

JORNADA DE PAISAJE Y TERRITORIO

el suelo en el arte contemporáneo



Universidad
Rey Juan Carlos

Programa

- 17 h. Presentación a cargo de las directoras de la Jornada Marta Linaza y Ana Balboa (URJC)
- 17:30 h. Lucía Loren (Universidad Nebrija)/ Beatriz Blanch
- 18 h. Roberto Ramos de León (CDAN)/ Beatriz Quintana
- 18:30 h. Javier Mañero (UCM)/ M^a Jesús Abad Tejerina (URJC)
- 19 h. Mónica Martínez Bordiú (UCM)/ Emma García-Castellano (URJC)

Mesa redonda y preguntas

La jornada se desarrollará a través de Zoom el 3 diciembre de 2020 a las 17 h.





La orientación horizontal de la escultura

Javier Mañero Rodicio

3 de diciembre de 2020 en formato online en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Rey Juan Carlos, en el marco del III Plan de Fomento a la Investigación de la FCJS 2020 ¹

LA ORIENTACIÓN HORIZONTAL DE LA ESCULTURA

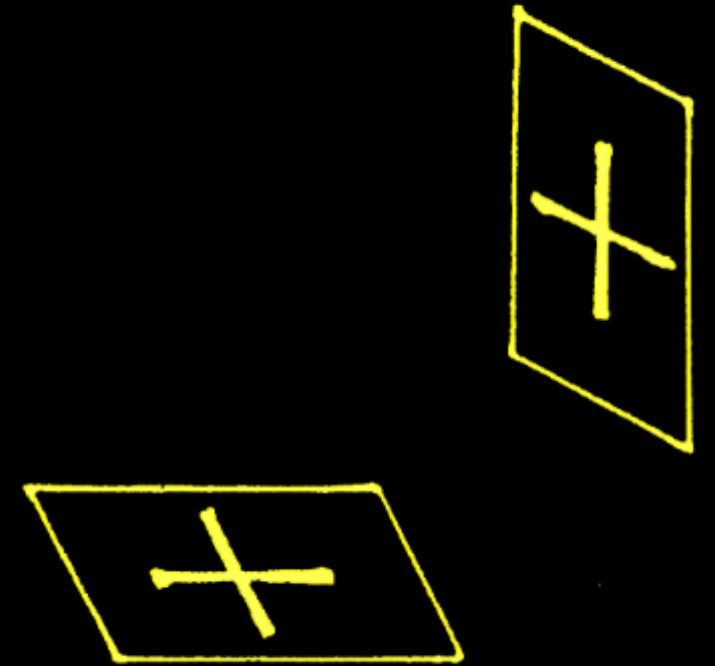
Bóveda de Lascaux. Dordogne, Francia. Paleolítico superior



Bruce Nauman, Square Depression, 2007, Münster, Alemania

Plano de vida.

Arnheim: "La dimensión vertical puede ser considerada el reino de la contemplación visual, mientras que la horizontal es el reino de la actividad."



Según Arnheim

ARNHEIM. Sobre la horizontalidad como orientación de la escultura. Rudolf Arnheim señalaba que las experiencias perceptivas de lo vertical y de lo horizontal son completamente distintas y frente al espacio convenido y jerarquizado de lo vertical, lo horizontal es espacio axial y de vida, “La dimensión vertical, decía, puede ser considerada el reino de la contemplación visual, mientras que la horizontal es el reino de la actividad”. Así que la horizontalidad parece una estrategia muy conveniente para un arte que, como la escultura, atiende a los materiales, a los espacios y al tiempo; precisamente cosas que pasan en el suelo.

Antes se enseñaba que aquello que define y diferencia a la escultura era el dominio de la forma, procurar una diferenciación a la materia, aplicarle una idea que la trascienda. Este es su gran intento y suele implicar verticalidad de algún tipo, espacio y dominio simbólico convenidos, diferenciación en la forma. Pero, como sabemos, la experiencia de la escultura desde hace mucho tiempo es bien distinta, por decirlo con una formulación ya clásica de Rosalind Krauss: “El cuerpo vertical, la materia prima de la imaginación escultórica, se retira ahora del fondo, acosado por la actuación de lo informe, obligado por la caída de lo vertical sobre el eje horizontal”.

Arte de caribes.

Baudelaire: “La escultura se aproxima mucho más a la naturaleza y por eso nuestros campesinos que disfrutaban de un trozo de madera o de piedra industriosamente torneados, se quedan alelados por el aspecto de la más hermosa pintura. (...) Nacida en una época salvaje, la escultura en su desarrollo más sobresaliente no es más que un arte complementario.”



ARTE TAINO (Caribe precolombino) Figura antropomorfa y piezas rituales denominadas Trigonolitos

