Qué puede ser una escultura

Alfonso Masó

Qué puede ser una escultura

Alfonso Masó

© Alfonso Masó Guerri
Edición 2010

Prólogo a la primera edición

ESCULTURA ESCRITURA. LA TEORÍA ESCULTÓRICA DE LOS ESCULTORES.

Los libros escritos por escultores no abundan. Los libros escritos por escultores sobre la escultura son, si cabe, todavía más raros. Los libros escritos por escultores, sobre la escultura, para su enseñanza y aprendizaje, son, prácticamente, una anomalía bibliográfica. Este, de Alfonso Masó, reaviva una muy antigua ya selecta tradición.

Que sepamos, la literatura artística comenzó casi al mismo tiempo que la escritura, y lo hizo con un texto escultórico: una fórmula para obtener vidrio, escrita en caracteres cuneiformes, fechada en torno al año 1600 antes de cristo. (Thomson, 1925).

El primer tratado sobre arte escrito por un artista, del que tenemos noticia, fue obra de un escultor: el Canon de Policleto. Desgraciadamente el libro, escrito hacia el 420 a. C. Se perdió. Sólo queda algún fragmento y varias referencias. La del gran médico Galeno es rotunda y elocuente:

> "Habiéndonos enseñado en ese tratado toda la "symmetriae" del cuerpo, Policleto lo ilustró con una obra, realizando la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado y llamando a la estatua misma como el tratado, el *Canon*". (Barasch, 1991, p. 27).

Tres ideas son fundamentales en esta referencia. Primera, el papel esencial de la teoría en escultura. Segunda, la indisoluble relación entre teoría y obras escultóricas, para que una teoría pueda ser considerada propiamente una teoría escultórica. Y la tercera, la demostración o verificación de cualquier teoría escultórica es necesariamente visual; la conclusión no puede dejar de producirse sino en el terreno propio de la escultura.

El tratado sobre escultura más antiguo que conocemos en la actualidad fue escrito, probablemente en el siglo XII, por el monje escultor Teófilo. No podemos identificar con exactitud sus obras escultóricas, pero no se duda de que sólo alguien que dominaba el oficio podía escribir una obra de tales características. Los ciento sesenta y nueve capítulos de su amplísimo tratado "Sobre las diferentes artes" están dedicados a la pintura, al vidrio y, sobre todo, a los metales. Teófilo describe, con la minuciosidad propia de un tratado didáctico, el taller, las instalaciones, los instrumentos y utensilios, los materiales y los procesos necesarios para construir la fragua, los fuelles, el yunque y los martillos, las limas y las tenazas; explica cómo trabajar el hierro, el cobre, la plata, el oro, las perlas, el marfil y las gemas; como refinar, fundir, soldar y pulir; la construcción de cálices, órganos y campanas. El tratado de Teófilo dejó una marca indeleble en el conocimiento escultórico. La amplitud y rigor de los saberes sobre los materiales y sus técnicas siguen marcando la escultura. Teófilo de forma indiscutible era artista y vanguardia tecnológica. (Theophilus, 1979).

El renacimiento se inaugurará con dos magníficos textos escultóricos. El tratado sobre la estatua de Leon Batista Alberti y los comentarios de Ghiberti. (Alberti, 1961; Ghiberti, 1947).

Los sonetos de Miguel Angel, la autobiografía y tratados de Benvenuto Cellini y los recuerdos de Bernini son las tres grandes obras de los siglos XVI y XVII. (Miguel Angel, 1993; Cellini 1989 y 1993; Lalanne, 1877).

El dieciocho y diecinueve, tan prolíficos en tratados de dibujo y pintura, casi llegan a enmudecer para la escultura. Cabe mencionar las reflexiones de Falconet, los cuadernos de viaje de Canova y, principalmente, el arduo tratado de Hildebrand sobre la forma. (Falconet, 1761; Canova, 1959; Hildebrand, 1988).

El siglo XX es oto asunto. Primero, porque se disuelven las fronteras entre pintores y escultores. Lo natural será que los mejores artistas trabajen casi indistintamente en dos y tres dimensiones. Al difuminarse la especialización entre pintores y escultores, los nuevos conceptos y teorías aparecerán tratados conjuntamente. (Matisse, 11993; Boccioni,1975; Malevicht,1975 y 1986; Giacometti, 1992). En segundo lugar, porque se ampliarán las propias fronteras del arte, resultando impropio mantener las categorías tradicionales para las nuevas obras e ideas. (Duchamp, 1978, y 1989; Kosuth, 1991).

A pesar de todo esto, Rodin y Moore son clara y rotundamente escultores. Sus libros ya no pretenderán una exposición sistemática y completa de la escultura. Este es el tercer rasgo distintivo de la teoría escultórica de nuestro siglo. Rodin y Moore, más que de la escultura, hablarán de su escultura. Además utilizarán un método discursivo, el de la entrevista, que será el más abundante y característico en nuestros días. (Rodin, 1991; Moore, 1992).

En la segunda mitad de nuestro siglo se agudizarán estas tendencias. Los artistas en general y los escultores en particular, al ser interrogados por el arte, sólo serán capaces de hablar de sí mismos. El sofisma es sencillo; si mis obras son obras de arte, hablar de mis obras es hablar de arte. Este fenómeno podría interpretarse como una intensificación del sesgo egocéntrico y autosatisfactorio siempre

presente en los dominios artísticos. Pero esta hipótesis, es , a todas luces, insuficiente. Más bien, habría que considerar dos factores.

Uno de tipo metodológico: La entrevista es un género discursivo que, en nuestro siglo, ya no responde a un artificio retórico como en Platón o en Mondrian. Ellos imaginaban un diálogo para dar mayor claridad expositiva a las diferentes posiciones y argumentar un problema. Ahora, la conversación se produce realmente, se registra en una cinta magnética y se trascribe y depura para su publicación. De esta manera, el resultado tanto depende del artista como del entrevistador. Y, no llega a superarse el nivel superficial de una encuesta.

Otro, y más decisivo todavía que el anterior, es la explosiva diversificación y especialización del panorama escultórico que hace difícil, para algunos imposible, adoptar una visión del conjunto. Moore, por ejemplo, lo reconocía abiertamente. Al comienzo de su texto más famoso, publicado originalmente en 1937, declaraba: "Es probable, pues, que un escultor pueda dar, desde su propia experiencia consciente, claves que ayuden a otros en su aproximación a la escultura, y este artículo intenta hacer esto, y nada más que esto. No es un panorama general de la escultura, o de mi propio desarrollo, sino unas pocas notas sobre algunos de los problemas que me han preocupado de vez en cuando". (Moore, 1992, p. 65).

