueño en la cabeza, son del todo irreales pero poseen entidad propia. La ficción ofrecida por el ordenador se asemeja cada vez más, como los mismos sueños, a la realidad. La informática ha iniciado una carrera revolucionaria en la simulación de lo real, y los logros que se podrán alcanzar en un futuro muy cercano son todavía inimaginables, como lo son sus consecuencias ¹.

En la actualidad se utilizan sofisticados simuladores de vuelo, para el adiestramiento de pilotos, que reproducen con bastante exactitud la situación real, de modo tal que el que navega imaginariamente a bordo del complejo artefacto, puede sentir casi idéntica sensación que al pilotar un avión real.



42. *Monumento al Sol.*

La informática se esfuerza continuamente por traspasar los límites de la pantalla plana del ordenador. Un casco especial permite que el observador le llegue una imagen ligeramente distinta por cada ojo de la misma escena (como en la realidad), lo que le hace percibir la representación ficticia creada por el ordenador tridimensionalmente. Pero, además, el casco registra el movimiento real de la cabeza del observador, generando un desplazamiento de las imágenes virtuales percibidas acorde con dicho movimiento.



43. *Pletórica.*

Utilizando guantes y trajes con sensores conectados al ordenador que recogen el movimiento físico real del cuerpo del espectador y, a la vez, transmiten los estímulos de la realidad ficticia², el usuario puede sentir como si en verdad "hubiera traspasado la pantalla del ordenador para encontrarse en el interior de una reproducción informática, con la que además puede interactuar"³.

Esto para la escultura tiene particular importancia, pues pronto, si es que no se ha hecho ya, se podrán crear



44. *Sin título.*

obras ficticias que proporcionen el mismo efecto perceptivo que la escultura material. Llegado a este punto, el artista estará en disposición de construir su universo escultórico directamente desde el teclado de su ordenador.

Ante estas circunstancias, al escultor actual le caben dos opciones: indagar en los nuevos medios informáticos para realizar "esculturas" a c o r d e s c o n l a s disponibilidades técnicas de nuestra época, o rechazar para sí las posibilidades que la nueva tecnología ofrece, apegándose con fuerza a la

materia real como huída romántica de un mundo de ficción.

Este último es mi caso, y acepto cuanto de anacrónico hay en ello. Aunque en ocasiones pienso que, precisamente por la evolución de las tecnologías que nos conducen a una pérdida del contacto con la realidad, resulta más imperioso que nunca aferrarse a la tabla de naufrago y ofrecer un objeto real, duro, contundente, con peso y densidad, como contrapunto a este mundo de imágenes ilusionistas.

Como dice Manzini: "el ambiente virtual creado por los ordenadores cuenta con una peculiar característica. En él los *objetos* poseen las mismas propiedades que los objetos de siempre conocidos excepto una, aquella que siempre nos ha parecido fundamental: los objetos virtuales carecen de presencia física, de una palpable materialidad propia" ⁴.

De esta ausencia deriva el empobrecimiento de nuestra experiencia sensitiva, de ahí que tenga sentido incidir desde la escultura, en la materia, rechazando incluso la fotografía del montaje escultórico en sustitución de la obra real. Hoy resulta imperiosa la presencia física de la escultura, poder palpar, percibir su densidad, sentir el peso de la materia.

En los gimnasios remeros en barcas varadas, ciclistas que pedalean sobre máquinas estáticas, corredores sobre cintas mecánicas continuas... La realidad se desvanece, o acaso, lo que se pierde es el contacto del hombre con el entorno físico. Hacer cabañas en los árboles, presas de barro en los arroyuelos o castillos en la arena, son ya experiencias vedadas a la inmensa mayoría de los niños que viven en la urbe moderna. En su lugar, los videojuegos les inician en este mundo de ficción. De jóvenes matando marcianitos irreales, de adultos, tal vez pasando sus horas frente al teclado del ordenador o la pantalla de televisión. El hombre actual parece irremediabilmente condenado a vivir un espacio absolutamente ficticio, la emulación y suplantación de lo real son tan cómodas y gratificantes, que la propia realidad se vuelve innecesaria.

No quiero menospreciar las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, soy consciente de que es mucho más inteligente adaptarse al ritmo que marcan los nuevos tiempos. Además, admiro sinceramente a quien es capaz de hacerlo, pues hace falta una mente muy despierta para poder estar al día en cuanto a adelantos técnicos y saber sacar provecho de ellos para la creación artística. Reconozco mi incompetencia al respecto, pero, tras este reconocimiento, quiero declarar que sigo encontrando sentido a una producción escultórica que incida en la presencia física, aunque sólo sirva como desafío a esta realidad de ficción. Frente al mundo de imágenes y simulacros, prefiero encerrarme en el taller y trabajar con materia real, poder palpar con mis manos y sentir sin intermediarios las cualidades físicas del elemento escultórico, elaborarlo, implicándome corporalmente en su lenta metamorfosis.

Todo avance se produce a costa de algo y este, el de la informática, electrónica, telemática o como quiera que se lo llame, se produce a cambio de una notable pérdida del contacto con la realidad física y la consiguiente depauperización de la experiencia sensitiva, portadora de una sabiduría en vías de extinción.

NOTAS

- 1 Para una reflexión más amplia sobre las posibilidades de simulación de la realidad por ordenador y sus consecuencias, remito al lector a la obra de Manzini, Ezio, *Artefactos. Hacia una ecología del ambiente artificial*, en concreto al capítulo titulado "Lo virtual".

- 2 En una exposición organizada por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, celebrada en La Coruña, en Julio de 1992, se ha presentado un prototipo de guante de datos que, aunque todavía a un nivel muy elemental, permite reconocer distintas texturas del objeto virtual. Funciona con multitud de globitos que se inflan en función de las órdenes informáticas transmitiendo la presión a la mano. Un globo grande permite tener la sensación de coger las cosas. En esta misma exposición, el visitante también ha podido situarse sobre unos esquís y, sin moverse del sitio, sentir que se deslizaba por pendientes en función de sus movimientos físicos reales. En esta ocasión, además de utilizar el casco mencionado, un sensor colocado en la rodilla controla tanto la flexión como la angulación y posiciona al "esquiador" en la pista virtual.
- 3 Jiménez, Marimar, "El acceso a un mundo simulado tridimensional para el gran público es ya posible con la realidad virtual", *El País*, 14-7-1992, pág. 21.
- 4 Manzini, Ezio, op. cit., pág. 170.

4.3. Enlaces.

El enlace ha sido un tema reiterativo en mi investigación escultórica. Posiblemente, en el que más se ha evidenciado la influencia del racionalismo geometrizable escultórico.

La belleza de la simplicidad, la precisión en la conjunción de piezas autónomas y la ausencia directa de huella humana, se manifiestan en estas obras como búsqueda de un lenguaje escultórico que, desde el rigor geométrico, sea capaz de transmitir una emoción estética.

Aquí el soporte escultórico, la peculiar piedra de Calatorao, ayuda a que las piezas cobren calidades superficiales. Si estas esculturas, tan geoméricamente simples, hubiesen sido realizadas en



45. *Enlace I.*



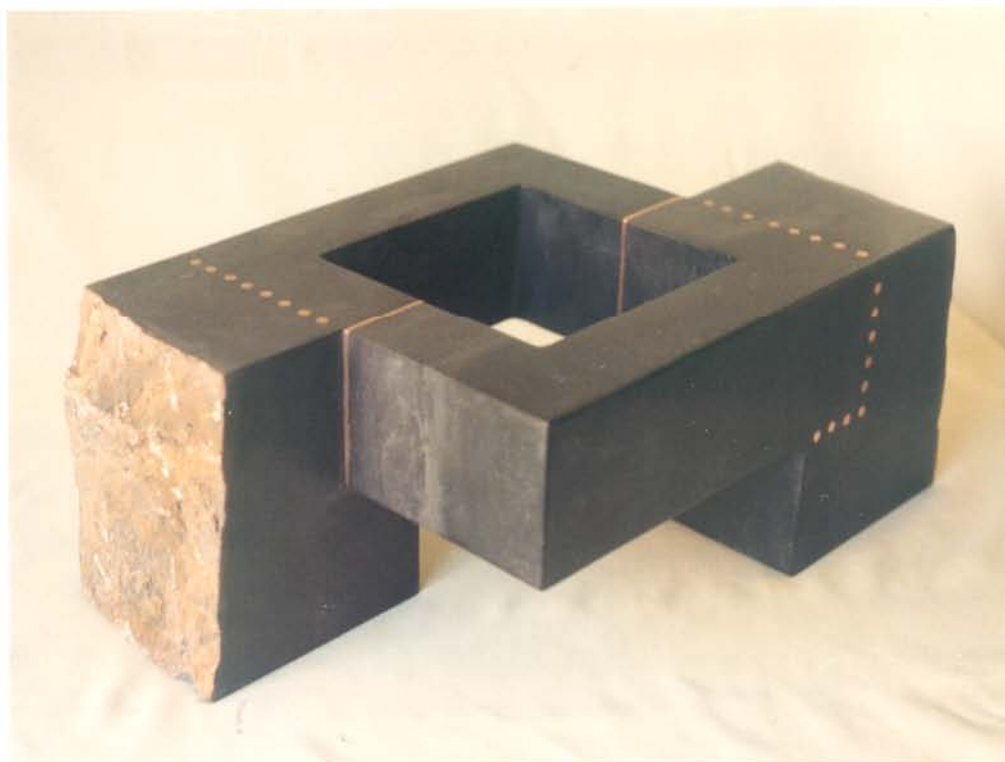
46. Enlace II.

algún otro material más uniforme o carente de calidades epidérmicas, habrían perdido buena parte de su interés. La piedra de Calatorao posee su singular belleza y, en ocasiones, una intervención sencilla, una superficie lisa bien pulida, hace que el propio material exprese sus peculiares cualidades estéticas. El escultor ha de mostrarse alerta trabajando con un elemento como este, no es un soporte estéticamente inerte, no es una página en blanco, y por ello el que lo elabora ha de saber conjugar su idea con las posibilidades expresivas que le ofrece la piedra, que en este caso no son pocas.

La fractura natural de la piedra, con el cambio de textura y color que introduce, ayuda a elevar la forma escultórica por encima de lo puramente geométrico, introduciendo un contraste que incide en el dualismo natural-artificial o encontrado-elaborado. La materia,

estrictamente trabajada y pulida hasta su grado máximo, se ve realzada por lo abrupto de la falla natural y, a su vez, ésta ve potenciada su casual belleza al existir rodeada de orden y limpieza.

El tono anaranjado que presentan algunas de estas roturas se debe a una veta que, formada por sedimentación de materiales arcillosos más o menos cristalizados, atraviesa el bloque de piedra. Para que el diálogo establecido entre el azar natural y la geometrización escultórica quedara subrayado, he utilizado en algunas de las obras que muestro, incrustaciones de barilla de cobre. Hacía pequeños taladros en la piedra ya elaborada, siguiendo un dibujo geométrico, e introducía trozos de barilla de sección circular que sobresalían de la superficie escultórica. Después pulfa con lijadora eléctrica los elementos metálicos y la superficie pétreo al mismo



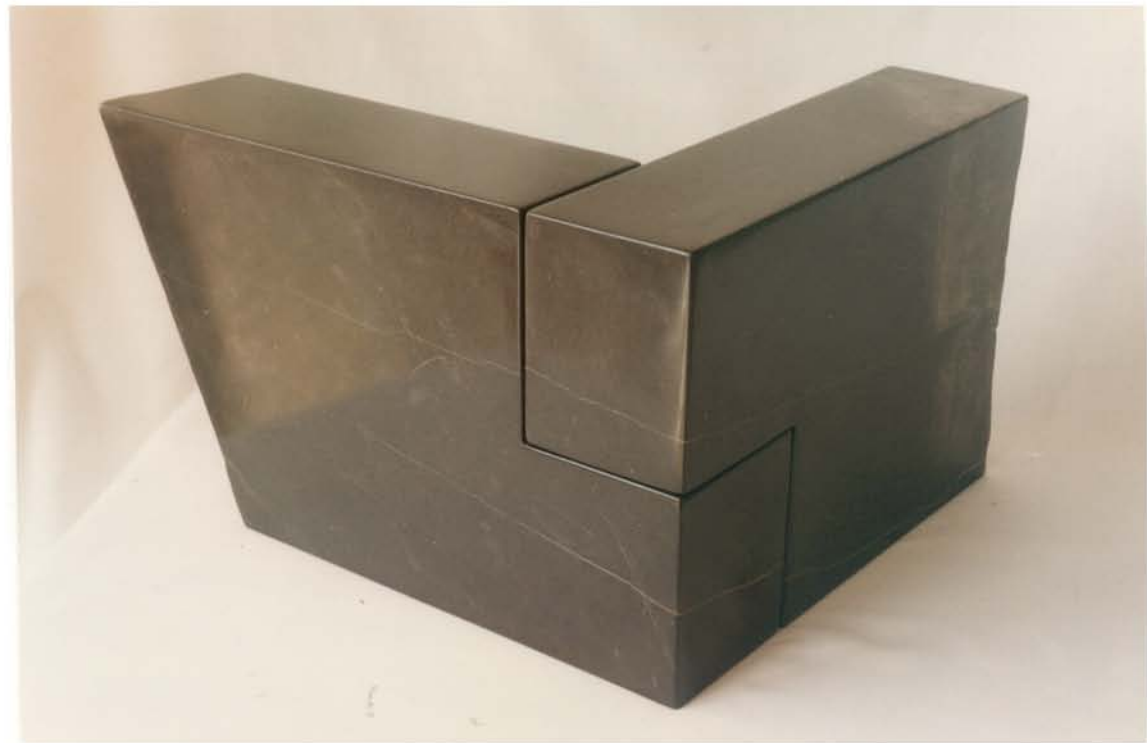
47. *Enlace III.*



48. Enlace IV.

tiempo. Una vez finalizado el proceso, sólo podía apreciarse de la barilla su sección circular, cuyo color anaranjado se aproximaba bastante al de la fractura arcillosa.