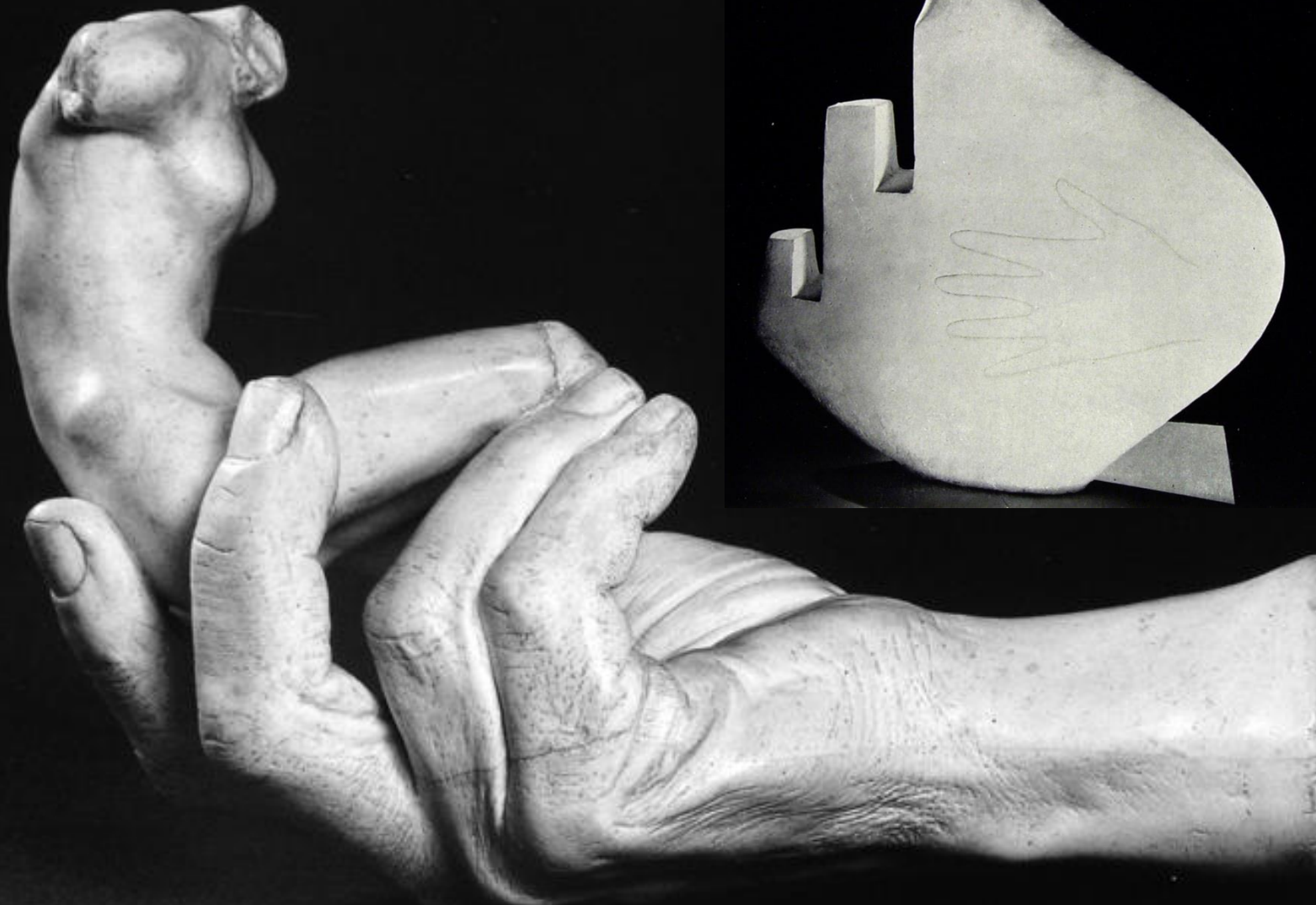
BAUDELAIRE. Esta querencia materialista y algo entrópica de la escultura buscando su horizontalidad, que es aquí un modo de lo indiferenciado o informe como dice Krauss, fue ya percibida por Baudelaire quien, como pionero de la modernidad que era, no la tenía en gran estima. “La escultura, decía en 1846, se pierde en la noche de los tiempos, así pues, es un arte de caribes. (...) La escultura se aproxima mucho más a la naturaleza y por eso nuestros campesinos, que disfrutaban de un trozo de madera o de piedra industriosamente torneados, se quedan alelados por el aspecto de la más hermosa pintura”. El crítico no comprendía un arte que quedase expuesto a los cambios lumínicos o las decisiones del

espectador eligiendo cualquier punto de vista excepto el conveniente. A diferencia del pintor, que elige con decisión aquello que debe ser visto, el escultor, a su entender, no es dueño de la situación, por lo que concluye que, “Nacida en una época salvaje, la escultura en su desarrollo más sobresaliente no es más que un arte complementario”. Sin necesidad de compartir tal juicio de valor, sí cabe reparar en la increíble radiografía que hace Baudelaire. Su olfato crítico, o tal vez su condición poética, le hizo percibir la propiedad escultórica; precisamente, la cualidad de indiferenciación y rebeldemente materialista de la escultura, la *condición de naturaleza* intrínseca a ese “arte de caribes”.

Tacto. Herder: "Cuando vemos los cuerpos, la vista actúa como una fórmula abreviada del tacto, en ella está el sueño, en el tacto la verdad."

"La vista nos muestra solo figuras, y el tacto únicamente cuerpos."

"El ojo deviene mano."



7

Vaciado de la mano de Rodin sosteniendo un torso. 1917

Alberto Giacometti, Malgré les mains, 1932

Venus de Willendorf, Austria (11 cm) 25000-20000 a.C.

HERDER. En realidad, muchos años antes había sido ya destacada esta dimensión sensualista de la escultura en un libro maravilloso de 1778 titulado sin más *Escultura*. En él Johann Gottfried Herder se aplicaba a establecer la característica específica de la escultura, no ya la de las artes en general respecto a la poesía como acababa de hacer Lessing en su *Laocoonte*, sino de ese arte particular que reproducía los cuerpos, no limitándose únicamente a representarlos. Para él la escultura trata de los cuerpos que pueden ser vistos pero que deben ser tocados, aunque sea con los ojos: “Cuando vemos los cuerpos, decía, la vista actúa como una fórmula abreviada del tacto, en ella está el sueño, en el tacto la

verdad.” O también, “La vista nos muestra solo figuras, y el tacto únicamente cuerpos” / “El ojo deviene mano”. El sensualismo de Herder declara que el tacto es el sentido propio de la escultura, ese arte que trata de los cuerpos; del mismo modo que la vista lo es de la pintura y el oído de la música. Frente a la idealidad e instantaneidad de la vista, dice, el tacto debe ser lento, demorarse en su examen, experimentar a su manera la obra de arte. Aunque la idea de Herder era identificar aquello que hacía a la escultura, lo cierto es que la situaba en territorios extraños para las artes entonces, como la materialidad del tacto y la temporalidad de la experiencia estética.



Temporalidad.