No cabe duda que el último gran escultor, así se declaraba, prolífico en textos ha sido Joseph Beuys. Pero Beuys consideró sus textos como esculturas, cosa que no pretende Alfonso Masó. Beuys, 1988, 1990, 1992, 1994 y 1995).

La tradición española de grandes escultores y tratadistas fue genialmente inaugurada por Juan Arfe y Villafañe, a finales del siglo XVI. Científico, tecnólogo y artista, cumplió el ideal renacentista de dar cuenta tanto de la naturaleza, como de su representación y de los materiales e instrumentos con los que se representa. Especialmente su libro "De varia commesuración para la escultura y arquitectura" seguirá reeditándose y utilizándose hasta el siglo XIX. (Arfe, 1974).

Habrá que esperar hasta nuestro siglo para dar con nuevas y sustantivas aportaciones a la teoría escultórica. En la primera mitad hay que mencionar a Alberto Sánchez y a Angel Ferrant. Alberto intentaba hablar de escultura pero sólo hablaba del campo: "formas hechas por el agua y el viento" (Sánchez, 1975; Ferrant1950 y 1952). Caso aparte son Picasso y Miró, imprescindibles por sus obras pero que escribieron poco sobre arte y menos sobre escultura. En la segunda mitad, las palabras de Oteiza han sido más rigurosas. (Oteiza, 1952, 19063, 1991).

Este de Alfonso Masó es un libro claramente docente, un manual de clase y para clase. Desde la Bauhaus, la gran academia de nuestro siglo, no se retomaba este enfoque: el de los artistas-profesores-tratadistas. Por eso el libro de Alfonso entronca directamente con los textos de Molí-Nagy, 1972; Kostelanetz, 1970; Reinhardt, 1975; Beljon, 1993.

Es importante clarificar las intenciones concretas del libro de Alfonso, para poder apreciar su singularidad y valores.

Primero, es un libro que ha querido escribir. En Alfonso Masó hay un propósito deliberado de escritura, que es decisivo para dar carácter al texto.

Segundo, es un libro que presupone el amor y el conocimiento de la escultura.

Tercero, es un tratado completo y sistemático.

Cuarto, es un libro didáctico, un manual de escultura, un libro para aprender escultura.

Quinto, es un libro en el que no están disociadas las técnicas de los conceptos.

Sexto, es un libro que descubre el centro nuclear de la escultura a partir del diálogo entre dos grandes escultores. Aparte de contextos históricos y sociales, lo que aparece entre ambos es lo propiamente escultórico.

Y séptimo, al proponer las mejores obras como modelos, conecta con las más modernas concepciones sobre la educación artística: se aprende a partir del arte.

El libro de Masó es un texto académico, de ahí sus ventajas y sus inconvenientes. No se trata de contar un modo, el suyo, ni de aportar un concepto, sino de desarrollar todo un sistema. Boccioni, Kosuth o Reinhardt, pretendían básicamente innovar la escultura mediante el descubrimiento de un único y nuevo concepto, precisamente el que estos artistas y tendencias han desarrollado: ya sea el de dinamismo plçastico, el de autorreferencia, o la negación de los valores plásticos. Por importantes que hayan sido cada una de estas ideas en la escultura del siglo XX, son sólo un concepto. Sería muy difícil comprender el conjunto de los problemas escultóricos actualmente a debate, sólo a partir de uno de estos conceptos. Son sistemas de innovación para descubrir un nuevo territorio, no para dar cuenta del conjunto.

La gran aportación del libro de Alfonso Masó es que instaura un sistema con el que es posible abarcar la totalidad de la problemática escultórica. El dialogo de los mejores escultores entre sí es el mejor camino para descubrir el núcleo de la escultura, su centro vital, la fuente de energía.

En el libro se han emparejado apenas unos cuantos: Julio González y Calder, Beuys y Marino Marini, Richard Long y Walter de María, Rodin y Deacon... La lista, obviamente, podría ampliarse. Más todavía, es imaginable llegar a conjugar cada uno con todos los demás. Seguro que será fructífero reunir a Miguel Ángel con Christo, por supuesto con Picasso, sorprendente con Duchamp; y a éste con Oldemburg; y así sucesivamente. El sistema que inaugura este libro si no es completo puede llegar a serlo.

La propuesta de Alfonso Masó, tanto en su libro, como en la obra escultórica que ha ido acompañando la creación del manuscrito en su taller, tiende a la transparencia. Su presencia personal parece desmaterializarse, para dejar paso única y exclusivamente a la escultura.

Esta actitud entronca directamente con la mejor tradición académica. En ella, para conseguir que el alumno aprendiera el dibujo y el arte, no tanto el estilo o la manera particular de cada artista-profesor, se adoptaba la estrategia de cambiarlos mensualmente. Esta curiosa decisión respondía a un convencimiento profundo: Más allá de cada concepción personal existe algo que es el arte.

Alfonso Masó no pretende dar su visión personal de la escultura, sino presentar la escultura misma, mediante el diálogo de las obras escultóricas. Por eso, él no da explicaciones de las obras, simplemente amplifica el susurro que entre ellas se produce. Su discurso puede ser discutible, su método es impecable.

Ricardo Marín Viadel.
Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Granada

Comentario del autor a la edición de 2003

Vamos a sostener en este libro afirmaciones y posturas contrapuestas, actitud que por injustificable no trataremos de disculpar sino de desarrollar en cada caso en todo su desamparo.

Estamos presentando una segunda edición ampliada y revisada de Que puede ser una escultura, y no hay forma de que los capítulos concluyan, de delimitar los textos, pues el mundo cambia demasiado deprisa, y cada vez que encontramos a otros ya no somos los mismos, ni las imágenes, pues el tiempo también pasa para ellas y ahora tienen otra vida, nos hablan de otras cosas, aparecen en otro lugar, sumergidas en otras obras , bajo otras formas y otros nombres.

No elegimos las imágenes ni los textos ni las músicas. Ellos nos eligen. Nosotros, aun así, necesitamos del esfuerzo que posibilite al menos la apertura inicial ante lo desconocido, apelamos al recuerdo de los lenguajes y los signos, a la memoria de las semejanzas, a la intuición de los contextos. Cuando eso ocurre ya no podemos retroceder.