Pero lo que más me satisfacía de los enlaces, era la conjunción de dos elementos que se complementaban y autodefinían. En alguna de estas obras, el enlace quedaba fijado definitivamente, mas en otras, se ofrecía la posibilidad de jugar con las piezas, abriendo o cerrando el enlace. De este modo, en la escultura quedaba implícita la posibilidad de distintos grados de aproximación y el propio juego manipulador pasaba a formar parte de la experiencia estética.



49. *Enlace V.*

4.4. Alegoría en el juego de los opuestos.

Cuando empecé a escribir estas páginas, me resistía a entrar en detalles particulares de mi propia creación escultórica, quería mostrar mis obras sin más, considerando que ellas serían capaces de explicar cuanto vengo diciendo. Ahora que vuelvo a revisar la pobre documentación fotográfica que poséo de ellas, comprendo que el conocimiento de algunos detalles en cuanto a mis intenciones, puede ayudar a que el lector se forme una idea aproximada de lo que ellas mismas deberían transmitir.

Todas las obras que incluyo en esta investigación han sido realizadas desde septiembre de 1989. Por estas fechas inicio los cursos de Doctorado y me establezco en el taller en que he venido trabajando hasta el momento. Por anecdótico que pueda parecer, ello tiene peculiar importancia para el presente estudio. En primer lugar, porque he deseado presentar sólo algunas de las esculturas que acompañan al período real de investigación doctoral y, en segundo lugar, porque el taller posee una singularidad tal que ha determinado, en buena medida, mi producción escultórica.

El taller es una ruínosa chabola situada junto a un cementerio, cedida por unos marmolistas que trabajan los elementos funerarios. Hubiera deseado un local grande, con calefacción en invierno y protegido de la lluvia, pero la escasez de medios me condujo a este sitio y, a la postre, resultó que la propia personalidad del lugar fue provechosa para mi trabajo.

En ocasiones, cuando no tenía posibilidad de comprar un bloque de piedra, tuve que utilizar los elementos de mármol abandonados, provenientes de los monumentos funerarios ya caducados. En definitiva, el monumento tiene una vida de unos diez o quince años, período en el que la piedra sólo se deteriora superficialmente.

Las dos obras que presento en este capítulo, han sido elaboradas partiendo de elementos funerarios abandonados. Como no podía ser ajeno a la anterior existencia del bloque de piedra, me vi inevitablemente influenciado por lo que ya era antes de empezar a trabajarlo, así como por el lugar donde me encontraba. Al principio, cuando un cortejo fúnebre pasaba por delante de mi taller, cerraba rápidamente las puertas en un intento de no permitir que aquello me afectara. Pronto entendí que la muerte era tan real como la propia vida y que me comportaba como un necio al pretender ignorarla apartándola de mi vista.

La muerte ha sido un tema culturalmente eludido por la modernidad. Hoy es una realidad que no puede ser pasada por alto, basta contemplar la evanescencia de lo natural o el cúmulo de desechos industriales, de objetos que sin llegar a la madurez mueren por obsoletos, artefactos de la alta tecnología que sufren un acelerado envejecimiento por el ritmo de consumo y la progresión de la industria.

No el cementerio frente a mi taller, sino la naturaleza convertida en cementerio, la ciudad moderna burlada por los montones de desechos que acumula, todo a nuestro alrededor envejeciendo y muriendo a velocidades vertiginosas, es lo que justifica el sentimiento

melancólico. A la muerte se aferra el poeta pues sabe que su sola presentación, aunque sea alegórica, sirve para arrojar por tierra las aspiraciones mundanas, su sola imagen desacredita las utopías desarrollistas al ofrecerse como resultado del progreso industrial y tecnológico. La muerte, a fin de cuentas, es la realidad ante la que la modernidad cierra los ojos, la triste verdad de la que se pretendía huir anteponiendo un sistema racional de orden y geometría.

La sensibilidad melancólica se recrea en la muerte como única expresión coherente de la existencia contemporánea. Llevada al arte, sirve para expresar la decepción con el fruto de la tecnología y el progreso. El melancólico ya no desea borrar las huellas de lo inquietante o molesto, sino que quiere mostrarlo a los demás, ahora en forma de arte, para ello lo repite y lo simula, utiliza el artificio para construir una estética del dolor. Frente a un mundo cambiante, en continuo devenir, se ofrece la perdurabilidad de la muerte como único valor estable.

Estas esculturas que muestro siguen conservando algo de su anterior ser, han sufrido una substancial transformación pero, en esencia, continúan siendo monumentos funerarios. Funcionan como alegoría de los eternos opuestos: vida-muerte, orgánico-geométrico, natural-artificial. Al fin y al cabo, la función del monumento funerario radica en eso, en marcar el tránsito de una metamorfosis en la existencia.

El *Arbol de la vida* (Fig. 50) alude a ello desde un simbolismo muy claro: forma orgánica como representación de la vida, forma geométrica de la muerte. En este caso la barrera que los separa viene

marcada además por el cambio de material; para la vida mármol blanco, cual página donde todo está por escribir; para la muerte piedra negra, el color del luto, o mejor, la total ausencia de color. Siguen funcionando los opuestos: el tronco de la vida, con sus formas sinuosas, tiene calidades superficiales conseguidas por la huella del puntero; el prisma cuadrangular que simboliza la muerte está pulido, presentando superficies totalmente lisas y frías.

Ello queda subrayado por el grafismo que recorre toda la pieza



como si ésta hablara de conceptos genéricos y ahora interesase más marcar el recorrido individual. Una cruz amarilla señala el punto de partida, la concepción de una vida que pronto verá la luz. La frontera la marca el paso del prisma, que sirve de base, al tronco. Esta mutación no es gradual pues la nueva vida pasa de vientre materno al mundo exterior en cuestión de segundos, desde este momento, la línea que marca el recorrido de la existencia se torna roja y se vuelve más sinuosa e incluso intermitente, sólo volverá a ser línea recta en el tránsito de la vida a la muerte.

Este otro momento importante en el recorrido queda bien señalado, además de por el cambio de piedra, por la rectitud que

50. *Arbol de la vida.*

adquiere ahora la línea y por su nuevo color azul celeste. He jugado con un simbolismo de los colores muy elemental: el amarillo, en representación de la tierra, de la semilla de donde toda vida proviene; el rojo, asociado a la vida propiamente dicha, con su ímpetu y violencia; y el azul celeste, simbolizando el más allá en el que el hombre ha creído desde que es hombre, algo que está por encima de lo mundano y que pueda dar sentido a una existencia cargada de avatares. La línea azul finaliza en una punta de flecha que acentúa la ascensión y señala hacia una entidad superior.

Como todo monumento funerario, éste marca nítidamente los dos hitos más importantes en toda existencia: el nacimiento, como momento en que la nueva vida ve la luz, y la muerte, como instante en que se abandona el mundo conocido para penetrar en el reino de lo ignoto. El grafismo además, como ya adelantaba, particulariza, tal y como lo hace todo monumento funerario, no refiriéndose a conceptos abstractos de vida y muerte, sino individualizando en una existencia concreta.

Encrucijada (Fig. 51) participa de un simbolismo similar al que establece la escultura que acabo de comentar, por ello no me detendré a hablar de ella. Sólo quiero anotar que en este caso he marcado el acento en la frontera entre la vida y la muerte, en la encrucijada como instante en que se produce la mutación.

En ambas piezas he recurrido a un simbolismo elemental, casi primario, porque me interesaba incidir en la cualidad de monumento funerario no exclusivo de una religión, sino con un carácter universal, e incluso atemporal, que participasen de ciertas constantes culturales



51. *Encrucijada.*

en torno a la representación de la vida y la muerte, con independencia de fronteras, creencias religiosas o épocas.

Quería además constatar la capacidad alegórica de la forma escultórica abstracta, hacer evidente mi deseo de que la escultura no se quedara en el juego autorreferencial, exigiéndola que fuera capaz de aludir a otra realidad que no la estrictamente artística. Sin este simbolismo las esculturas siguen funcionando como tales y, de hecho, ahora que me he esforzado en explicarlo, veo que éste no agota el sentido completo de las obras. Todas estas palabras si bien pueden acercarnos a la intencionalidad primera, no son capaces de explicar el efecto perceptivo que produce la sola presencia y, por supuesto, la mera descripción de los símbolos que operan, no explica por completo

la obra, como no podría reducirse un poema a la interpretación de los signos convencionales utilizados.

Posiblemente estos son los primeros intentos serios que he realizado con la pretensión de aludir, desde la forma abstracta, a otra realidad no puramente escultórica, con la dificultad que ello conlleva. La falta de experiencia en este sentido, se hizo notar en el hecho de no haberme resistido a la tentación de explicar el simbolismo establecido a cuantos mostraba la obra. Es como explicar un chiste o el significado de un poema, por más que ayude a la comprensión, queda destruído desde ese momento todo posible encanto, al no permitírsele al espectador la posibilidad de descifrarlo o hacer su propia interpretación personal.

En estas líneas he vuelto a reproducir el error, ahora intencionado, para dejar constancia de que el problema no está tanto en esta ingenuidad como en la propia enunciación simbólica.

En cierto modo es el mismo problema a que tuvo que enfrentarse Tatlin con su *Proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional* o, de forma más genérica, toda obra que recurre al símbolo como modo de expresión. En el caso de Tatlin, al haber intentado, como modestamente lo he hecho yo, dar un sentido que justifique la pirueta escultórica abstracta. El problema está en que todo símbolo tiende a ser explicado, como todo jeroglífico a ser descifrado, si no lo hace el autor para mantener más tiempo el misterio, lo hará cualquier comentarista de la obra.

El símbolo, aislado de un contexto más genérico, resulta excesivamente restrictivo para la expresión artística ya que, cada símbolo encuentra limitados sus significados en la propia tradición simbólica.

No obstante, en ocasiones el signo utilizado como símbolo ofrece ciertas analogías formales o ideológicas con lo simbolizado, de manera que, un observador ajeno al convencionalismo podría intuir su significado. En estos casos el símbolo tiende a confundirse con la metáfora, caracterizada precisamente por aludir a una realidad exterior a la propia obra, valiéndose de las mencionadas analogías formales o ideológicas con lo aludido. Aquí, la única nota que puede diferenciar ambas formas de expresión es que, el símbolo, aun cuando podamos imaginar lo simbolizado sin ningún conocimiento previo del convencionalismo, tiene un significado determinado, generalmente apoyado en la tradición simbólica; mientras que en la metáfora, dicho significado lo introduce el creador, sin atenerse a ninguna norma preestablecida, y lo interpreta libremente el receptor, quedando por tanto abierto a diversas interpretaciones.