Greenberg: "(escultura) Convertir la sustancia en algo enteramente óptico (...) que la materia es inmaterial, que carece de peso y que sólo existe ópticamente, como un espejismo."

Fried: "El teatro y la teatralidad hoy están en guerra con el arte, con la sensibilidad modernista." "Los conceptos de calidad y de valor –y el mismo concepto de arte– son significativas sólo dentro de las artes individuales. Lo que subyace entre las artes es el teatro."

FRIED. Esta forma de asumir la escultura no únicamente desde la vista, sino desde una experiencia perceptiva casi fenomenológica, se queda latente en este libro y, aunque ya con muchas intuiciones e incluso realizaciones en ese sentido de los propios artistas, todavía pasada la mitad del siglo XX Clement Greenberg hace su canto a la pura visualidad en un nuevo envite orientado a la purificación disciplinar de las distintas artes. Y en relación a esta tradición idealista del arte, Michel Fried lanza su célebre anatema contra las nuevas prácticas horizontales de la escultura en

términos no muy distintos del neoclasicista Lessing, afirmando que, al integrar la temporalidad como parte de la recepción de la obra, la experiencia escultórica deviene teatral, quedando destruida como tal, disuelta en tanto escultura. Paradójicamente su texto, como el de Baudelaire, más allá de la posición estética que expresaba estaba lleno de aciertos críticos en el análisis de los nuevos sucesos escultóricos. Aportaba argumentos a aquella deriva en el tiempo y la materia experimentados en que se estaba convirtiendo la escultura.

Mente-Materia.

Paul Schimmel: "Para Nauman la prueba de fuerza de un artista y de su idea reside en su habilidad para crear una situación mental que podría, al menos en la conciencia de los participantes, modificar la materia al punto de que ellos, fisiológica y psicológicamente, experimentarían su proyección. El ámbito de la escultura es en sí la materia; y en este caso había creado una escultura de verdaderas proporciones mentales hercúleas."



Bruce Nauman. Tony hundiendo en el suelo, boca arriba y boca abajo 1973,
Cinta de video, color, sonido • 60 min

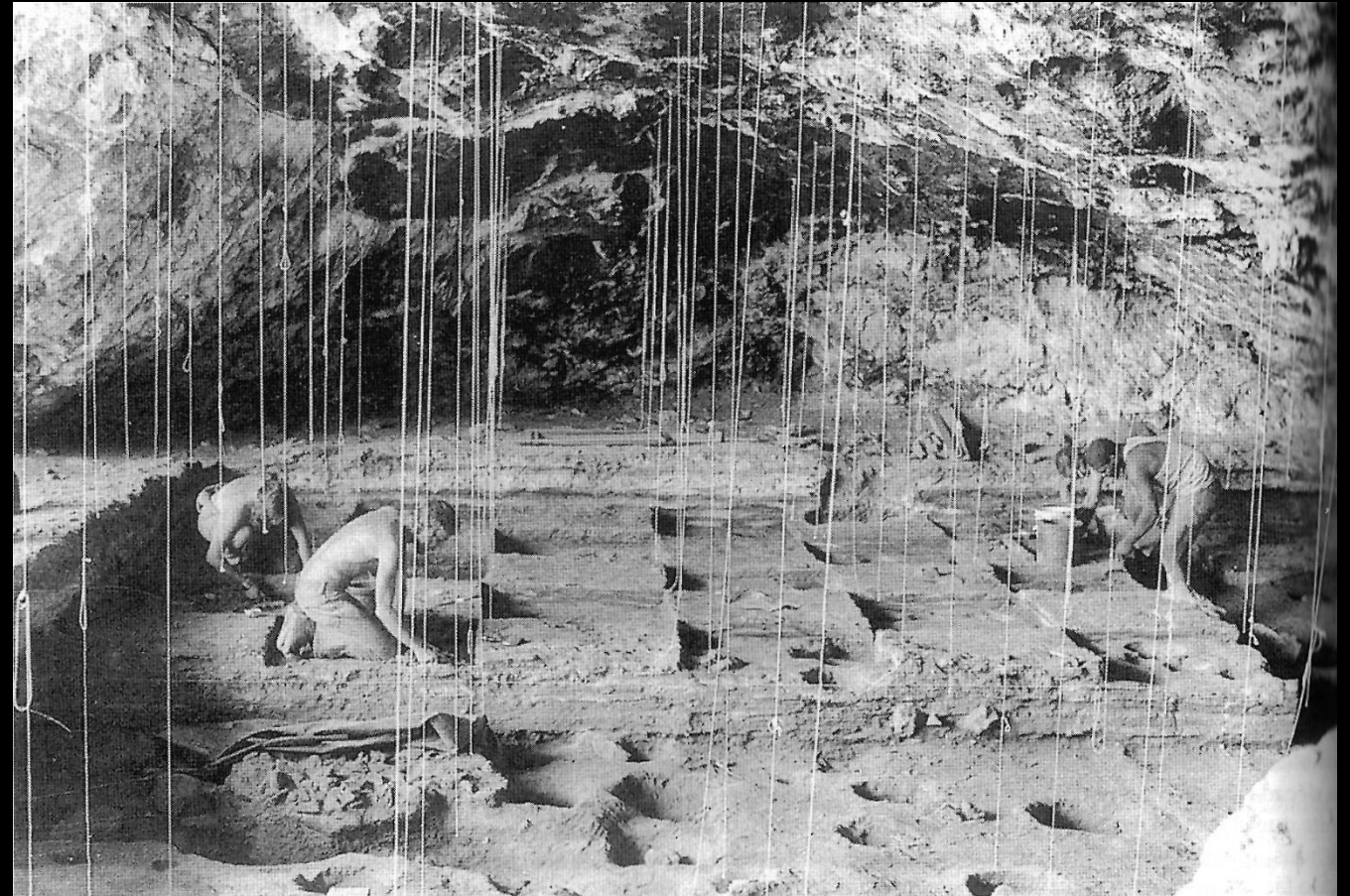
NAUMAN. Estas idas y venidas de la estética respecto a la escultura hablan, en definitiva, del temor a su natural proximidad con lo real. Pero, entre todos los peligros que atentan contra su estatus tradicional, Fried tiene razón en señalar la temporalidad como el más disolvente y el que la aboca a una horizontalidad tanto física como metafórica. Quisiera, ya que en el título de la jornada se habla muy concretamente del suelo, y ya que los suelos que suelo pisar son de duros pavimentos, reparar en una extraña obra de Bruce Nauman, un escultor que tiene muchas obras que aluden al suelo y también al subsuelo, y que como esta están muy en relación con experiencias entre la materia y la mente. Se trata de *Tony hundiéndose en el suelo, boca arriba y boca abajo*, un ejercicio de sugestión