Es lo que ha ocurrido ante esta imagen (f. 1) Alguien podría suponer que para ampliar el conocimiento de la escultura deberíamos buscar entre lo último, pero lo último en arte es lo que acaba de sucedernos, aquello que nos atrapa y nos conduce otra vez hacia el conflicto abierto

Decir que algo es arte significa, en ese acto, proveer de unos vínculos previamente inexistentes. Ese es el margen de nuestra capacidad creativa. Hacer arte es contextualizar y recontextualizar. La elección y ubicación pueden ser intuitivas, la contextualización requiere además del análisis.

De hecho, el arte es proceso, elaboración. Nunca algo dado y acabado. Buscamos un mientras donde remodelar nuestras preguntas, donde expresión y mutismo se superponen en el mismo rostro.

La contextualización aporta el sentido. El establecer relaciones abre los flujos de transferencias por los que esa existencia -realidad performativa- tiene lugar.

La insidiosa pregunta sobre si aquello es o no es escultura se despeja ahí, en el descubrir de una ubicación para la que nosotros mismos podríamos tener un nuevo escenario.

No nos cabe duda de que una Piedad de Miguel Ángel es un escultura y lo archivamos en nuestra memoria como caso resuelto, sin tener quizá en cuenta que cada vez que nos aproximamos a ella estamos revisando, reactualizando, redescubriendo, porque el mundo desde el que actuamos, en el que le damos cita, ya no es el mismo y nosotros tampoco.

En cada nueva situación, ante cada nueva imagen, la que acaba de mostrarse, ante el primer encuentro, no sabemos si aquello puede ser una escultura u otra manifestación artística . Sólo hacemos la distinción al tener que dar cuenta del proceso cognitivo. El intuitivo, como motor inicial, es otro, se mueve por impulsos mucho más rápidos y el razonamiento viene a posteriori, en el intento de aproximación al hecho.

El recorrido, aunque lo hagamos público es personal, aún yendo de la mano de otros, y ahí es donde hacemos uso y cultivo de la libertad.

He sido aprehendido por una contundente imagen. Quería comenzar estas líneas entrando directamente en ella y parecería que no lo he hecho y que aún tiendo a aplazar ese momento. Será que a veces lo que parece más evidente no necesita hablar de sí mismo sino generar un recorrido de conexiones, provocarlo. Vamos descubriendo que ese era el fin de esta escena, el provocar ese transito, el provocar la ruptura de la calma chicha que la convención instala en nuestros cerebros.

Icónicamente hay muchos aspectos en esa imagen que no vamos a comentar explícitamente ahora, aún así algunos de ellos se van a ir imponiendo. En nuestra lengua tenemos la palabra esperpento, que tan bien supo ilustrar Don Ramon del Valle-Inclán, para designar el feismo como espejo mágico que refleja, pustulenta, la guapura o la verdad oficial y apunta directamente a la línea de flotación de tabues, privilegios, o intocables convencionalismos.

La ética en nuestros entornos políticos y sociales continúa viviendo grandes frustraciones, y no es ajeno el encuentro a esa situación, no podría serlo porque en tales circunstancias se nos impone una persistente pregunta sobre el sentido y coherencia de nuestros actos.

La nueva imagen, provocativa y revulsiva, es nuestro desinhibido rostro resueltamente incorporado a esa acción: multiplicado, mutado en un cuerpo múltiple, de compleja sexualidad, voluntariamente sujeto, en su extrávica actitud, a un simbólico yugo, a una idiotez con la que se agrede, pues su estética propone la agresión a lo que nos fagocita, nos embadurna, nos paraliza, nos degrada como miembros de la exitosa e imparable leva que sustenta el estado del bienestar.

Al arte también le corresponde la vigilia , la alerta para ejercer la subversión ante el cerco perverso que degrada el sentido de las palabras para expropiarnos con ellas nuestro propio sentido.

Desde que nos han atraído los gestos grotescos de nuestra imagen, hemos comenzado a saber que nos invitan al otro lado del arte oficial, los artistas de moda, los grandes negocios.

Esta imagen podría ser la representación medieval de un episodio ajeno a nuestro mundo, pero no nos es tan ajeno lo que ocurre en El Jardín de las Delicias. Nos atrae porque nos implica. Podría ser una escena de saltimbanquis callejeros en busca de unas monedas y activaría unos resortes de respuesta semejantes.

Lo cotidiano conoce una historia que da sentido al ahora.
Una tradición de titiriteros y cómicos nos recuerda aquí su sentido, sus épocas oscuras, sus malpagadas proezas de artistas transhumantes

Nos ha encontrado una imagen que quizá sea nuestro desinhibido rostro y nos dejamos llevar por la específica energía que promueve en nosotros. Se abre una vez más el abanico de las opciones.

El abanico que evoluciona en nuestros escenarios con los movimientos calculados pero libres de la estética Buto. Comprendemos cómo nuestro rostro necesita, para ser visible, de otro rostro, de otros ritmos, otros cuerpos, otros escenarios, otras historias, para narrar la misma historia que se nos ha quedado sin gestos y sin palabras.

Los personajes provocadores del teatro buto se enfrentan y responden al exasperante amparo que busca el pueblo japonés en la uniformidad, en el ciego seguimiento de sus tradiciones. «Tradicionalmente, en japón, todo lo que padezca una tentación individualista o crítica demasiado fuerte para ser disimulada o contenida, tiene las opciones del suicidio, la emigración o la locura». (Arrizabalaga, L. 1987)

La locura en los personajes de Ono y en el teato Buto tiene, en consecuencia, en la memoria de su cultura, unas raíces muy antiguas, y encuentra paralelismos muy significativos con las tradiciones europeas, tanto en la forma como en el origen. El loco era el único a quién se permitía decir la verdad aunque con demasiada frecuencia, no le librara del castigo ni esa condición, como dan amplio testimonio nuestra historia de manicomios-prisiones. (V. Foucault)

En su distanciamiento de lo cotidianamente humano con frecuencia se ha situado en el enajenado un contacto con los posibles dioses en una temporalidad donde el bien y el mal conviven, indiferenciables aún, donde están por instaurar las normas sociales y por argumentar y mantener las grandes diferencias. Por eso recelamos de ellos un tipo de coherencia que nos es negada. Nos recorre una fugaz conmoción ante la presencia de la locura representada., quizá sea porque en ella vislumbramos la imposibilidad de nuestra cordura o «recto proceder» en una realidad exclusivamente sinuosa.

La representación se carga de todas las connotaciones que adquirió en su mítica historia. En la imagen que observamos no hay referencia al natural , al loco cotidiano, sino al profundo imaginario y su iconología que actúan en nuestra mente desencadenando respuestas, volviendo a generar la acción, la experiencia metamórfica y catártica de nuestro propio yo: sujeto-espejo vociferante-temeroso.