Como dice Hegel, "lo simbólico (...) desaparece al punto allí donde la libre individualidad (...) constituye el contenido y la forma de representación"¹. Por consiguiente, el símbolo en sí deja poco espacio para la imaginación pues implica un significado convencional. Tanto da que se explique o no pues, lo que no permite es que el observador, llevado por su imaginación, establezca el sentido.

La alegoría, por ejemplo, tal como frecuentemente ha sido entendida en su aplicación a las artes plásticas, como personificación

de ideas abstractas, se fundamenta en el símbolo. Cuando se alegorizaba la justicia mediante una mujer que portaba una balanza y tenía vendados los ojos, se utilizaban estos atributos como símbolo de la justicia y, así se hacía comprensible la alegoría.

Este entendimiento de la alegoría adolece del mismo problema que la expresión simbólica: su monovalencia. Por ello, algunos pensadores² han preferido ampliar su significado para referirse, de forma más genérica, a ese mágico don que posee el arte para dar a entender algo que está más allá de lo que la propia obra efectivamente es.

Una vez superado su significado restringido, la alegoría es un recurso genérico que puede servir de distintos símbolos y metáforas para conseguir despertar en el observador el encadenado juego de las asociaciones imaginarias. Aquí el símbolo, al no mostrarse aislado, sino interactuando con otros símbolos y con un conjunto de elementos dentro de un amplio contexto, ya no agota en uno solo el sentido de la obra. De este modo, aunque su interpretación sea unívoca, ya no implica la monovalencia del conjunto pues, los símbolos ya no son fines sino medios para la expresión.

La metáfora, por su parte, puede considerarse contenida en la definición de alegoría, con la peculiaridad de que aquí la evocación se realiza sin recurrir al símbolo, utilizando únicamente las mencionadas afinidades formales o ideológicas entre referente y referido.

NOTAS

- 1 *Lecciones sobre la estética*, pág. 232.
- 2 Destacaría a Martin Heidegger, en su ensayo "El origen de la obra de arte", contenido en *Arte y poesía*; a Walter Benjamin en "Alegoría y Trauerspiel", capítulo contenido en *El origen del drama barroco alemán*; y, más recientemente, la obra de José Luis Brea: *Nuevas estrategias alegóricas*. En cambio Hegel, en la obra anteriormente citada, sigue considerando la alegoría como personificación.

4.5. La máquina.

La máquina ha sido para el hombre moderno algo más que una simple herramienta de trabajo. En ella ha depositado sus anhelos de libertad, progreso y desarrollo económico. Glorificada por futuristas y exaltada por constructivistas, la máquina ha llegado a alzarse en símbolo de modernidad y estandarte de la utopía de progreso.

A principios de siglo llegó a convertirse para el artista en nuevo patrón estético¹, de su propio funcionalismo emanaba una belleza que satisfacía enormemente al espíritu racionalista que empezaba a afectar seriamente a la creación artística. De todo ello ya he hablado, por tanto no volveré a incidir en estas consideraciones.

Ahora me interesa llevar la reflexión a mi propia obra. Voy a centrarme en tres esculturas que siguen siendo readaptación de elementos desechados de antiguos monumentos funerarios. En esta ocasión, la alusión alegórica no se encamina tanto hacia el dualismo vida-muerte, como hacía la relación hombre-máquina, aunque estos elementos, en última instancia, sigan aludiendo a lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo geométrico y, en definitiva, la vida y la muerte. La diferencia es que en estas obras adopto un lenguaje más irónico y, por tanto, menos trascendental. Pero sigue interesándome, no obstante, el juego de las alusiones.

Explorando este terreno he intentado ahondar en el confuso dualismo natural-artificial. A un nivel primario, en ocasiones he trasladado el dilema a los materiales escultóricos (naturales o



52. *Máquina inútil.*

artificiales), otras veces a las formas (orgánicas o geométricas) y a las técnicas (artesanales o mecanizadas). Afectado por estos presupuestos, que en principio parecen autoexcluyentes, he intentado llevar la controversia a mi propia obra, pretendiendo que ésta se metiera de lleno en el dilema del hombre moderno, víctima de su tiempo, de la maquinaria y el orden geométrico, pero con poética añoranza hacia un estado natural que indefectiblemente se va perdiendo.

La crítica a la máquina viene dada en las tres esculturas que presento en este apartado, por la propia inutilidad de los artefactos escultóricos creados. *Máquina inútil* (Fig. 52), está compuesta por tres vagones enlazados entre sí, que no poseen ningún tipo de movimiento ni finalidad. Los volúmenes pesados e inertes recalcan la

pasividad de la máquina. Las toscas ruedas metálicas podrían sugerir dinamismo, pero éste queda roto ante la pesadez de los bloques de piedra y la ausencia de elemento alguno que apunte en una dirección.

Desmitificación de la máquina (Fig. 53), sigue adquiriendo su significado por el antifuncionalismo. El artefacto de piedra (material imposible para la fabricación de máquinas) en esta ocasión tiene un funcionamiento manual, las dos cruces giran en torno a un eje que los une, aunque este movimiento sigue siendo igual de absurdo que su ausencia pues, además de tenerse que activar manualmente, carece de sentido.

La señal de unas manos plantadas, tanto en los elementos de piedra como en el prisma de madera que sirve de base, introducen en



la máquina algo que ésta siempre ha rechazado: la huella humana. El hombre, creador de todos los artefactos, ha quedado excluido de su creación, no puede dejar su impronta personal, pues el rigor funcionalista exige precisión técnica, racionalismo matemático y, en consecuencia, ausencia de todo rasgo caprichoso, subjetivo o simplemente humano.

Por lo demás, esta obra conserva, en gran medida, el aspecto de

53. *Desmitificación de la máquina.*

monumento funerario, acaso por las cruces, lo que viene a realzar los antagonismos y la existencia contradictoria de este artefacto. La muerte y la modernidad son conceptos opuestos, pues la primera habla de lo atemporal, lo eterno y lo inmutable, mientras que la modernidad se fundamenta en valores de cambio, velocidad y ruptura.

La última de estas tres esculturas, *Aluche encrucijada* (Fig. 54), recoge el mismo aspecto de máquina existente en las dos anteriores. La peculiaridad de este relieve deriva de la circunstancia de haber sido realizado como proyecto de relieve monumental que hipotéticamente quedaría ubicado en un frontal exterior de la estación de Metro de Aluche².

La máquina se compone de una serie de engranajes en forma



54. *Aluche encrucijada*.

de cruz que insinúan la posibilidad de iniciarse un movimiento en la dirección de la flecha. El dinamismo es acentuado por el elemento circular y por la propia tensión compositiva creada por la flecha. Mas, el artefacto se vuelve del todo absurdo en cuanto no posee movimiento real y los engranajes cruciformes vuelven a incidir en la anteriormente mencionada contradicción. El objeto queda convertido en máquina funeraria al utilizar el símbolo del cristianismo, y por ampliación de la muerte, como elemento mecanicista.

La flecha que interviene dinamizando la composición, permite que el relieve ocupe un espacio imaginario mayor del que físicamente está utilizando, pero además actúa como la cabecera el tren que tira de los vagones, es el motor ficticio de la máquina. Por otro lado, y esto también fue importante en su elección, la flecha hace que el relieve en su conjunto adquiera cierta similitud con el *graffiti*, rasgo identificador de la cultura suburbana, al emplear la mayoría de ellos este elemento.

Por último, añadir que los volúmenes geométricos han sido minuciosamente tallados a golpe de puntero, en un intento de humanizar lo geométrico, lo que vuelve a acentuar la dialéctica en el juego de los opuestos.

NOTAS

- 1 El libro de Le Bot, Marc, *Pintura y maquinismo*, establece con claridad el protagonismo de la máquina en la estética moderna.

- 2 Este relieve fue realizado bajo la dirección de D. Juan Manuel Castrillón Bravo como hipótesis de trabajo para el curso de doctorado por él impartido: "El volumen en el relieve actual de concepto no tradicional", durante el curso académico 1989-1990. El relieve iba acompañado de una detallada memoria y de una maqueta donde podía verse la obra en su supuesta ubicación.

4.6. Naturaleza artificializada.

El hombre moderno no puede vivir absolutamente distanciado de un entorno natural, pero como éste es incompatible con el medio artificial en que vive, ha tenido que recurrir al éxodo masivo del fin de semana hacia parajes no contaminados o a la emulación de lo natural en el seno mismo de lo urbano.

Plantas de plástico, flores de papel, fotografías de exóticos paisajes, jardines geoméricamente trazados en medio de rascacielos, árboles alineados, setos de matorral perfectamente cuadrangulados, estanques y fuentes artificiales, animales disecados, enjaulados o domesticados, imitación o desnaturalización de la naturaleza a fin de cuentas, forman parte de nuestro entorno urbano. La añoranza de un medio ambiente natural, la ha resuelto el hombre moderno, en gran medida, mediante el simulacro tecnológico del entorno soñado.

Las tres esculturas que presento en este capítulo son eso mismo, un simulacro tecnológicamente orquestado de la naturaleza. Con ello he querido evidenciar la autocomplacencia de una cultura que crea sus propios sucedáneos de aquello que ella misma ha desterrado.

Estructuranatura (Fig. 55) recoge de nuevo el juego de los opuestos y subraya la artificialización de lo natural. Es como si se creara un sustituto de la forma orgánica que aún guardase ciertos elementos de aquélla, pero en esencia, adaptado a un mundo de orden y geometría. La forma natural ya no es autosuficiente, ha dejado de ser el mágico organismo que se autorregenera, necesita del artificio tecnológico, en forma de estructura metálica, que la



55. *Estructuranatura.*

sustente. No hay tierra donde hundir las raíces y, en recuerdo de ésta, sólo una pequeña vasija contenedora de la savia vital pero, teñida ya de irrealidad.

Aroma de otoño (Fig. 56) se fundamenta en el acto de encerrar, enjaular, disecar o poner en conserva algo que de por sí es inasible. Un vestigio del otoño pretende suplantar su esencia.

El gesto es equiparable a una usurpación de algo que no nos pertenece, con el fin de poder llevar la huella de lo perdido al reino de lo artificial, eso sí, perfectamente protegida por el hermético recipiente transparente que convierte en reliquia lo encerrado.

La reliquia pierde su sentido sin el relicario que lo custodia. Un mechón de pelo o unas hojas secas no son reliquia si no están adecuadamente guardadas del exterior. El relicario hace que además éstas puedan trasladarse o situarse en la aséptica habitación sin que se vea invadida por los volátiles pelos o las sucias hojas secas. El contenedor dignifica lo contenido y convierte en objeto de adoración algo que, de otro modo, podría ser simplemente basura.

Un vestigio del pasado o de los que se ha alejado de nuestro lado, opera una suplantación del todo por la parte. Como dice Baudrillard, "no se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real"¹. El devoto reza ante el mechón de pelo que sustituye al santo, el enamorado contempla la carta amorosa como si de la propia amada se tratara, la Sábana Santa es adorada como si fuera la misma



56. *Aroma de otoño.*

reencarnación de Cristo, en este caso, las hojas secas evocan a la naturaleza en su ausencia.

En definitiva, la reliquia consolida la memoria y hace que lo perdido continúe presente, aunque sea en forma de pobre huella. En palabras de José Luis Brea, "todo objeto es memoria de su pasado, alegoriza su anterioridad: ahí la particular significación alegórica de la ruina"². Pero cabría añadir a esta afirmación que hay objetos, por desgracia cada vez más, que no tienen pasado, ni probablemente futuro, pertenecen al instante preciso y se alejan de nosotros sin apenas ser percibidos, sin dejar la más mínima huella. Son esos objetos fríos, indiferentes y anodinos, que nos rodean sin que en ningún momento nos detengamos a considerar su existencia. Sólo una nueva ubicación, o su introducción en un contexto propicio, puede sacarlos del anonimato y hacer que despierten en la mente del que los contempla el encadenado juego alegórico.

Cuando acepto la naturaleza como tema escultórico, lo hago rechazando para mí la romántica huida a parajes agrestes, aceptando la artificialidad de cuanto nos rodea e intentando desarrollar una arqueología de lo vivo. Para que el observador pueda, desde el fragmento, recomponer todo un universo. Esto me interesa, forzar al que ve la escultura, no darle todo hecho con idílicas visiones de lo natural, insinuar, aprovechar su capacidad evocadora, incidir en su memoria y jugar con ella como si fuera parte de mi escultura.