para un actor que, efectivamente, se concentra en lograr tal imposibilidad tumbado y quieto durante una hora sobre un suelo de hormigón. La situación escultórica propuesta fusionaba en algún sentido un espacio mental y una estructura física, como a menudo en este artista, la solicitud que hace al performer parece identificar el suelo como interface cuyo lado opuesto la mente podría penetrar, no para imaginar ni descubrir, sino para experimentar la materialidad, para sentirse materia. Nietzsche, que apreciaba a Herder, dice algo interesante respecto a esta horizontalidad y caída en la materia que tal vez conociera Nauman: “La materia inorgánica es el seno materno. Ser liberado de la vida es convertirse en verdadero; es concluirse”.



Yacimiento.

La excavación es una forma temporal del laberinto, la escalera de caracol que sirve como figura aplicable al construir hacia abajo y cuyo resultado es la extraña simultaneidad de espacios y épocas que la sucesión de horizontalidades del yacimiento descubre.



La excavación arqueológica. Práctica estratigráfica. Izda. Termas romanas en Londres.
Dcha. 70.000 años de depósitos de la Cueva de Boomplass, Sudáfrica.

YACIMIENTO. Esta reflexión de Nauman me envía inevitablemente a la idea de yacer que es lo que hacía su performer y alter ego en la acción. Me envía a la idea de yacimiento en su acepción arqueológica, que creo siempre ha resultado muy atractiva para la escultura. Tanto cuando de él se obtenían cosas como el Laocoonte desenterrado bajo la mirada de Miguel Ángel en 1506, como en tiempos más recientes, cuando habiendo dejado de surtir de obras de arte, la arqueología se ocupa del ser humano que está detrás de cada objeto, auténticas materializaciones de la mente. Más que las lecturas extraídas por la escultura reciente de la arqueología, me interesa destacar algunas cuestiones casi formales de la excavación, como figura perfecta de lo que podría entenderse por una

escultura de suelo, horizontal. El *interface*, en primer lugar; un concepto tomado como tantos de la geología, que alude a esa superficie virtual en la que un estrato diferenciado, al mismo tiempo limita y se pone en contacto con otro. Esto, en su sucesión estratigráfica, expresa una profundización a lo largo de un eje perpendicular, un eje vertical que expresa la línea temporal descendente del tiempo, una línea que va recogiendo los sucesos en sus respectivos estratos. La excavación sería, una forma temporal del laberinto, la escalera de caracol, que sirve como figura aplicable al construir, o reconstruir, hacia abajo y cuyo resultado es la extraña simultaneidad de espacios y épocas que la sucesión de horizontalidades del yacimiento descubre.

Cara oculta.

Didi-Huberman: “La cara oculta es la significación profunda del objeto y es una significación que por invisible, apunta a cada espectador.”

Freud: “Supongamos ahora, a manera de fantasía, que Roma no fuese un lugar de habitación humana, sino un ente psíquico con un pasado no menos rico y prolongado, en el cual no hubiera desaparecido nada de lo que alguna vez existió y donde junto a la última fase evolutiva subsistiesen todas las anteriores.”

ALBERTO
GIACOMETTI



PAVILLON
NOCTURNE

“Le Cube”. Giacometti en “Aspectos actuales de la expresión plástica” *Minotaure*, nº 5, 1934

LE CUBE. Es esta una figura del yacimiento rica en todo tipo de sugerencias y analogías coincidentes en identificar lo oculto, lo no destacado pero que toca y es decisivo. Cuando Didi-Huberman analiza *Le cube* de Giacometti, lo hace desde la perspectiva de la cara 13, que es la que sirve de base a la obra; esta, la cara enterrada, es la que esconde su significación. Tanto se desarrollan las formas producidas por las doce caras restantes hacia arriba, tanto más se aferra la significación de su belleza abstracta a la cara que las une al suelo: “La cara oculta, dice, es la significación profunda del objeto y es una significación que, por invisible, apunta a cada espectador”. Esta

cara oculta es un interfaz o infra-leve, que pone en contacto realidades, material primario y secundario de la mente. Freud recurre a una imagen arqueológica para explicar su hipótesis de que todo se mantiene en la memoria aun cuando se olvida, estableciendo un cierto paralelismo entre la vida psíquica y la vida de las ciudades. Nos pide que imaginemos Roma como si todos sus pasados arquitectónicos tuviesen presencia simultáneamente en un asombroso ejercicio de transparencia: así sería la mente, como el yacimiento, un lugar lleno de tiempos-un tiempo lleno de lugares. Y todo esto pasa en el suelo, físico o metafórico, como la escultura.