Pero la imagen que comento es, en realidad, la de mi propia impotencia.

Nada se sino que me recuerdo recordando, oigo decir a la vieja máscara de un Sócrates representado.

Esta extraña presentación tiene que ver entonces con el desconcierto que, en todo momento, cuando se aproxime a la sinceridad, va a encerrar la apertura de nuestra desierta sabiduría.

Cada vez, en cada recorrido, pues lo demás no es estar dispuestos a conocer el arte sino quizá las circunstancias objetivas que lo rodean.

He querido partir de que podemos aspirar a aproximaciones parciales, de que esa imprescindible humildad tendría su recompensa en las fragmentarias certezas que la intuición pudiera mostrarnos.

Tu yo que siente y cauteloso aguarda a poder corroborar o desmentir: el crecimiento de ese parecer, o aparecer, que tiende a dejar nuestra soledad entre inquieta y habitada....es el propósito de un libro que tenía que ser juego.

Nos podemos situar dentro y ensayar las palabras de la poesía que a veces se asemeja a las del conjuro y otras no son sino el resultado de pedir a las palabras normales un orden, un deslizamiento, una trasformación que logre aproximarse a lo que tendríamos entre la mente, los ojos, las manos y los labios...

En ese juego salimos reforzados aunque lo creamos pura debilidad.

El arte y su comprensión no habitan en un ser fuerte, que es pura ficción, sino en el propio temblor...en los otros temblores...

Pero en cada párrafo que añado parezco olvidar el declarado propósito, por el que estoy en estas líneas; era para presentar un libro, querría, aunque a estas alturas podría ser ya demasiado tarde para expresarlo, que ante todo fuera útil. Si tomamos esta palabra en su acepción de instrumento o herramienta debería cumplir, entonces, un claro cometido, quizá el de mostrar que la comprensión de la escultura como la de cualquier arte, no se consigue con un manual si no estamos nosotros dispuestos a ir ante las mismas obras y a intentar situarnos ante lo que éstas nos abren , no tomando el arte, en ningún caso, como un absoluto, sino como un intermediario, entre lo que nosotros debemos construir y todo aquello que por su intervención llega hasta nosotros .



Introducción:

Introducción:

Introducción:

Introducción:

Introducción:

En otro cuerpo

Introducción:

Tránsito

Introducción: A otro comienzo

Es preciso rebasar los problemas de la descripción -sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones- para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar.

Gaston Bachelard
"La Poética del Espacio"

¿Todo está hecho para estar bajo envoltorios que definen a priori el contenido?

"Todas son solamente cosas hechas a medias, solamente medio abiertas, hay que pensar en la relación de los conceptos que están relacionados con las cosas e investigar las leyes de estas conexiones, siempre dentro de las leyes que están relacionadas con la libertad humana. Investigando simplemente los fenómenos y remontándose a sus orígenes. Naturalmente se encontrará un montón de dificultades y obstáculos en todas partes. Pero si uno es constante entonces los romperá y se extenderá la cognición y se obtendrán las reglas que llenarán verdaderamente el concepto de la libertad con su contenido puro: crear el mundo.

La libertad es algo positivo, un concepto de producción, no es una arbitrariedad, no es, digamos, una dispensa de responsabilidad. Al contrario, el concepto de libertad expresa que ya no son los otros los que hacen las cosas para los hombres; sino que tiene que hacerlo uno mismo desde su libertad y su responsabilidad".

Beuys (1986)

Las cosas, la materia, el espectador, la obra de arte necesitan, con frecuencia de un mediador, que con los recursos a su alcance, ponga en contacto, en disposición de empezar a contemplar, a entender, a relacionar, a recomenzar. Uno puede ser su propio chamán, pero aún mejor, aún antes, el oidor de ese chamán invisible que reside en todas las cosas.

Buena parte de lo aprehendido al aproximarnos a una escultura, va a seguir siendo válido para acercarnos a otras, no ya del mismo autor, sino de cualquier otro, aun con diferentes planteamientos, sin embargo, en cada caso quizá vayamos aprendiendo distintos matices que nos lleven de alguna manera a conocer lo que puede ser una escultura . Esa dificultad inicial tendrá así su compensación, en realidad la infinitud de claves no es tal, entre unas y otras obras, entre unas y otras formas de hacer, entre unas y otras propuestas, hay más conexiones , más similitudes de las que en principio creemos, nos hablan de algo que de alguna manera ya está en nosotros, y si creemos asistir a algún tipo de despertar es porque estamos ante unas formas de decir que han sido fraguadas por nuestra propia cultura o por otras que comparten lazos comunes, formas de dialogo con un mismo mundo.

Nunca digáis como Ttristán Tzara:

"He dejado mi infancia a los otros pequeños los cuales reirán con la boca llena".

TEMA I
LA MIRADA DE LAS COSAS
Leonardo - Boltanski

Se ha dicho que mis escritos nacieron siempre del ímpetu, de necesidades momentáneas, que entre unas y otros con frecuencia el azar parecía ser el único vínculo.

Demasiados se han forzado en mostrar de mí una imagen venerable y mítica y han revuelto en mi vida para encontrar un hilo conductor que engarce cualquier hecho o documento con esa imagen semidivina que yo mismo les di.

He inventado muchas menos cosas de las que se me atribuyen; como todo hombre, como todo pensador, como todo artista, he recogido de otros y otros han dicho por mí. Ahora soy como el título de muchísimas cosas y hay que nombrarme para nombrarlas, como un estorbo que dificulta la contemplación desprejuiciada y fresca.

Soy el inventor de un fracasado artilugio de vuelo y el diseñador de una sonrisa ¿Qué hay detrás?.

Un enorme vacío, necesario imprescindible vacío protector, mediador, separador y vínculo de cuanto existe.

Montagna vuota
si sentono
qualche voci
pero
si vede nessuno...

Los mitos tienen más de quien los creó que del ser mitificado. El ser mitificado no es sus obras. Mirar las obras. No creáis en los mitos, no creáis en los mitos, impregnan la vida como indelebles etiquetas. Creed en la vida sin etiquetas. Soñar, soñar, soñar.

Hacia el origen, hacia el estado inicial absoluto, hacia las oscuras cavernas del sentido, oscuro, ciego, hacia el origen, estadio primero del sentir que es ante todo sentirse a sí mismo viviente en la vida, sin separarse. En el tiempo, en el tiempo común con todo lo viviente.

Como si la evolución creadora no fuese el proceso de una larga cadena de sueños.