Para potenciar el carácter mágico y al mismo tiempo artificial, he ocultado bajo las hojas secas, protegido por otro cilindro de metacrilato transparente, un tubo de luz fluorescente. Sólo cuando

éste está encendido, puede producirse el engañoso efecto por el cual parece que las propias hojas secas irradian luz interior. Se crea un juego de transparencias y de sombras arrojadas, el cromatismo de las diferentes hojas se ve potenciado y, las mismas hojas, pasan de ser elemento escultórico anecdótico a verdaderas protagonistas.

El artilugio eléctrico convierte las vulgares hojas secas de árbol en misterioso elemento, haciendo que se proyecten hacia el exterior traspasando la jaula que las encierra. Ha hecho falta algo tan artificial como la luz fluorescente, para salvar de su trivialidad al objeto natural. Ello despierta la sospecha de que en la actualidad la belleza natural no es tal si el hombre no teatraliza la escena con que quiere reclamar nuestra atención.

Tal vez, toda propuesta artística que toma la naturaleza como soporte estético, implica una artificialización de lo natural.

Cuando el artista de la tierra construía un círculo de piedras en medio de un paisaje, artificializaba lo natural. En cierto modo, estaba diciendo que aquel paisaje, aunque se convertía en esencia de su arte, no era suficiente de por sí para la transmisión estética que deseaba. Necesitaba del juego de los opuestos, de una intervención que, pese a ser mínima, pasaba por geometrizar lo absolutamente opuesto a la geometría. El acto equivalía a imponer un orden racionalista propio de la cultura urbana al entorno natural, antagónico a toda geometrización.

Si lo convertido en arte era un simple acto corporal, como pasear o dormir al aire libre, la insignificancia del gesto necesitaba

más que nunca de una teatralización del comportamiento del artista, ritual teñido de romántico misticismo.

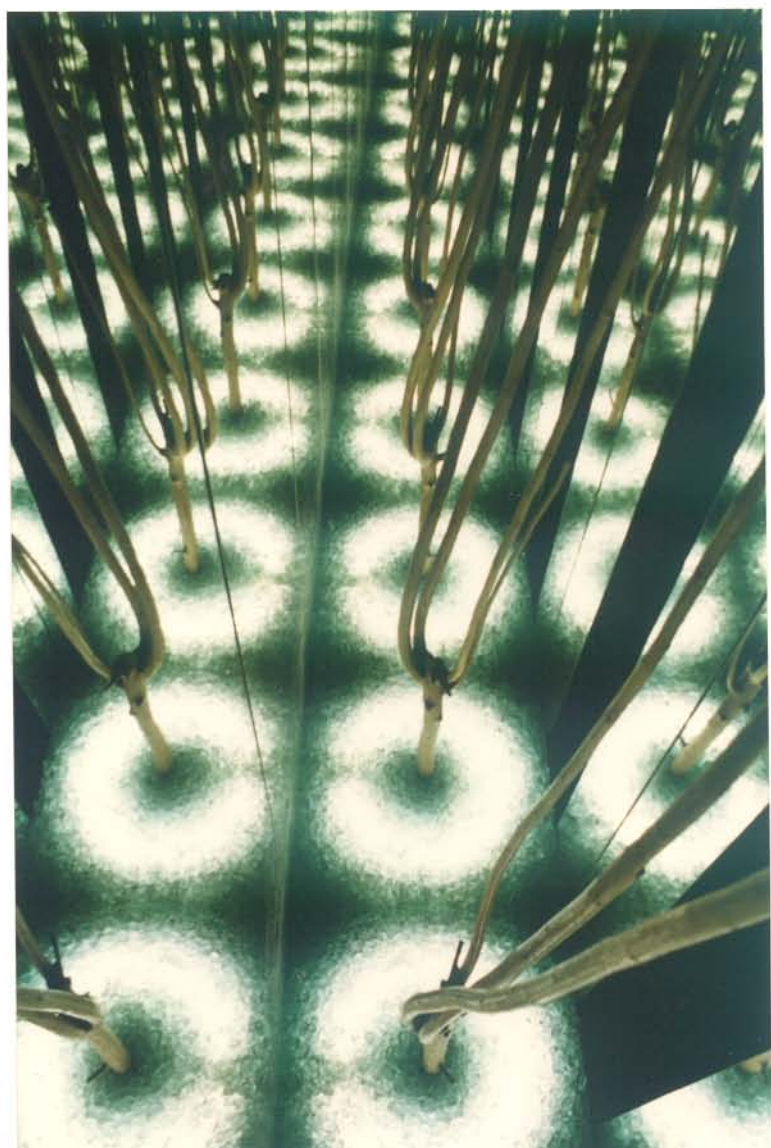
Las propias fotografías elevadas a la calidad de obra de arte, sin cuya concurrencia las acciones de estos artistas se habrían perdido en el reino del silencio, atestiguan la necesidad de orquestar tecnológicamente la intervención. Al convertirse en suplantadoras de la realidad, transforman lo ilimitado en portátil objeto rectangular programado para la sacralización.

En la escultura *Espacio para la ilusión* (Fig. 57), sigo profundizando en estas mismas ideas. He creado un paisaje infinito y enteramente artificial a partir de una simple rama de árbol. Realidad y ficción se funden y confunden en un mismo espacio escénico.

La rama ocupa un lugar central en el receptáculo cuadrangular que la contiene y se ve rodeada de espejos que permiten la ilusión de espacio infinito por las múltiples reflexiones. Es pertinente explicar todo esto aquí, ya que el efecto es muy difícil de captar fotográficamente.

En el cajón, uniformemente negro, he dejado una estrecha abertura para que el observador, llevado por su curiosidad, pueda asomarse, percibir el efecto ilusionista y verse a sí mismo contenido en la escena. El mirón se convierte de este modo en mirado, actor y espectador a un tiempo.

En la base del cajón he situado un fluorescente circular en cuyo centro se asienta la rama, luego lo he cubierto con cristal templado,



roto en infinidad de trozos irregulares. Para mí, era importante saber que el cristal se había llegado a convertir en material constructivo predilecto para la modernidad, por esa aspiración a un orden geométrico que hiciera visible la estructura, de ahí la necesidad de transparencia. Absolutamente artificial, carente de huella, "enemigo número uno del misterio"³, material aséptico donde los haya, el cristal era una piel para el esqueleto, pero la única que no lo ocultaba, superficie invisible que hacía sistemáticamente visible el armazón.

Ahora, roto en mil pedazos, el cristal queda reducido a ruina, su pureza es ya sólo un vestigio. Multiplicado por efecto de los espejos, ofrece una ilusión de superficie terrestre del todo irreal. El tono azulado que adquiere cuando está roto y la luz fluorescente que se esconde en sus entrañas, irradiando hacia el exterior, acentúan la ficción teatral.

La infinidad de ramas del árbol (por efecto de la reflexión), pobres, peladas, muertas, parecen testimonio mudo de una gran catástrofe, desastre que se intuye además por las ruinas esparcidas en el suelo. Pero en cualquier caso, si este paisaje lleno de muerte y silencio es obra de una hecatombe, ésta ha de ser, a juzgar por las huellas, algo no perteneciente al pasado, pues el paisaje en nada se parece a las ruinas a que estamos familiarizados. Parece más una escena proyectada en forma de sueño o pesadilla hacia el futuro, acaso como paisaje de invierno nuclear.

NOTAS

- 1 Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, pág. 11.
- 2 Brea, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, pág. 43.
- 3 Así calificó Walter Benjamin al vidrio, véase: *Discursos interrumpidos*, pág. 171.

4.7. La escultura como metáfora¹ de la naturaleza.

Cuando se dice todo con una claridad absoluta, no le queda al expectador opción a interpretar cuanto se le ofrece. En este sentido, me han parecido siempre más interesantes las pinceladas sueltas de un poema que nos obligan a establecer asociaciones mentales, que la meticulosa descripción que convierte al receptor en sujeto pasivo de un mensaje que, por monovalente, adquiere el carácter de lo casi científico.

Por otro lado, no cabe duda de que es mucho más difícil insinuar que decir. La primera opción requiere agudeza mental tanto en el emisor como en el receptor de la insinuación. Las sutilezas, los pequeños detalles, cobran tremenda importancia por cuanto pueden introducir un universo significativo.

El juego de la insinuación lleva implícito una provocación hacia el observador, no necesariamente en forma de agresión a los sentidos o a lo comunmente establecido, sino como sugerencia que activa los mecanismos mentales de asociación, evocación, memoria o imaginación. En este caso, el usuario, destinatario de la obra de arte, toma parte activa en su reformulación, pues en la obra los significados sólo laten potencialmente, y es el espectador el que, en último término, tendrá que recrear lo dado, abandonando su papel de mero espectador.

La esterilidad de muchas formas artísticas deriva precisamente de esa nitidez procientífica, de la ausencia de capacidad evocativa. Se construyen obras desde todo punto de vista irreprochables, pues si no

sugieren nada es porque tampoco se lo proponen, pero lo cierto es que el espectador no puede añadir elemento alguno a lo que ya está dicho. Obras de este tipo llegan a un grado de autosuficiencia tal, que ya ni necesitan del observador pues aún en el mejor de los casos, su papel consiste sólo en asentir ante la ausencia de cualquier alusión artística extrarracional.

Formas artísticas como el minimalismo, o genéricamente todas aquellas que utilizan un sistema comunicativo autorreferencial, están rechazando las capacidades no puramente contemplativas del espectador. En palabras de Brea, "La navaja formalista del modernismo se empeña en liquidar todo contenido no reductible a pura presencia efectiva"². Durante décadas, la escultura ha visto censurada su capacidad alegórica, reduciendo todas sus potencialidades a la única ciertamente evidente: la pura presencia física. El objeto específico es una suerte de objeto ensimismado³, esto es, aislado del mundo exterior, autosuficiente y por supuesto, totalmente mudo; es, por tanto, la negación más rotunda de toda pretensión alegórica, no necesita siquiera del observador pues, en su autosuficiencia, puede vivir eternamente solo, sin necesidad de que nadie establezca en su mente imposibles asociaciones imaginarias.

Frente a las pretensiones autonomistas para el arte, o las radicalmente ideológicas que terminan convirtiendo el arte en panfleto propagandístico, me interesa la metáfora como figura retórica que rechaza la autonomía del arte, en cuanto alude a una realidad externa a la propia obra. Es lo opuesto al arte como forma ensimismada u objeto específico autosuficiente, pero a la vez, se resiste a la ideologización ortodoxa del lenguaje artístico por pertenecer a un

modo de expresión poética fundamentado antes en la sugerencia que en la evidencia.

El mensaje político es más proclive a formas artísticas estrictamente narrativas o descriptivas donde, como ya demostrará el realismo socialista que sucedió al constructivismo ruso, el contenido se preste a una clara y única interpretación. Nada tan contrario a la visión alegórica que, "multiplica al delirio las significancias de todo enunciado" ⁴.

En principio, cabría suponer que la escultura posee grandes dificultades para la expresión poética, al menos si la comparamos con la poesía, la música o la literatura, ya que, a fin de cuentas, su resultado es un objeto real y tangible que se sitúa en el mismo plano existencial de otros objetos comunes.

Aquí me voy a permitir seguir el razonamiento que Heidegger aplica para definir lo que distingue la obra de arte del resto de cuerpos que pueblan nuestro entorno⁵. Razonamiento que se hace más pertinente si cabe, para la escultura, por su acentuado carácter objetual. No en vano, la pintura puede salvar su apariencia de "cosa", al introducir en el plano una ficción del todo irreal (no siempre); la literatura, por su parte, está muy por encima del mero aspecto de objeto prismático que tiene el libro; por no hablar de la música, cuyo resultado es del todo inasible.

Siguiendo el pensamiento de Heidegger, ahora aplicado a la escultura, es justo decir que la grandeza de ésta dimana de su propia "cosicidad", pese a que la materialidad no sería suficiente para

diferenciarla del universo de los objetos comunes. Lo que, en definitiva, puede elevarla por encima de su ineludible "cosicidad" es "algo otro" que posee y que constituye su carácter artístico. Ese "algo otro" no es más que su capacidad de aludir a algo distinto de lo que ella misma es. De este modo, la escultura "hace conocer abiertamente lo otro, revela lo otro; es alegoría"⁶ (el subrayado es mío).

Esto es lo que precisamente sublima la escultura por encima de su mundana existencia, entendiendo que esa capacidad de revelar "algo otro" es inseparable del carácter objetual: "casi parece que lo cósmico en la obra de arte es el cimiento en el cual y sobre el cual está construído lo otro y peculiar" ⁷.