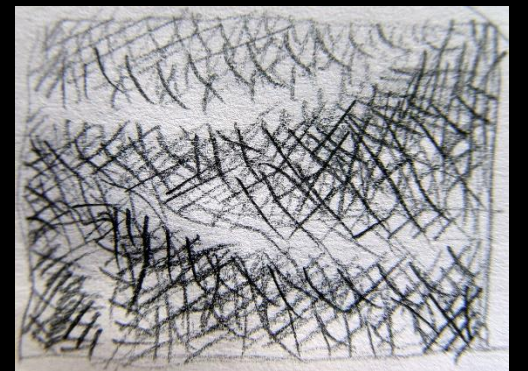
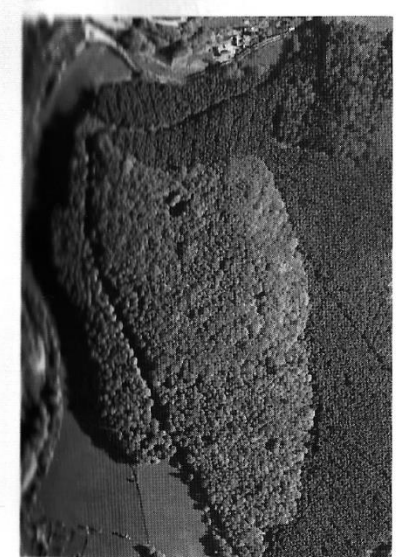
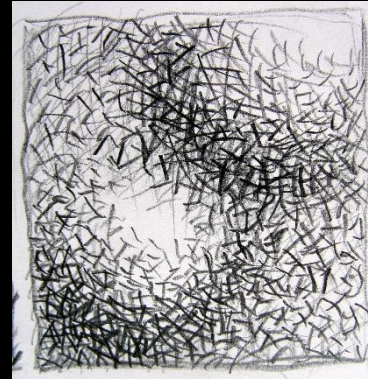
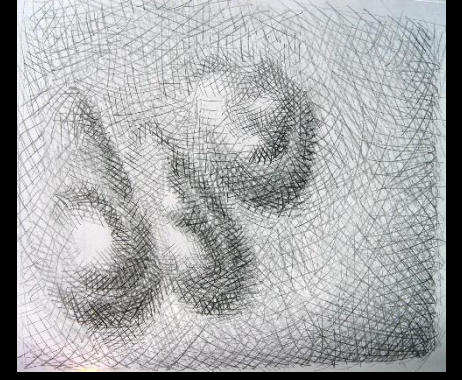
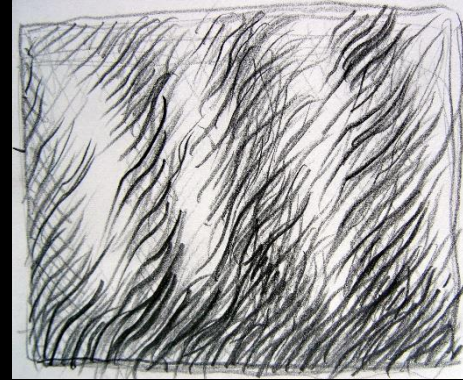
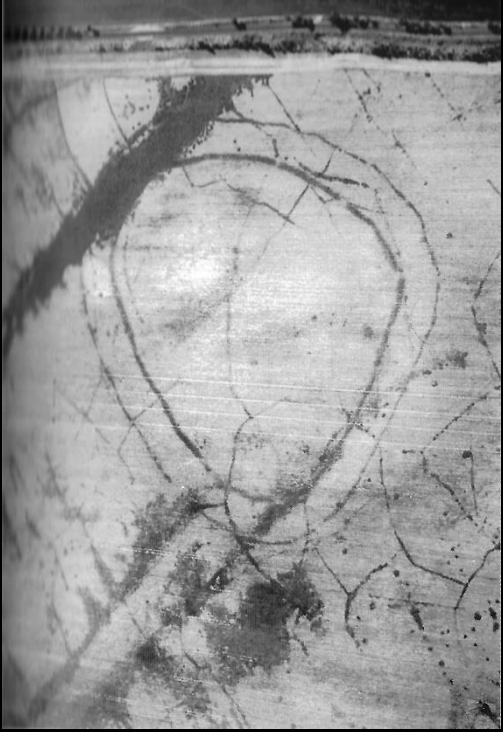
ANTEPROYECTO ARTÍSTICO ASOCIADO A LA JORNADA