Como si el crear y el vivir y el soñar no fuesen sonidos del mismo rumor.

Como si las aguas profundas y las aguas de la superficie y el pensamiento que cae lentamente hacia lo hondo no fueran distintos instantes de la misma mirada.

Como si los vínculos entre tu y yo, nuestros deseos y nuestros sueños no fueran brazos del mismo imposible.

Como si lo imposible no fuera una invención del deseo.

Como si vivir en un alma condenada a redescubrir cada nombre, cada sonido, cada olor, cada palabra, cada temperatura, cada mundo en las alas de un insecto, como si vivir en ese alma fuese una elección y no el discurrir de un ciclo interminable donde esta vez tu aliento debe despertar como en cualquier otro instante la conciencia ya no de ser, sino del sentido de ese ser, en la recreada imagen que ofreces de ese momento del después donde espera el siempre.

Como si el servir a esa corriente de la naturaleza fuese un designio y no una elección.

Como si alguno de nosotros pudiera discernir entre la elección y el designio y responder de sus propias fuerzas.

Fuerzas, designios, energías, discurrires, comtemplares, trasformares.

Si la estela de una vida alumbra a otra y esa a otra y la otra a otra, si una constelación de movimientos intuye aquí abajo que el conocer no es sino el recordar, ser espejo de un eco, ese crecer de la luz en las conciencias esparce el universo entre los sueños y cada despertar el abrazo de la nada suena a canto de pájaro y desde ese inicio sabemos que en el canto está el vuelo.

Hacia las cosas, el despertar es hacia las cosas porque todo lo tangible y lo perceptible es cosa. Es cosa ese elemento de nuestro hacer que llamamos arte y dejamos aquí y allá como un rastro o una revelación de ese acontecer del que es vestigio y prueba y puerta y también talismán. Ese hacer que llamamos arte y no es sino un trozo de ese espejo que a veces conseguimos ser. El arte es diluirnos en el universo.

El arte es oír las cosas, es que las cosas nos oigan.

El crecer y el morir, la creación y la destrucción son aspectos indisolubles de un mismo proceso: la apariencia del tiempo.

Al principio vemos el universo desde nuestro cuerpo y nuestro tamaño es la medida de todas las cosas. En base a él establecemos lo grande y lo pequeño. Cuando aprendamos a cambiar de tamaño para entrar en lo minúsculo o planear lo inmenso, en el momento en que seamos capaces de romper la barrera de los tamaños, infinidad de entradas antes insospechadas se abrirán donde pareció no haber nada.

Nuestras obras, pinturas, esculturas, poemas, músicas, no sólo van a retener los frutos de esa inmersión, nos van a ayudar a que sea más profunda. Llega un momento en que la pauta del diálogo ya no es nuestra sino de aquella obra que estamos realizando, de aquello que estamos observando; entonces deberemos ser como un buen jinete que no hiera a su cabalgadura sino que la guíe dejándose llevar, confiando en el mutuo instinto, en el mutuo deseo.

El corazón de una tormenta tiene una estructura similar al centro neurálgico de una planta que envía a sus miembros la orden de plegarse en remolino en torno al rojo fulgurante de un fruto. (F.1)

Estructura es la palabra que nos remite a la clave no sólo de la composición sino del estado y situación de la materia. los átomos, las moléculas, los elementos formados por ellas no existen en estado de reposo, la quietud es sólo apariencia. Todo se mueve y cambia permanentemente.

Quien quiere conocer las cosas debe conocer sus mecánicas, para conocer las mecánicas hay que conocer las estructuras.

Para conocer a un ser hay que conocer su estado, para entender su estado observaremos la disposición de sus elementos, su forma, que habremos comparado con otras similares para discernir sus cualidades, el grado de tensión que encierran; la diversidad de esa tensión que estudiamos en términos de energía nos habla del carácter, de lo que ocurre en lo particular y de su incardinación en lo general y viceversa.

Actuando así, entendiendo el universo como un organismo con unas estructuras complejas que no se repiten jamás pero que se asemejan en lo esencial desde lo más amplio hasta lo más ínfimo, estaremos en condiciones de penetrar lentamente lo esencial, de encontrar en lo particular lo esencial y reconocer en el más olvidado de los seres algún tipo de sabiduría que nos es ajena.

Estudiar una planta, dibujarla, no es copiar lo que vemos, al menos entendiendo la copia como una presunta traslación objetiva. La palabra copiar no existe en arte, existe investigar, interpretar

Estudiar una planta, por ejemplo, (lo mismo podríamos decir de otro ser o elemento) es conocerla, para ello contamos ya con la advertencia inicial del concepto de estructura. Sabemos que en lo particular está lo universal. Antes de centrarnos en esta planta hemos observado otras de la misma naturaleza y otras muchas de cualquier especie posible. Cuando hablamos de este tipo de observación no podemos menos que recordar el espíritu oriental especialmente paciente en ella y por ello más penetrante porque no se sitúa por encima sino al mismo nivel de lo observado, así fluye el diálogo, en la identificación.

En este acto del ver, del percibir, hay un proceso de empatía, las formas encuentran su disposición y su sentido, esos fragmentos vegetales no los podemos recrear de cualquier manera, encierran códigos de movimientos, de signos, encierran un ritmo interior que a su vez es eco de otro ritmo más amplio que alrededor se extiende.

Ese ritmo pauta la ordenación de los elementos en diversas estructuras que generan diversos despliegues de energía; energía que determina, modifica, establece: la situación, la cualidad, la disposición, la acción de la materia.

Entender profundamente los conceptos de estructura y de energía es fundamental para saber percibir nuestro entorno y para comprender el arte.

Estructura, ritmo, energía, vida, ¿Pueden ser contenidos en un papel? ¿En un dibujo?. ¿Puede todo ello penetrar lentamente más allá que el olor, que el leve empuje del viento, que la humedad, que el sonido? ¿Puede esa planta en un momento, arremolinadas sus hojas, vivir la tormenta? ¿Puede ser ella misma la tormenta? ¿Puede salir el sol desde una planta? ¿Puede llevar una planta la tormenta a las hojas de una libro?

Leonardo no encontró una planta que le posara con galas de tormenta, fue él quien le habló de aguas, de vientos, de ritmos convulsos y la planta cedió parte del secreto de sus mecánicas y del flujo de los vientos y de la estructura de las aguas y de diversas posibilidades musicales y de la penetrabilidad de los cuerpos en el viento y de las estructuras flexibles y de la economía dinámica y la teoría del color y de principios de diversas leyes aún por ensayar, entre ellos los del permanente encuentro de los seres y la consiguiente transformación del arte.