Es evidente que este razonamiento de Heidegger, dejaría fuera de la categoría de arte a buen número de esculturas producidas en nuestro siglo. No estará de más intentar desarrollar esta idea hasta sus últimas consecuencias.

Según lo dicho, toda escultura que no posea ninguna cualidad o capacidad alegórica que la separe del mundo de los objetos, no sería digna de ser tomada por tal, seguiría siendo una "cosa" más, como lo puede ser la lavadora, por reiterar el ejemplo de Racionero (v. cap. 2.8.).

Ahora bien, tal vez, al ser situado el objeto en la galería o el museo, el espectador lo ve con nuevos ojos pues, ahí está separado del resto de los objetos y adquiere un carácter más sagrado que el que tenía en su mundana existencia. Cualquier objeto de los que nos rodea, llevado al museo, cobraría este carácter ya que, de algún

modo, la sala de exposiciones tiene algo de altar o relicario y, como ya señalaba (v. cap. 4.6.), todo relicario dignifica lo custodiado, confiriendo cierto aire de sacralidad o convirtiendo en fetiche el objeto guardado, por vulgar que éste sea.

Me pregunto qué ocurriría si sacáramos la reliquia de su relicario. Que volveríamos a tener ante nosotros, no el objeto sagrado, sino el vulgar que realmente es. Con otras palabras: ¿qué pasaría si un particular hubiera comprado el urinario o el montón de ladrillos (mencionadas esculturas de Duchamp y Andre respectivamente, v. cap. 2.8.) para ponerlo en su casa o en su jardín, cual si de verdaderas esculturas se tratara?. Pienso que desde el momento en que estos objetos salieran del museo, verdadero santuario del arte, habrían perdido toda su "aura" (en este caso me parece oportuno el concepto benjaminiano).

Conviviendo con la diversidad de objetos que pueblan el salón del hipotético comprador, el urinario sólo sería un objeto más⁸, acaso, únicamente diferenciado del resto de cosas por su propia vulgaridad. Suerte similar correría el montón de ladrillos, ubicado en el jardín, nada haría sospechar a las amistades del ficticio comprador que se trata de una escultura, sería más lógico pensar que su anfitrión está de obras. Probablemente nadie se detendría a admirar las cualidades estéticas de la supuesta escultura como se hace en los museos donde es exhibida.

Es como si el poder mágico, religioso o espiritual que dimanaba de la propia escultura en un pasado, ahora se viera sustituido por la capacidad sacralizadora del museo, justo cuando esas propiedades no

puramente materiales de la escultura han sido rechazadas con más vehemencia.

Lo que en definitiva quiero afirmar es que, estos objetos sólo pueden sobrevivir como arte en el espacio sacralizador del museo, fuera de él se perderían en el anonimato y serían víctimas de su propia trivialidad. Y ello precisamente por la ausencia de cualquier cualidad que los singularice, por su nula capacidad alegórica o, utilizando la terminología de Heidegger, por su imposibilidad de "revelar algo otro".

Personalmente prefiero buscar cierta expresión poética que sublime la escultura liberándola de su mera apariencia de objeto común. Deseo incidir en la capacidad alegórica o metafórica de la escultura.

Con la metáfora desaparece el sentido preciso, ahora la obra queda abierta a infinidad de lecturas. Ese algo, exterior a la propia obra, pero enunciado por ella, es traído por el espectador, no por el creador que, en este caso, sólo lo sugiere. La metáfora sirve para "decir lo que decir no cabe"⁹, para liberar el contenido del estricto orden racional. Llevada a la escultura, hace que sea posible decir callando lo que difícilmente se podría expresar por la palabra.

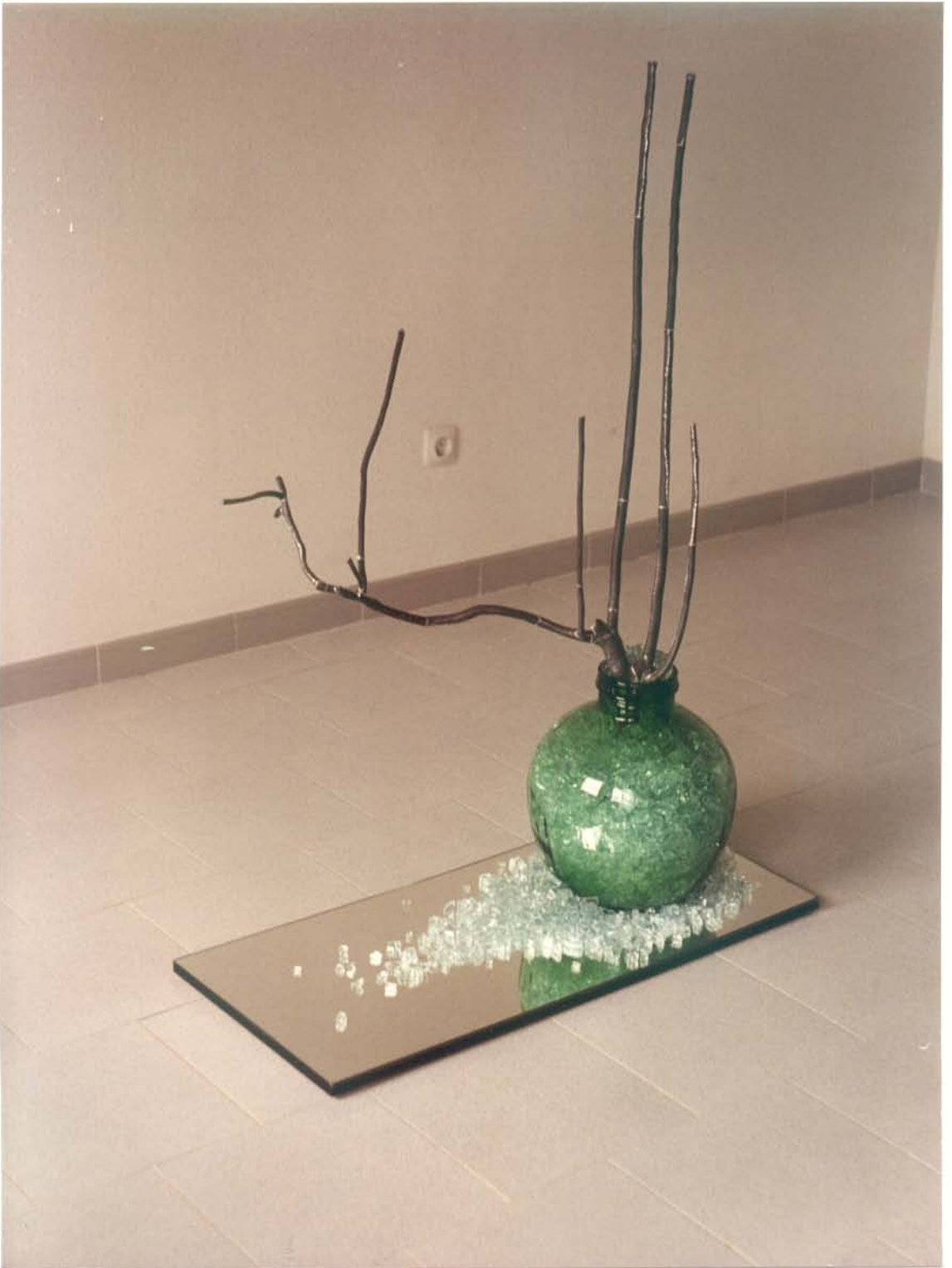
De nuevo unas palabras de Heidegger, parecen ajustarse de lleno a cuanto intento decir acerca de la elocuencia del silencio que se pone de manifiesto en la escultura, cuando se refiere a la otra posibilidad esencial del hablar: el callar. "Quien calla en el hablar uno con otro puede *dar a entender*, es decir forjar la comprensión, mucho mejor que aquél a quien no le faltan palabras"¹⁰. Justamente ese "dar

a entender" a través del silencio es lo que busca el arte y en lo que radica su sentido alegórico. El "callar" no debe interpretarse como una renuncia a la comunicación, no es una justificación de la esterilidad del objeto ensimismado, sino un singular modo de hablar, en el cual, lo que se dice sólo se revela a través de la muda presencia.

En un momento en que se pierde la fe en el racionalismo cientifista e intentamos huir del gesto chillonamente antisocial (sabemos de la facilidad con que el sistema lo asimila), renovamos la confianza en las facultades imaginativas e intuitivas, tanto del artista como del observador. Ante la transparencia de contenidos o su ausencia, indagamos en la metáfora, que adquiere sentido en tanto insinuación, como alusión a otra realidad.

El lenguaje alegórico, en su cualidad poética, prefiere abstenerse de la grandilocuencia o la evidencia del objeto geoméricamente puro, encuentra su más prolífico terreno en la intimidad comunicativa y en la recuperación del detalle. Es un lenguaje indirecto, no objetivo y ávido de interpretaciones que no agoten su sentido. Busca "poder liberarse del creador para volver a nacer en la mente del espectador" ¹¹.

Para finalizar esta recesión escultórica, quiero mostrar tres obras que proponen el objeto escultórico como metáfora de la naturaleza, pero no de la exuberante o exótica, ni de la idílica o del paraíso terrenal. Aluden a la naturaleza que muere, a la perdida u olvidada. En cierto modo, continúan la línea iniciada por las tres últimas obras comentadas, pero ahora con el deseo de ocultar las



58. *Naturaleza muerta.*

huellas de lo natural para forzar a que el observador recurra a su memoria.

En todas ellas el objeto natural ha sido forrado con lámina de plomo. De este modo, he borrado las huellas texturales y he ocultado las calidades cromáticas, pero en cambio pervive del objeto lo esencial de su forma y volumen, lo justo para que el observador reconozca la naturaleza que late bajo el interior de la superficie uniformada. No se trata de buscar una confusión con lo natural, sino de producir un simulacro de la realidad en el que se tenga plena conciencia del artificio, para así, introducir una duda sobre lo real o despertar de una reflexión en torno a la idea romántica de lo natural. Muestro por ello lo orgánico como cadáver disecado o ruina congelada, y el conjunto escultórico se ve afectado de un aire decadentista, de un espíritu melancólico propiciado por la pérdida irreversible de aquello que fundamentó la existencia del hombre.

Con la utilización de la metáfora en el lenguaje escultórico, se demuestra que las referencias que una obra establece no han de centrarse necesariamente en la similitud externa con lo referido; en todo caso, la semejanza o confusión entre elemento escultórico y su análogo real se justifica, antes que por el interés mimético, por los enlaces semánticos que, a partir de la asociación, puedan establecerse.

La riqueza o insignificancia de estas obras depende directamente del espectador, pues él es quien tiene que reconstruir su sentido. Sólo en la medida en que sus capacidades le conduzcan a la ensoñación a partir del estímulo visual, la obra cobrará interés. Sin su

conurrencia, estas esculturas no pasarían de ser acumulaciones de cristales rotos, ramas forradas de plomo y comunes vasijas de vidrio. Unicamente el observador puede liberarlas de su absurda existencia si, partiendo de estos elementos, puede edificar un universo significativo.

La recuperación de las huellas del imperio derrotado, labor similar a la del arqueólogo, no pretende la reinstauración, se aleja de la utopía y simplemente quiere mostrar el reino desvencijado por la modernidad. De nada sirve el lamento por lo que se perdió, lo sé, pero no está de más recrearse en la intensidad de esa pérdida, andar los caminos de la desolación, al menos me parece más honrado que engañarnos con visiones idílicas de paisajes románticos. Esta es nuestra realidad más inmediata, o huímos de ella, como ya lo hicieron los artistas del *land art*, o si aún sigue interesándonos la naturaleza, tendremos que buscarla en nuestro entorno artificializado, a través de vestigios y ruinas, en multitud de signos de decadencia.

Descubrimos que las flores marchitas, las hojas secas, los fragmentos de la víctima sacrificada, nos remiten indirectamente a la naturaleza en todo su esplendor. En eso reside la capacidad evocativa de la ruina, en que activa nuestra memoria o nuestra imaginación para completar el todo a través del vestigio, aquí es donde adquiere sentido la arqueología. Claro está que es una ensoñación melancólica, pues el imperio remoto vive sólo en la memoria o la imaginación, incluso en la de aquellos que nunca lo llegaron a conocer.