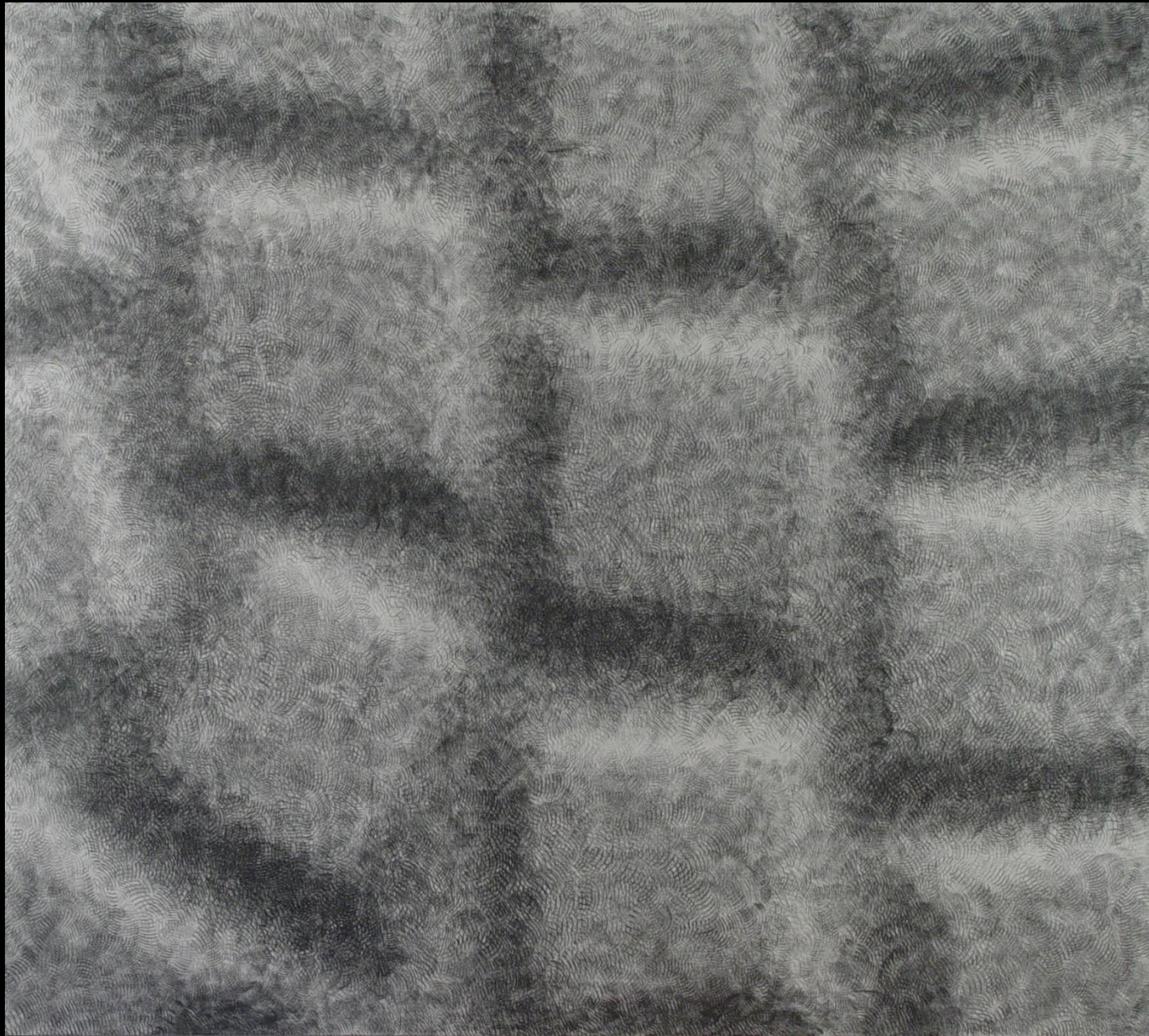
Miradas cenitales al suelo

- En la arqueología
- En obra personal realizada

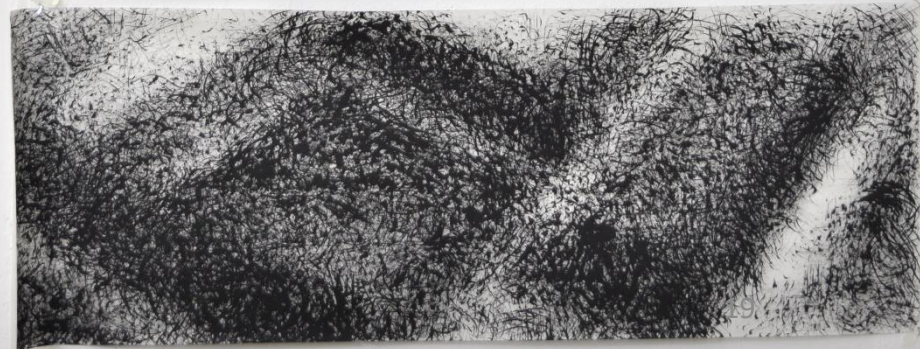
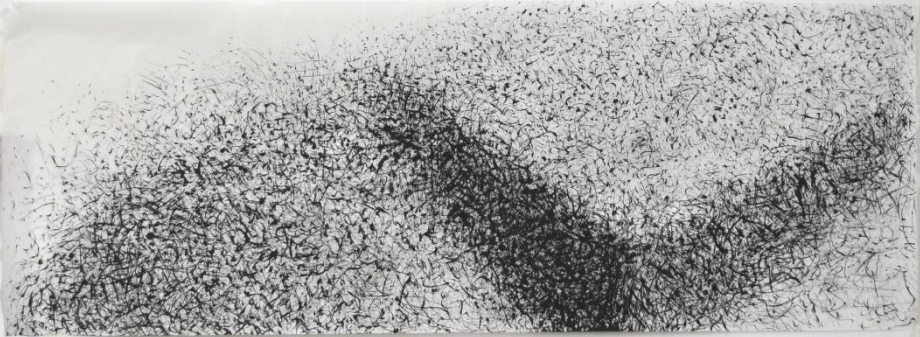
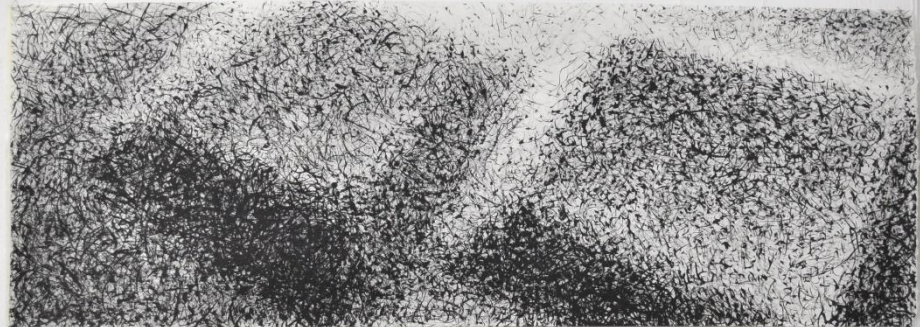
Propuesta de intervención a partir de un pavimento ornamentado de inicios del s. XX (Madrid)