Leonardo y Boltanski coinciden en una habitación y se comprenden, porque Boltanski podría haber existido primero, de hecho existió en innumerables lugares porque el concepto de reliquia no lo inventa él, no lo pretende. Ya los relicarios contienen tiempos imaginados, vidas imaginadas en las tinieblas de las catacumbas. Por eso esa mecánica funciona ahora en alguna de sus obras.

Imaginar es crear imágenes, en este caso de tiempos, de vidas, de sucesos. El arte funciona porque somos impresionables y queremos oír otras palabras que sabemos que

existen para remover por dentro profundos limos, conexiones soterradas. Funciona porque una y otra vez toma elementos de nuestro propio devenir y los somete a la reacción de nuestra química humana y lo inexpresable encuentra palabras, sonidos, gestos hacia ti o desde ti. Porque el ser humano siempre es semejante, porque las cosas siempre son semejantes, porque el arte siempre es semejante. Por eso podemos comprender cualquier arte. Siempre que no queramos inmediata, o creamos innata, nuestra capacidad de comprender.

Estamos en una gran habitación de un gran edificio de regulares sillares de piedra, hemos recorrido larguísimos pasillos de altos, abovedados techos que han tenido en cuenta y repetido en perdidos ecos cada uno de nuestros pasos sobre las amplias losas, también de piedra. Evidentemente este lugar no fue en su origen concebido como museo. Las enormes distancias, las interminables escaleras, las grandes zonas de penumbra, las inquietantes resonancias de cada estancia, de cada tránsito, nos quieren hablar de una latente vida pretérita. Hay algo en el ambiente que pesa más que la presencia de un presentido arte, como si la soledad fuera sólo aparente y un número incierto de seres incorpóreos se superpusieran, coexistieran simultáneos en diversas circunstancias de sus vidas.

Podríamos sentir que nuestra presencia es recibida en otras tantas formas de curiosidad, aceptación, rechazo, hostilidad, agradecimiento.

En el trascurso de ese avanzar, la piedra ha dejado lugar a un enlosado de mármol, las paredes de un vivido blanco-ocre-tiempo, siguen estando desiertas, sólo ahora, allá en el fondo, tres altas estanterías simétricas reciben de lo alto de sí mismas la luz de doce focos como en un interrogatorio. El contenido de los estantes, cuidadosamente doblado, no es sino sábanas, sábanas blancas más o menos gastadas, sábanas usadas, nada más, apiladas unas sobre las otras, cientos de sábanas cuidadosamente ordenadas.

Esa es la obra de alguien que dice llamarse Cristian Boltanski y ser artista plástico.

Todo continúa en silencio, sólo los casi imperceptibles, discretos pasos de una celadora han recordado los de una hermana de la caridad, que se aproximara con su gran cofia blanca, llevando algún remedio o algún consuelo o desconsuelo, cuando estas salas eran habitadas por el dolor y la muerte con todas las circunstancias y estados humanos inherentes a ellos como en cualquier otro hospital: sábanas de cunas, de pequeñas camas, de camas en hilera, cuerpos guarecidos, amortajados, curados.

Cientos de sábanas apiladas, en principio mudas, en principio frías, en principio idénticas. Cientos de sábanas cuidadosamente ordenadas. (F.2)

En otro lugar, bajo la interminable violación de los focos: la virginidad, la ingenuidad, la inocencia, inmóviles, desnudas. Desde un detrás infranqueable, involuntario, ajeno, perdido

cada cual en su utopía, su sueño, su circunstancia; secuestrado cada rostro de su sorprendida intimidad, unidos para un fin ignorado, por un azar incomprensible, como por nada. (F.3)

Cualquier grito, cualquier gemido, cualquier impensable huida: no hay cambio posible en la superficie plana de la fotografía, sobre apilados fragmentos de vidas en la reducida oscuridad de superpuestas cajas negras.

Robados para la piedad, el morbo, el insulto, la incomprensión, la indiferencia.

Improbable rescate al asalto por un fiel amor. Improbable un error. Improbable un futuro sin visitantes, sólo oídos, presentidos.

Altamente improbable en este rasgar de tiempos, de distancias, de recuerdos, de identidades a un lado y otro de la vida.

Altamente improbable quedar de espectador inmaculado, del lado de la seguridad y la certeza, del lado de la inmortalidad.

Partir ¿Hacia qué dirección que no sea un detrás?



F.1. *Stela di Betlemme* · LEONARDO. Hacia 1507 –Windsor-. Dibujo retocado con pluma y entintado en sanguina.