Es como si todo un mundo pasado quisiera dejar constancia de su desaparición esparciendo sus señales grotescas por la llanura de lo



59. *Naturaleza sangrante.*

actual, como si se rebelase a través de sus huellas. Con ello, parece que los fragmentos de la naturaleza muerta quisieran hablarnos de la agónica desaparición de todo un reino que perece, no de muerte natural, sino vencido, humillado, oprimido y sometido.

Me interesan las ruinas, antes que por lo que tienen de documento histórico, por su inherente deseo alegórico. Los objetos convertidos en ruina despiertan la melancolía, esa especie de nostalgia por lo perdido. La ruina se enfrenta a la banalidad de los sueños humanos, mostrando la muerte desde el fragmento, nos hace intuir la desolación en su auténtica magnitud y al hacerlo, arroja nueva luz sobre el presente, ofrece una señal que pone en cuestión los cimientos de la civilización.

Un simple ejemplo, la imagen de una ave agonizante, totalmente cubierta de petróleo nos reportó, con más fidelidad que ninguna otra imagen, la verdadera esencia de una guerra (en este caso la Guerra del Golfo). Un pequeño fragmento que pudo escamotear la censura, insignificante en comparación con el tamaño de lo asolado, fue suficiente para que el observador construyera mentalmente el panorama de destrucción a que no le podían introducir las frías estadísticas.

Todo el dramatismo de la naturaleza agonizante puede quedar sugerido en la imagen de un ser que paga en sus carnes, como lo hiciera el Cristo crucificado, las culpas del hombre. Con su sólo inocencia es capaz de arrojar por tierra cuantas razones se esgriman para justificar la destrucción. Un simple fragmento puede cuestionar la ideología de progreso y bienestar en su totalidad, como dice Celeste



60. *Yerma.*

Olalquiaga, "en su culto a la fragmentación y a la decadencia, la alegoría se erige como lamento por los sueños destruidos de la modernidad y como rebelión contra las premisas que los sostuvieron"¹².

Las esculturas que muestro retratan una naturaleza gris y decadente. Fragmentos orgánicos revestidos de artificialidad, de nuevo cristales rotos, vasijas de vidrio como recipientes de vida, paisajes invernales, obsesión con la muerte, aberración de un orden natural de cosas, contradicciones todas que reflejan la dialéctica en el debate escultórico entre el artificio y la naturaleza, y que pretenden ir más allá de lo puramente artístico para aludir a los propios antagonismos en la vida del hombre moderno. Por ello, las presento como punto final de esta investigación que ha pretendido profundizar en la controvertida relación del arte moderno con la naturaleza, desde su divorcio hasta los distintos intentos de reencuentro con ella.

Al mismo tiempo, ofrezco estas obras como humilde apuesta personal por una escultura que intenta ser sensible a los problemas de su tiempo, en absoluto autónoma y, con mayor o menor acierto, sinceramente comprometida con las cuestiones vitales que afectan a la existencia del hombre actual. Por último, añadir que dentro de su tono pesimista, estas esculturas esconden aún una pequeña luz de esperanza, pues de lo contrario renunciarían a la comunicación.

NOTAS.

- 1 El término "metáfora" generalmente ha quedado relegado a su sentido retórico. En el ámbito de las artes plásticas se ha utilizado más frecuentemente la palabra "alegoría", que, en su sentido no restringido a la personificación, incluiría a la metáfora (v. cap. 4.4.). No obstante, como dice uno de los principales estudiosos de la expresión metafórica, Paul Ricoeur, en su función retórica, la metáfora es empleada para "adornar el discurso de modo que agrade"; pero, en su función poética, la metáfora sirve para "redescribir la realidad por el camino indirecto de la ficción" (*La metáfora viva*, pág. 332). En este amplio sentido poético de la metáfora, el término ya no queda restringido a los modos de expresión oral o escrito, sino que es extrapolable a cualquier forma artística que ponga especial énfasis en aludir a una realidad exterior a la propia obra, utilizando afinidades ideológicas o formales entre la obra y la realidad aludida.
- 2 Brea, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, pág. 43.
- 3 El término "ensimismado" ha sido utilizado por Xavier Rubert de Ventós, para caracterizar la tendencia, dominante en el arte moderno, a construir un estilo absolutamente autorreferencial. Según esta peculiaridad ampliamente extendida: "Las obras de arte han de ser, pues, ante todo, objetos. No han de permitir sino a sí mismas ni indicar otra cosa que su mera presencia. La obra de arte no *significa* nada; simplemente, es. No recuerda -ni debe recordar- nada, no sugiere nada, ni se parece a nada (...) No tiene otra ley que ella misma". *El arte ensimismado*, pág. 20.
- 4 Brea, José Luis, op. cit., pág. 43.

- 5 Heidegger, Martin, "El origen de la obra de arte" (1952), en *Arte y poesía*.
- 6 Heidegger, Martin, op. cit. pág. 41.
- 7 Ibidem.
- 8 Duchamp nunca pretendió que fuera más que eso, la posterior sacralización escapaba de sus manos (v. cap. 2.8.).
- 9 Brea, José Luis, op. cit., pág. 12.
- 10 Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, pág. 183.
- 11 Bigg, Lewis, en la introducción al catálogo *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, pág. 12.
- 12 Olquiaga, Celeste, "Memoria de lo vivo", revista *Lápiz*, nº 77, abril-1991, pág. 39.

5. CONCLUSIONES

- La revolución industrial altera la vida y la cultura del hombre en todos los ámbitos, lo que implica una progresiva transformación de la sensibilidad que se dejará sentir en lo artístico. Por tanto, debemos entender los cambios acaecidos en el terreno escultórico como lógica consecuencia de esta vasta metamorfosis.
- Una nueva sociedad nace guiada por el tremendo desarrollo de las ciencias y la técnica, basada en el auge del racionalismo y la fe en el progreso ilimitado. Aunque el rechazo inicial, en el mundo de la cultura, de este modelo que parecía oponerse al sedimentado humanismo, es evidente; los más optimistas de entre los jóvenes artistas de principios de siglo, no tardarán en sumarse al proyecto de modernidad.
- En este contexto, restringimos el sentido del término modernidad, para caracterizar un arte que se asocia a los valores positivos de la cultura emergente y se fundamenta en la novedad y la ruptura con la tradición.
- El arte moderno abandona la visión sagrada de la existencia, se vuelve más mundano y materialista y, en consecuencia, renuncia a la autoridad moral que pudo tener en otra época. Perdida la creencia en otra vida, en el sentido religioso, la fe en el progreso recoge el innato afán de trascendencia del hombre.

- La escultura experimenta pocos cambios a través de los siglos si los comparamos con las profundas transformaciones que sufre desde principios del actual.
- La ruptura con el modelo escultórico tradicional implica un abandono de la naturaleza como fuente exclusiva de inspiración y el consiguiente rechazo del concepto antropomorfo que había servido para siglos de estatuaría, en favor de un entendimiento que en muchos casos podríamos denominar mecanomorfo.
- El afán experimentador y la constante búsqueda de lo novedoso, abren tremendas posibilidades para la creación escultórica: se incorporan nuevos materiales, se supera el eterno dualismo escultura por arte de tallar o por arte de modelar aportando el procedimiento constructivo y, lo que considero más importante, se demuestra que la escultura posee un rico potencial expresivo sin que haya de estar necesariamente asociada a la representación figurativa.
- La renuncia a normas establecidas, da al escultor una enorme libertad, más, al mismo tiempo, implica una imposibilidad de establecer, con la claridad del pasado, juicios valorativos estables y comúnmente aceptados. Ello significará una notable pérdida de contacto con la masa social, para la que, el nuevo arte resulta cada vez más incomprensible; y dejará el artista frente a su ineludible soledad, ante la dificultad de supeditar su arte a valores que estén por encima del yo. Queda abierta una vía hacia el vacío, el sinsentido y el capricho vanal presentados como creación escultórica.

- Escultores de principios de siglo, como los futuristas o los constructivistas rusos, participan del optimismo desarrollista, de la euforia de progreso tecnológico. Desde su aportación artística intentaron cimentar la utopía de modernidad. Pero, la utopía no pudo mantenerse viva por mucho tiempo, ante la constatación de ciertos hechos que hacían cuestionar los resultados de tan ansiada modernidad. Pese a ello, las aportaciones escultóricas de aquellos vanguardistas serán retomadas una y otra vez, desposeídas ya, eso sí, de su importante carga ideológica.
- Estas propuestas abstractas, racionalistas y geometrizarantes representan el grado máximo de distanciamiento entre la escultura y la naturaleza. Hacia finales de los sesenta surge un importante rechazo cultural de la utopía capitalista y la fe en un desarrollo puramente material. En este momento, distintos artistas pretenden retomar la naturaleza, gran perdedora en el proceso de modernización, para la expresión escultórica.
- La mayoría de estos intentos nacen marcados por los antecedentes de creación racionalista. Se ha operado un cambio de escenario o de soporte escultórico, las dimensiones se han disparado hasta lo inimaginable pero, en esencia, se prolonga un concepto de abstracción geometrizarante.
- La embergadura de algunas de estas empresas escultóricas, como las obras de Christo, y su forma de utilizar los medios de la sociedad moderna superdesarrollada, nos hace reflexionar sobre el peso romántico que muchos escultores aún llevamos dentro, anclados en dimensiones reducidas, encerrados en nuestro taller y prolongando un

idealismo escultórico que quizás nunca existió, y ha llegado a nosotros como las leyendas desfiguradas, mostrándonos héroes que a golpe de martillo y cincel robaron a la piedra el espíritu que encerraba.

- Existe un acercamiento escultórico a la naturaleza, ya no caracterizado por el gigantismo y la agresividad constructiva, sino por un indudable romanticismo. Romanticismo por cuanto implica una huída de la realidad más inmediata del hombre moderno: la urbe. En estos casos, el desagrado ante la artificialidad de la ciudad hipertecnificada produce una tristeza por la pérdida de otra realidad, la natural, asociada a un modo de vida distinto. La huída responde a un indudable sentimiento nostálgico y hace inevitable que las soluciones escultóricas cobren un cierto aspecto idílico, cual si desde ellas se propugnase una reconciliación con el medio natural.
- Lo cierto es que esta reconciliación parece, hoy en día, sólo posible en lo artístico y en la mente de unos románticos que huyen de la realidad representada en la verdadera confrontación desarrollo-naturaleza.
- Esto último da paso a mi modesta propuesta escultórica caracterizada por la resignación a vivir y trabajar en un medio urbano altamente artificializado y, por un mayor grado de pesimismo en cuanto a una posible reconciliación alumbrada por el arte.
- Apuesto, no obstante, por la recuperación de las cualidades sensibles de la escultura, como respuesta a un mundo hipertecnificado. Todo avance se produce a costa de algo, el de las altas tecnologías se

produce a cambio de una notable pérdida del contacto con la realidad física y la consiguiente depauperación de la experiencia sensitiva, portadora de una sabiduría en vías de extinción.

- Pero, la razón fundamental por la que se hace pertinente la introducción de mi labor creativa, es para poder vehicular la sensación de decadencia a que nos conduce el irreversible proceso de modernización. El intento equivale a desarrollar una arqueología de lo vivo a través de la expresión escultórica, mostrar fragmentos de la naturaleza vencida, oprimida y humillada. Nada de visiones idílicas, naturaleza artificializada, congelada, convertida en reliquia, para que el observador pueda recomponer, desde el fragmento, todo un universo de decadencia y destrucción.
- El lenguaje poético prefiere abstenerse del grito o la militancia, es más proclive al susurro, la insinuación y la intimidad comunicativa, pero, al mismo tiempo, escapa de la estéril inexpresividad del objeto ensimismado. Precisamente, al utilizar el recurso metafórico, la obra es capaz de aludir a una realidad exterior a sí misma; con ello deseo huir del sistema artístico autorreferencial, del grado cero comunicativo.
- En definitiva, mi propuesta de escultura como metáfora de la naturaleza, además de mostrar una particular versión en el acercamiento del arte a la naturaleza, ha deseado ser una defensa de la capacidad comunicativa de la escultura, en contra de las continuas renunciadas a todo intento de transmisión sensitiva, expresiva, emotiva o significativa.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Libros.