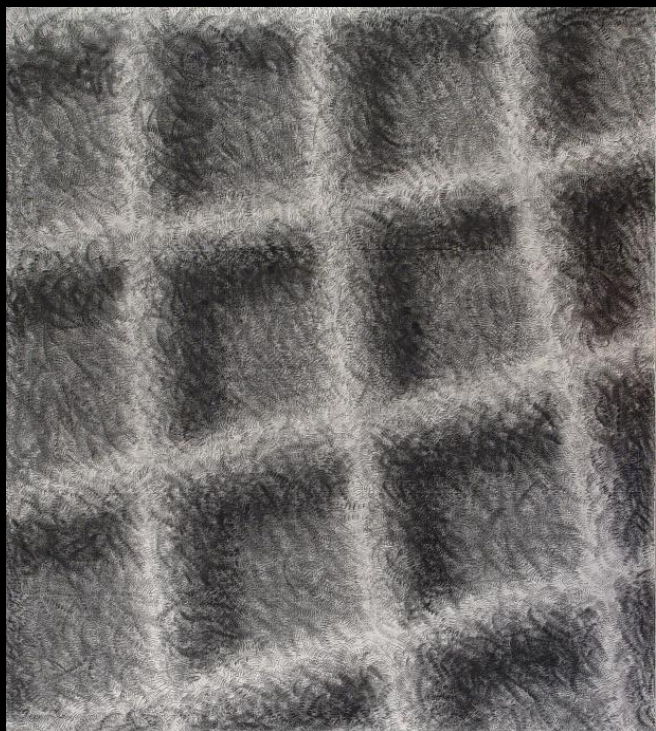
Tecnologías arqueológicas aéreas de análisis del suelo





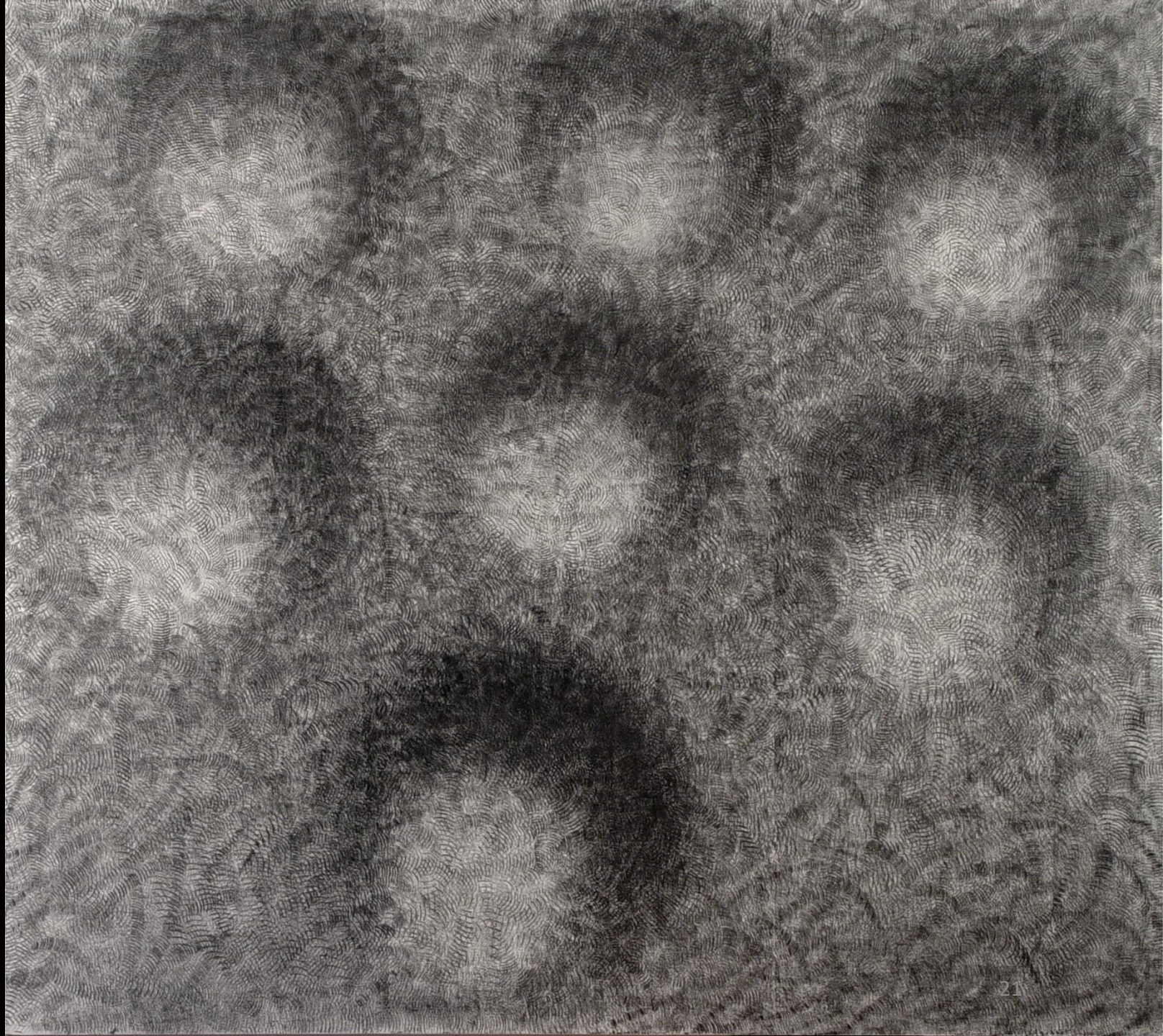
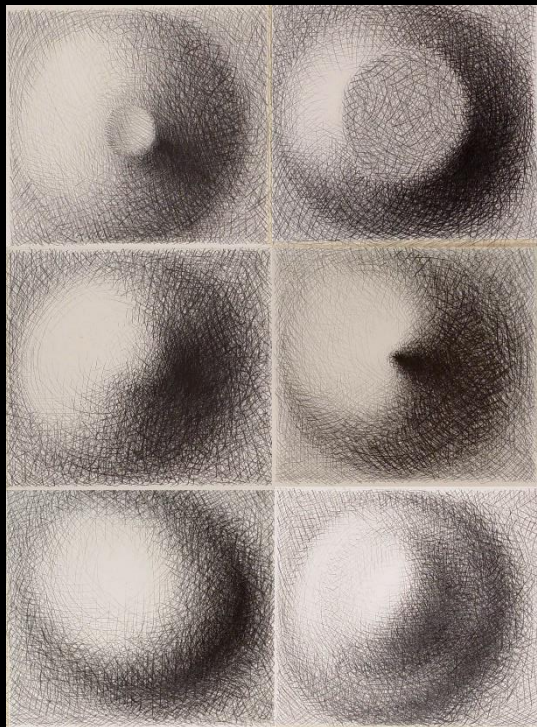
“Desde arriba-horizontal”, Grafito en tela, 230 x 205 cm (serie de 10 piezas)