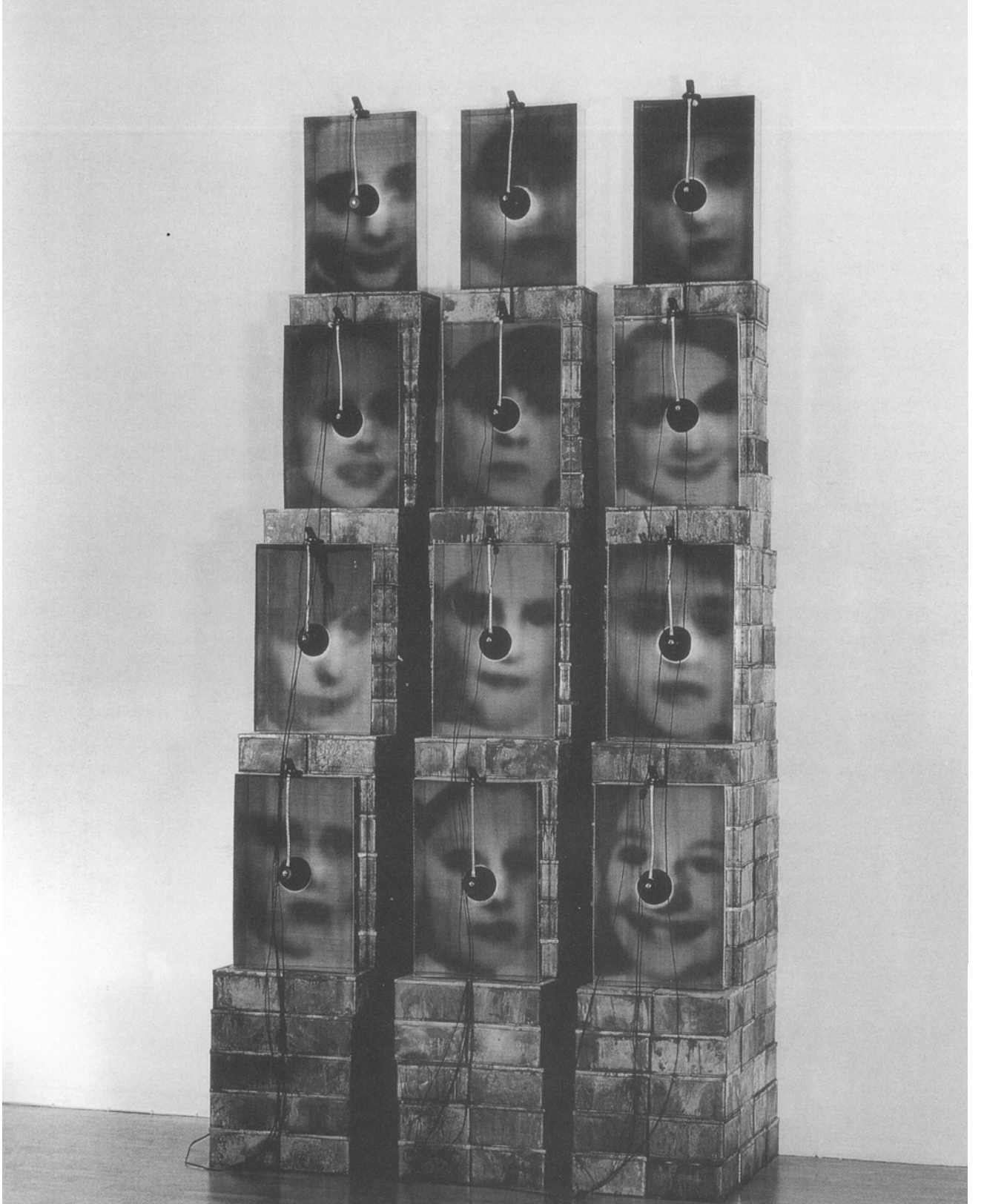


▲

F.2. *El caso*, 1988 · C. BOLTANSKI.
Estanterías, flexos y sábanas. MUSEO REINA SOFÍA. MADRID.

►

F.3. *Relicario*, 1990 · C. BOLTANSKI.
Cajas metálicas, fotos y flexos.



TEMA II
OTRAS MEMORIAS
Ana Mendieta-Rebecca Horn

Ana Mendieta
Una osamenta, la primitiva
señal de un enterramiento, una
esquemática, vaginal hendidura en
el lodo, gruta de efigies de diosas
sexuales y yacentes como momias,
mujer barro donde florecen las
semillas, negra como cada uno
de los escondites vividos
en la placenta de nadie
barrida por el aire, reconstruida
una y otra vez como el lecho
de yacer cada día, olvidada
como la tierra de levantar
sepulcros y vasijas,
anónimas almas gemelas
como labios que trazan cada vez
su cuerpo muerto.

No existe un pasado original que nos deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo la búsqueda del origen.

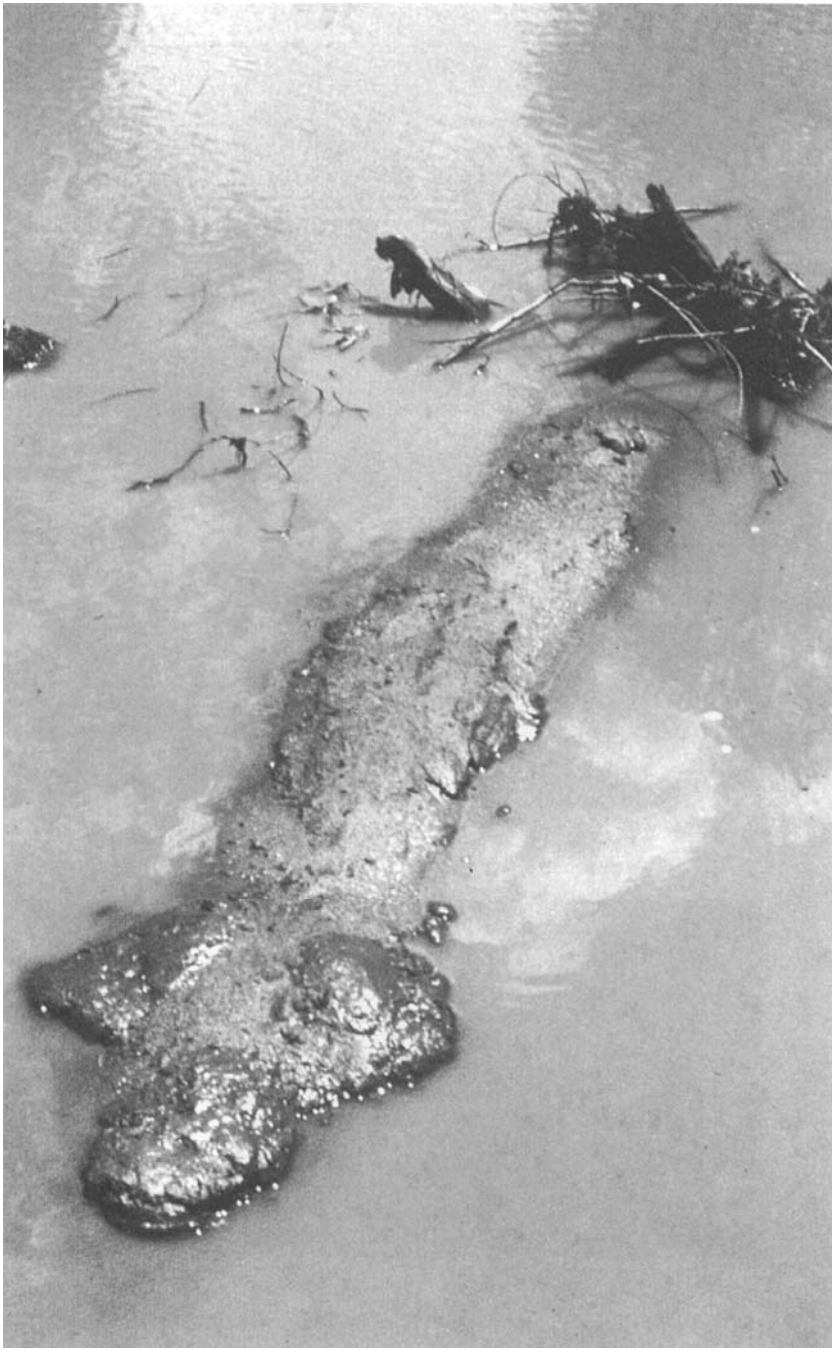
Existe el rito que ha de ser recurrente para soslayar la obstinación del tiempo. Existe la invocación, bajo las aguas, de un cuerpo de arcilla que se disipa, para que la materia que ocasionalmente fue vientre, torso o efímera piel vuelva río abajo a ser cieno fértil, sexo-herida-agua-sangre.