- AA.VV., *Contra el arte moderno*, Buenos Aires, Galerna, 1978.
- AA.VV., *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Blume, 1980.
- AA.VV., *La escultura*, Barcelona, Skira, 1984.
- AA.VV., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985 (selección y prólogo de Hal Foster).
- AA.VV., *The Unpainted Landscape*, London, Coracle Press, 1987.
- AFRICA VIDAL, M^a Carmen, *¿Qué es el Posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989.
- ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981.
- ARACIL, Alfredo y RODRIGUEZ, Delfín, *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, Madrid, Itsmo, 1982.
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno. 1770-1970*, Valencia, Fernando Torres, 1975.
- ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía. Ensayo sobre el desorden y el orden*, Madrid, Alianza Editorial, 1980. (1^a Ed. 1966).
- BADOSA CONILL, Luis, *Arte e industria. Influencia de las formas industriales en el arte del S. XX (1900-1945)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1987 (Resumen de Tesis Doctoral).
- BAKER, Kenneth, *Minimalism, Art of circumstance*, New York, Abbeville, 1988

- BARR, Alfred H. Jr., *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1989. (1ª Ed. 1986).
- BATTCKOCK, Gregory (Ed.), *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977. (1ª Ed. 1973).
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1987. (1ª Ed. 1978).
- BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988. (1ª Ed. 1987).
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, México D.F., Siglo Veintiuno, 1990. (1ª Ed. 1968).
- BAUDRILLARD, *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- BEARDSLEY, John, *Earthworks and Beyond*, New York, Abbeville Press, 1984.
- BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1977. (1ª Ed. 1976).
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982 (1ª Ed. 1973).
- BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990. (1ª Ed. 1928).
- BLOCK, Cor, *Historia del arte abstracto. 1900-1960*, Madrid, Cátedra, 1982.
- BREA, José Luis, *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987. (1ª Ed. 1974).

- CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972. (1ª Ed. 1967).
- CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989. (1ª Ed. 1987).
- CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991. (1ª Ed. 1987).
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Imágenes de lo insignificante*, Madrid, Taurus, 1987.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*, Madrid, Mondadori, 1992.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *La escultura del siglo XX*, Barcelona, Omega, 1956.
- COMBALIA DEXEUS, Victoria, *La poética de lo neutro. Análisis y crítica del arte conceptual*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del S. XX*, Madrid, Alianza, 1988. (1ª Ed. 1966).
- DORFLES, Gillo, *Naturaleza y artificio*, Barcelona, Lumen, 1972. (1ª Ed. 1968).
- ECO, Umberto, *Obra Abierta*, Barcelona, Ariel, 1990. (1ª Ed. 1962).
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid Alianza Editorial, 1985. (1ª Ed. 1951).
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1981. (1ª Ed. 1949).
- FERNANDEZ ARENAS, José (Ed.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- FERNANDEZ BUEY, F. (trad.) *Constructivismo*, Madrid, Comunicación, 1973.

- FISCHER, Ernest, *Arte y coexistencia. Aportación a una estética marxista moderna*, Barcelona, Península, 1968.
- FISCHER, Ernest, *El artista y su época*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- FISCHER, Ernest, *La necesidad de arte*, Barcelona, Península, 1985.
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate, 1990.
- FREUD, Sigmund, "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, Vol.II, págs. 2091-2100, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981. (1ª Ed. 1917).
- GABLIK, Suzi, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Hermann Blume, 1987. (1ª Ed. 1987).
- GABO, Naum, *Of Divers Arts*, London, Faber and Faber, 1962 (1ª Ed. 1959).
- GIEDION, Siegfried, *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978. (1ª Ed. 1948).
- GONZALEZ GARCIA, Angel; CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHAN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979.
- GRAY, Camilla, *El experimento ruso en el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981. (1ª Ed. 1962).
- HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989. (1ª Ed. 1842).
- HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1978. (1ª Ed. 1958).
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984. (1ª Ed. 1927).
- HEILMEYER, Alexander, *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Labor, 1928.
- HEINZ HOLZ, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. (1ª Ed. 1972).

- HOFMANN, Werner, *La escultura del S. XX*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- KEPES, Gyorgy (Ed.), *El arte del ambiente*, Buenos Aires, Victor Leru, 1978. (1ª Ed. 1972).
- KLEE, Paul, *Diarios 1898-1918*, Madrid, Alianza Editorial, 1987. (1ª Ed. 1957).
- KLEE, Paul, *Para una teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1979.
- KOFLER, Leo, *Arte abstracto y literatura del absurdo*, Barcelona, Barral Editores, 1972. (1ª Ed. 1970).
- LAPORTE, Dominique G., *Christo*, Malesherbes (Francia), Art Press-Flammarion, 1985.
- LE BOT, Marc, *Pintura y maquinismo*, Madrid, Cátedra, 1979.
- LODDER, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. (1ª Ed. 1983).
- LUCAS, Ana, *El trasfondo barroco de lo moderno. (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992.
- LUCIE-SMITH, Edward, *El arte hoy. Del expresionismo al nuevo realismo*, Madrid, Cátedra, 1983. (1ª Ed. 1976). (1981, ed. actualizada).
- LUNACHARSKI, Anatoli Vasilievich, *Las artes plásticas y la política en la Rusia revolucionaria*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- LYOTARD, Jean-François, *La posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1987. (1ª Ed. 1986).
- MADERUELO, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990.
- MALDONADO, Tomás, *El futuro de la modernidad*, Madrid, Júcar Universidad, 1990. (1ª Ed. 1987).

MALDONADO, Tomás, *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

MANZINI, Ezio, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Madrid, Celeste Ediciones y Experimenta Ediciones de Diseño, 1992. (1ª Ed. 1990).

MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*, Madrid, Akal, 1988. (1ª Ed. 1972, corregida y aumentada en la de 1988).

MARCHAN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

MARCUSE, Herbert, *El final de la utopía*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1986. (1ª Ed. 1967).

MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Orbis, 1985.

MARINETTI, Filippo Tommaso, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978. (1ª Ed. 1968).

MENNA, Filiberto, *La opción analítica en el arte moderno*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977. (1ª Ed. 1975).

MONDRIAN, Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*, Barcelona, Barral Editores, 1973. (1ª Ed. en trece entregas por la revista *De Stijl*, 1919-1920).

MORRIS, William, *Arte y sociedad industrial*, (Recopilación de textos), La Habana, Arte y Literatura, 1985.

NASH, J. M., *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Barcelona, Labor, 1975. (1ª Ed. 1974).

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

- PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Editorial, 1989. (1ª Ed. 1973).
- PIRSON, Jean-François, *La estructura y el objeto. (Ensayos experiencias y aproximaciones)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964. (1ª Ed. 1962).
- RACIONERO, Lluís, *Arte y ciencia*, Barcelona, Laia, 1987.
- READ, Herbert, *La escultura moderna*, México, D. F., Hermes, 1964. (1ª Ed. 1953).
- READ, Herbert, *Las raíces del arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*, Buenos Aires, Infinito, 1971. (1ª Ed. 1946).
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980. (1ª Ed. 1975).
- RODRIGUEZ MAGDA, Rosa María, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- RUBERT DE VENTOS, Xavier, *El arte ensimismado*, Barcelona, Ariel, 1963.
- RUBERT DE VENTOS, Xavier, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1980. (1ª Ed. 1974).
- RUBERT DE VENTOS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1969.
- RUSKIN, John, *La belleza de lo que vive*, (Recopilación de textos), Barcelona, Presa Hermanos, s/d.
- SEDLMAYR, Hans, *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de una época*, Barcelona, Labor, 1959. (1ª Ed. 1958).

SEDLMAYR, Hans, *La muerte de la luz. Perspectivas generales sobre el arte moderno. Ensayos*, Caracas, Monte de Avila Editores, 1969. (1ª Ed. 1964).

SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990. (1ª Ed. 1955).

SEL, Jean, *La escultura moderna. Orígenes y evolución*, Barcelona, Eco, 1964.

STANGOS, Nikos (Ed.), *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. (1ª Ed. 1981).

SUBIRATS, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988.

SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos 1989.

SUBIRATS, Eduardo, *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, Anthropos, 1986.

SUREDA, Joan y GUASCH, Ana Mª, *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987.

SUTCLIFFE, Bob, *Desarrollo, subdesarrollo y medio ambiente*, Bilbao, Universidad del País Vasco (Cuadernos de Trabajo HEGOA, nº 3), 1990.

TAPIES, Antoni, *El arte contra la estética*, Barcelona, Ariel, 1978.

TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987. (1ª Ed. 1975).

TORRES GARCIA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

VAIZEY, Marina, *Christo*, Barcelona, Polígrafa, 1990.

- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1987. (1ª Ed. 1985).
- VICENTE DELGADO, Alfonso de, *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Barcelona, Drac, 1989.
- WALKER, John A., *El arte después del Pop*, Barcelona, Labor, 1975.
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1983. (1ª Ed. 1977).
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953. (1ª Ed. 1908).

6.2. Catálogos.

Andy Goldsworthy, London, Viking, 1990.

Antoine Pevsner, Neuchâtel (Switzerland), Editions du Griffon, 1961.

Art Minimal, Bordeaux, Musée d'art contemporain Entrepot Lainé, 1985.

Arte Minimal. Colección Panza, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

Artist and Camera, Drukkerijen (Holland), Arts Council of Great Britain, 1980.

Berlín punto de encuentro. El arte en Berlín de 1990 a 1933, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

Carl Andre, Eindhoven, Haags Gemeentemuseum Den Haag - Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, 1987.

Carl Andre, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

Carl Andre, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1970.

Christo. Surrounded Islands, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1986.

Colección Panza, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

Collection, Bordeaux, Musée d'Art Contemporain Entrepot, 1920.

Contrastes de forma. Abstracción geométrica, 1910-1980, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

Dadá y Constructivismo, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

Del arte Povera a 1985, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

Eighty. Sculpture of the 80's, Bélgica, Eighty publications, 1990.

Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana 1965-1975, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

Estructuras repetitivas, Madrid, Fundación Juan March, 1985.

Hamish Fulton, París, Centre Georges Pompidou, 1981.

Hamish Fulton. Camp Fire, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1985.

Hand to Earth. Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990, Leeds (England), The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, 1990.

James Turrell. Light and Space, New York, Whitney Museum of American Art, 1980.

La otra escultura. Treinta años de escultura italiana, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1990.

Medio siglo de escultura: 1990-1945, Madrid, Fundación Juan March, 1981.

Michael Heizer. Effigy Tumuli, New York, Harry N. Abrams, 1990.

Michael Heizer. Sculpture in Reverse, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1984.

Minimal art, Madrid, Fundación Juan March, 1981.

Naum Gabo, Milano, Electra, 1989.

Naum Gabo, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1971.

Naum Gabo. Constructions. Sculptures, Peinture. Dessins. Gravure, Switzerland, Editions du Griffon, 1961.

Naum Gabo. Sixty Years of Constructivism, Munich, Prestel-Verlang, 1985.

Naum Gabo. The constructive process, London, The Tate Gallery, 1976.

- Piedras. Richard Long*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- Richard Long*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum; London, Thames and Hudson, 1986.
- Richard Long. Counties Stones*, Eindhoven, Van Abbemuseum and Openbaar Kunstbezit, 1983.
- Richard Long. Old World New World*, London, Anthony d'Offay Gallery, 1988.
- Richard Serra*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992.
- Rodchenko - Stepanova*, Madrid, Fundación Banco Central Hispanoamericano, 1992.
- Touching North. Andy Goldsworthy*, London, Fabrian Carlsson; Edinburg, Graeme Murray, 1989.
- Two very large presentations (Walter De Maria)*, Estocolmo, Moderna Museet, 1989.
- Umberto Boccioni*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.
- Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raymond Nasher*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.
- Uriburu Coloration 1968-1978*, París, Jacques Damase, 1978.
- Vanguardia rusa. 1910-1930*, Madrid, Fundación Juan March, 1985.
- Verso l'arte Povera. Momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia*, Milano, Electra, 1989.
- Walter De Maria*, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 1991.
- Walter De Maria. Skulpturen*, Basel, Kunstmuseum Basel, 1973.
- Walter De Maria: The 5 - 7 - 9 Series*, New York, Gadosian Gallery, 1992.
- 3e Salon International de Galeries Pilotes*, Lausanne (Paris), Musée cantonal des beaux-arts, 1970.