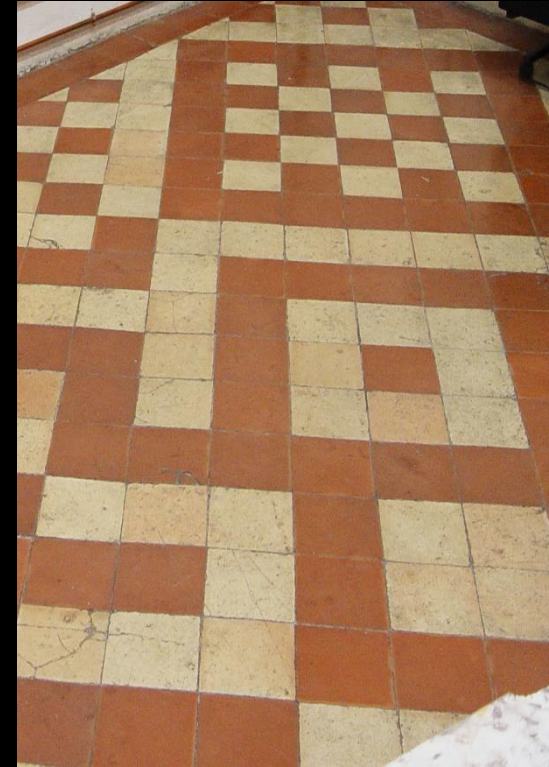
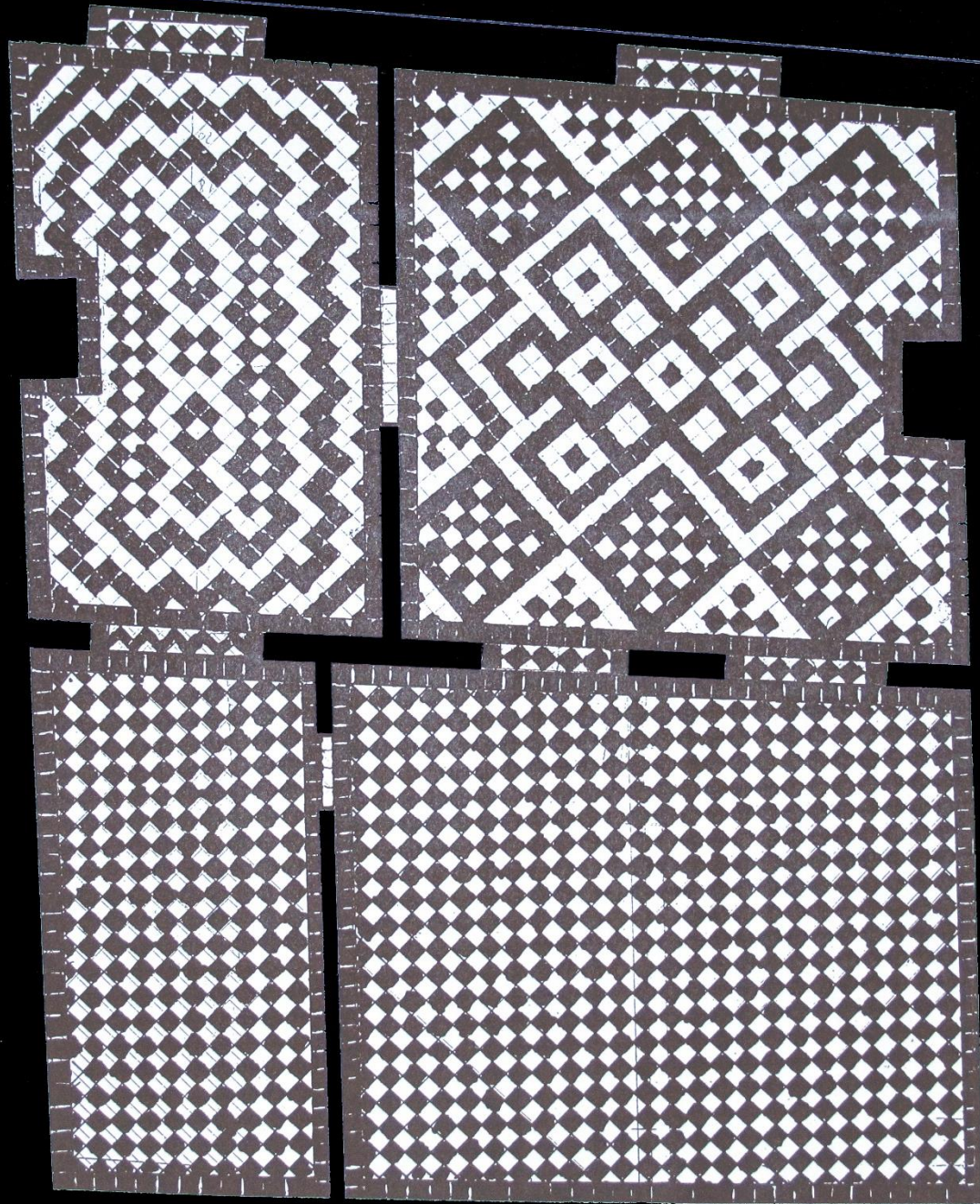


“Desde arriba-horizontal”, Grafito en tela,
230 x 205 cm (serie de 10 piezas)





“Desde arriba-horizontal”, Grafito en tela, 230 x 205 cm (serie de 10 piezas)



Pavimento de terracota roja y blanca con diseños neomudéjar de los primeros años del s. XX (Madrid)