6.3. Otros documentos.

- ANONIMO, "El arte imita a la naturaleza" (Andy Goldsworthy), *Integral*, nº 138, Junio 1991.
- ANONIMO, "La maldición de Christo", *El Mundo*, 4-11-1991, pág. 44.
- ARIÑO, Juan, "El constructivismo y el suprematismo ruso", *Buades*, nº 3, Enero 1985, págs. 15-29; y nº 4, Febrero 1985, págs. 19-25.
- BENJAMIN, Walter, "La estética de la melancolía", *Revista de Occidente*, nº 105, Febrero 1990, págs. 6-30.
- BERNARDEZ, Carmen, "Christo: el arte a una nueva escala. Islas rodeadas", *Guadalimar*, nº 87, págs. 4-6, 1986.
- BONITO OLIVA, Achille, "Así. El estado del arte (y también de la crítica)", *Lápiz*, nº 61, Octubre 1989, pág. 27.
- BREA, José Luis, "La voluntad de orden" (Richard Long), *El Paseante*, nº 3, 1986, págs. 26-31.
- CHAMORRO, Paloma (directora), "Las islas rodeadas en Miami" (documental televisivo sobre la obra de Christo *Sourrounded Islands*). Producción de TVE, 1983, *La edad de oro*, (Puede consultarse en video en la Biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía).
- CASTRO, Antón, "Andy Goldsworthy", *Lápiz*, nº 63, Diciembre 1989, pág. 66.
- FERNANDEZ, José Benito, "Las arrugas de Christo", *Cuadernos del Norte*, nº 33, 1985, págs. 70-74.
- FERRER, Esther, "Telas para monumentos y espacios" (Christo), *El País*, 22-9-1985, págs. 38 y 39.
- GIL, Laura, "Entrevista con Christo sobre su versión del 'Ready Made'", *Címal*, nº 31-32, 1987, págs. 30-32.
- JIMENEZ, Carlos, "Las cuestiones vitales" (Robert Smithson), *Lápiz*, nº 68, Mayo 1990, págs. 66-68.

JIMENEZ, Carlos, "Serra o la resurrección de la escultura", *El Mundo*, 25-1-1992, (La esfera, pág. 7).

JIMENEZ, Marimar, "El acceso a un mundo simulado tridimensional para el gran público es ya posible con la realidad virtual", *El País*, 14-7-1992, pág. 21.

JUNCOSA, Enrique, "El paisaje como experiencia" (Andy Goldsworthy), *Lápiz*, nº 61, Octubre 1989, págs. 60-63.

LEBRERO STALS, José, "Naum Gabo. Sesenta años de constructivismo", *Lápiz*, nº 41, Mayo 1987, págs. 55-60.

LONG, Richard, "Palabras tras lo hecho" (trad, José Luis Brea), *El Paseante*, nº 3, 1986, págs. 32-34.

MARCHAN FIZ, Simón, "Figuras de la apropiación en el nuevo museo imaginario", *Revista de Occidente*, nº 117, Febrero 1991, págs. 77-91.

OLALQUIAGA, Celeste, "Memoria de lo vivo", *Lápiz*, nº 77, Abril 1991, págs. 36-45.

PERERA, Marga, "La importancia de borrar las huellas" (Christo), *Lápiz*, nº 80, Octubre 1991, pág. 54-61.

7. INDICE DE ILUSTRACIONES

1. BOCCIONI, Umberto: *Desarrollo de una botella en el espacio*, 1912. Bronce plateado. 38,1 x 32,7 x 60,3 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.
2. BOCCIONI, Umberto: *Formas únicas de la continuidad en el espacio*, 1913. Bronce. 111,2 x 88,5 x 40 cm. Galería de Arte Moderna Civica. Milán.
3. PICASSO, Pablo: *Guitarra*, 1912. Chapa metálica y alambre. 78 x 35 x 18,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.
4. TATLIN, Vladimir: *Contrarrelieve*, 1915. Madera, metal y alambre. Reconstrucción de Martyn Chalk, 1979. 78,5 x 80 x 70 cm. Escala 3:5. Annely Juda Fine Art, Londres.
5. TATLIN, Vladimir: *Relieve de rincón complejo*, 1915. Hierro, aluminio y zinc. Reconstrucción de Martyn Chalk, 1989. 78,8 x 152,4 x 72,2 cm. Escala 1:1. Annely Juda Fine Art, Londres.
6. RODCHENKO, Alexandre: *Construcción espacial colgando-hexágono*, de la serie "Superficies que reflejan la luz", 1920. (Reconstrucción 1982). Aluminio. 59 x 68 x 59 cm. Galería Gmurzynska, Colonia.
7. GABO, Naum: *Construcción cinética*, 1920. Barilla metálica y motor eléctrico, 61,5 x 24,1 x 19 cm. Galería Tate, Londres.
8. TATLIN, Vladimir: *Proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional*. El proyecto estaba ultimado a finales de 1919, aunque la construcción del modelo se terminó en 1920, medía entre 6 y 7 m. de altura y estaba realizado en madera y cristal. El monumento debería alcanzar los 400 m. de altura y se realizaría en acero y cristal. La obra que aparece en la fotografía es una reconstrucción de la

maqueta originaria. 550 cm. de altura por 300 cm. de diámetro. Museo Moderno, Estocolmo.

9. STENBERG, Georgi: *Construcción KPS 13*, 1919. (Reconstrucción 1973). Hierro, cristal, madera y alambre. 175 x 73 x 114 cm. Berlinische Galerie, Berlin.

10. GABO, Naum: *Columna*, 1923. Vidrio, materia plástica, madera y metal. Altura: 105,5 cm. Colección Nina Gabo, Londres.

11. PEVSNER, Antoine: *Mundo*, 1947. Bronce oxidado. 75 x 60 x 57 cm.

12. GABO, Naum: *Construcción lineal en el espacio nº 2*, 1952. Materia plástica. Longitud: 92 cm.

13. DUCHAMP, Marcel: *Fuente*, 1917. Réplica del original, 1964. 63 x 46 x 36 cm. Galería Schwarz, Milán.

14. ANDRE, Carl: *Equivalente VII*, 1966. Ladrillos, 120 piezas de 6,6 x 9,5 x 20,5 cm. cada una.

15. JUDD, Donald: *Untitled*, (4 boxes), 1973. Aluminio anonizado. 122 cm. de arista cada cubo. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.

16. MORRIS, Robert: *Untitled*, 1965-67. Dos piezas de 245 x 245 x 61 cm. cada una.

17. FLAVIN, Dan: *Untitled*, 1975.

18. LE WITT, Sol: *Cubo modular/base*, 1968. Acero pintado. 148'6 x 148'6 x 51'1 cm. Colección Nasher.

19. PISTOLETTO, Michelangelo: *La cola del "arte povera"*, 1979-1980. Hierro y trapos. 350 x 350 x 80 cm. Colección Giuliano Gori, Celle-Pistoia.

20. DE MARIA, Walter: *The Lighthing Field*, 1974-77. Quemado, Nuevo México (Estados Unidos). Colección de la Fundación de Arte Dia.

21. HEIZER, Michael: *Double Negative*, 1969. Desierto de Mohave, Nevada (Estados Unidos). Colección de Virginia Dwan.
22. DE MARIA, Walter: *Las Vegas Piece*, 1969. Desierto de Nevada (Estados Unidos).
23. SMITHSON, Robert: *Spiral Jetty*, 1970. Great Salt Lake, Utah (Estados Unidos).
24. SMITHSON, Robert: *Asphalt Rundown*, 1969, Roma. Tres toneladas de asfalto vertidas sobre un acantilado.
25. CRISTO: *Running Fence*, 1976. Condados de Sonoma y Marin, California. Altura: 5,8 m., longitud: 40 km.
26. CRISTO: *Surrounded Islands*, 1983. Biscayne Bay, Miami.
27. LONG, Richard: *Cut Daisses*, 1968, Bristol, Inglaterra.
28. LONG, Richard: *Tirando una piedra alrededor de Maggillcuddy's Reeks*, 1977. Condado de Kerry, Irlanda.
29. LONG, Richard: *Una línea de 164 piedras. Un paseo de 164 millas*, 1974, Irlanda.
30. LONG, Richard: *Línea de pizarra*, 1979. Cinco trozos de pizarra de Gales. Longitud aproximada 853 cm. Colección Nasher.
31. GOLDSWORTHY, Andy: *Touching North*, 1989. Cuatro anillos de 4 m. de diámetro cada uno. Polo Norte.
32. GOLDSWORTHY, Andy: *Sin título*, 1989. Fiordo Grise. Isla Ellesmere. Canadá.
33. GOLDSWORTHY, Andy: *Japanese Maple*, 1987. Ouchiya-Mura, Japón.
34. GUTIERREZ, José Luis: *Entorno al vacío*, 1989. Piedra de Calatorao. 35 x 30 x 30 cm.
35. GUTIERREZ, José Luis: *Estela al planeta Tierra*, 1989. Piedra de Calatorao e incrustaciones de cobre. 180 x 30 x 25 cm.

36. GUTIERREZ, José Luis: *Prisión del tiempo*, 1989. Piedra de Calatorao. 150 x 70 x 50 cm.
37. GUTIERREZ, José Luis: *Sin título*, 1989. Piedra de Calatorao, madera de chopo y hierro. 180 x 60 x 35 cm.
38. GUTIERREZ, José Luis: *Sin título*, 1989-91. Mármol de Almería. 84 x 40 x 20 cm.
39. GUTIERREZ, José Luis: *Atemporal*, 1990. Mármol de Almería y hierro. 220 x 65 x 25 cm.
40. GUTIERREZ, José Luis: *Sin título*, 1990. Piedra de Calatorao y hierro. 190 x 65 x 20 cm.
41. GUTIERREZ, José Luis: *Pájaro azteca*, 1990. Madera de castaño. 190 x 190 x 60 cm.
42. GUTIERREZ, José Luis: *Monumento al Sol*, 1991. Piedra de Calatorao. 190 x 150 x 35 cm.
43. GUTIERREZ, José Luis: *Pletórica*, 1991. Piedra de Calatorao. 190 x 150 x 35 cm.
44. GUTIERREZ, José Luis: *Sin título*, 1991. Piedra de Calatorao y madera. 160 x 80 x 6 cm.
45. GUTIERREZ, José Luis: *Enlace I*, 1990. Piedra de Calatorao. 35 x 21 x 14 cm.
46. GUTIERREZ, José Luis: *Enlace II*, 1990. Piedra de Calatorao. 35 x 25 x 18 cm.
47. GUTIERREZ, José Luis: *Enlace III*, 1990. Piedra de Calatorao e incrustaciones de cobre. 45 x 28 x 18 cm.
48. GUTIERREZ, José Luis: *Enlace IV*, 1990. Piedra de Calatorao. 160 x 40 x 30 cm.
49. GUTIERREZ, José Luis: *Enlace V*, 1992. Piedra de Calatorao e incrustaciones de cobre. 39 x 33 x 25 cm.

50. GUTIERREZ, José Luis: *Arbol de la vida*, 1989. Mármol de Almería, piedra de Calatorao y grafismos de color. 122 x 25 x 25 cm.
51. GUTIERREZ, José Luis: *Encrucijada*, 1990. Mármol de Almería y piedra de Calatorao. 40 x 45 x 55 cm.
52. GUTIERREZ, José Luis: *Máquina inútil*, 1990. Mármol de Almería y hierro. 150 x 60 x 20 cm.
53. GUTIERREZ, José Luis: *Desmitificación de la máquina*, 1990. Mármol de Almería, piedra de Calatorao y color. 180 x 50 x 40 cm.
54. GUTIERREZ, José Luis: *Aluche encrucijada*, 1990. Mármol de Almería sobre hierro. 160 x 30 x 30 cm.
55. GUTIERREZ, José Luis: *Estructuranatura*, 1990. Madera, hierro, cuerda, vasija y agua teñida. 262 x 83 x 45 cm.
56. GUTIERREZ, José Luis: *Aroma de otoño*, 1990. Hierro, mármol, metacrilato, hojas secas y fluorescente. 125 x 100 x 20 cm.
57. GUTIERREZ, José Luis: *Espacio para la ilusión*, 1991. Madera pintada, espejos, rama y fluorescente. 160 x 50 x 50 cm.
58. GUTIERREZ, José Luis: *Naturaleza muerta*, 1991. Rama forrada de plomo, vasija, cristales rotos y espejo. 120 x 90 x 40 cm.
59. GUTIERREZ, José Luis: *Naturaleza sangrante*, 1991. Rama y cajón de madera forrados de plomo, vasija y agua teñida. 160 x 120 x 100 cm.
60. GUTIERREZ, José Luis: *Yerma*, 1992. Cajones de madera y cepa forrados de plomo, y cristal. 105 x 105 x 55 cm.