No existe un agua donde los absurdos restos de Narciso respiren piedad.

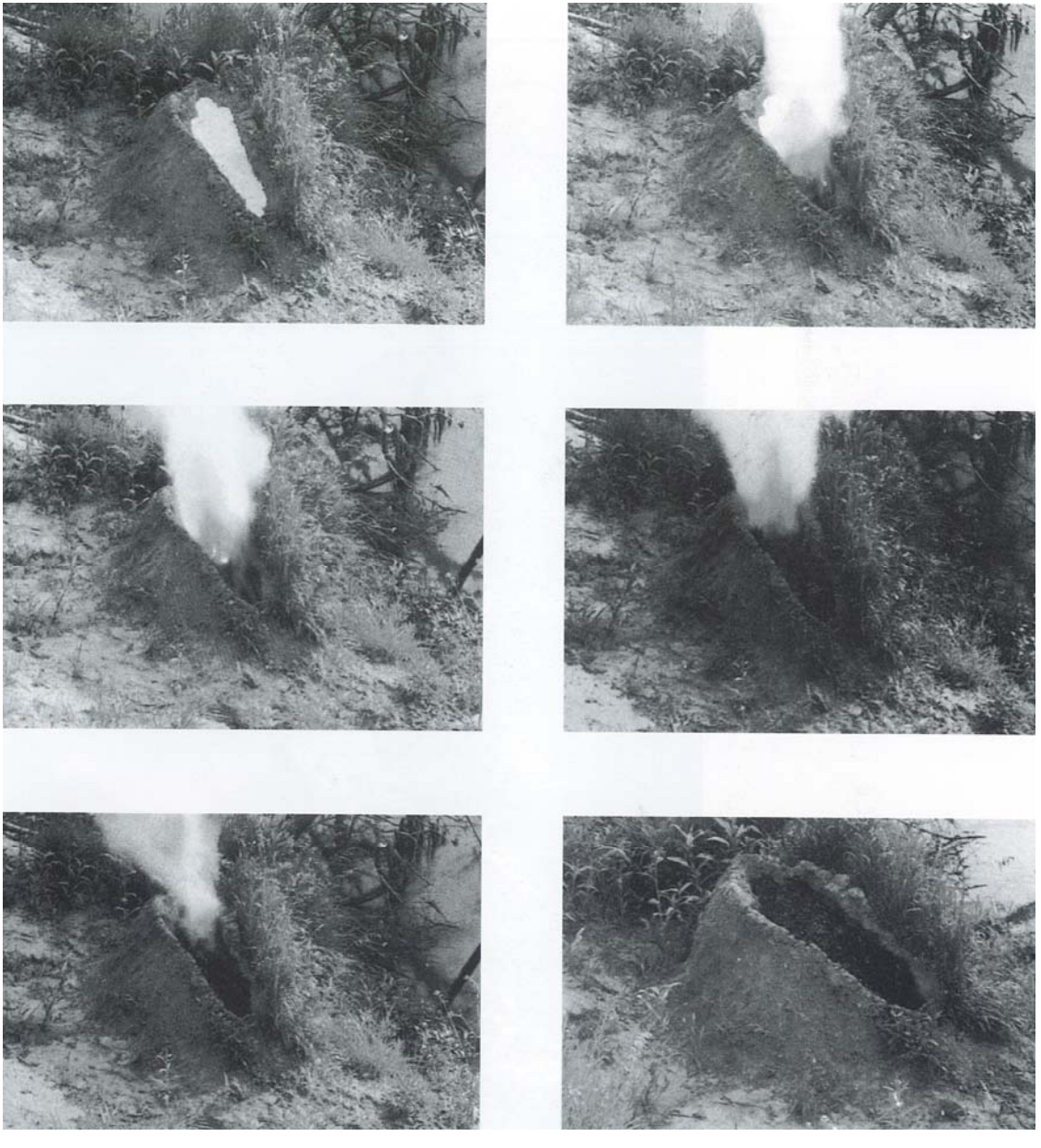
Sepulcro laberinto que comienzas
en mi mano temblorosa
de sangre
silencioso rito de guerra
donde el sexo abierto
ahoga la sed
de quienes ciñen la corona
deseados hasta la muerte
negro rostro espiral
de hojas
cómo víctimas







F.4. *Sin título*, 1992 · A. MENDIETA.
IOWA.



F.5. *Sin título* (Volcán), 1979 · A. MENDIETA.
SHARON CENTER. IOWA.



F.6. *La vivificación de la carne,* 1983 · A. MENDIETA.
IOWA.

El Río de la Luna

En la nave de una antigua fábrica de sombreros de Poblenou comienza el viaje.
El espacio vacío es sombrío y opresivo.
El suelo gris presenta resquebrajaduras como una vieja piel de elefante.
Empieza a brillar cuando el mercurio recorre el suelo como si fueran venas.
Los destellos penetran por la pared exterior al recinto,
Se licuan hasta convertirse en luz y fluyen rumbo al mar.
El flujo del movimiento de la oscuridad a la luz.
El río de la Luna.
El mercurio, líquida luz lunar, es bombeado a través de las venas de plomo,
Se acumula en los siete ventrículos del corazón, se carga y envía impulsos.
Palpita ritmos diferentes en las siete estaciones de bombeo ventriculares
Y desde allí fluye, ampliamente ramificado, por la estancia. A cada ventrículo
Le corresponde una llave, y cada una de éstas conduce a su vez a una de
Las siete habitaciones del hotel Peninsular.
Las habitaciones del hotel se abren.
Empieza el viaje al interior de los cuerpos.
Encontrado en un mercado de Barcelona, Un Borsalino en miniatura
El sombrero como cama –vuelta patas arriba- del cerebro (Rebeca Horn)



F.7. *El Río de la Luna,*
Marzo 1992 · REBECCA HORN.
SALA DEL AGUA, BARCELONA.

El Hotel
El Burdel
El Sanatorio

Descamación hasta acceder al interior de la vulnerabilidad.
Las habitaciones del hotel dejadas tal cual, con las camas sin hacer.
Congoja al abrir una de las puertas para
Adentrarse en la zona de los sentimientos.
Rasgar las paredes, dar vueltas en el espacio.
Temor al contacto con el mundo exterior.
Recogerse en una concha de caracol invisible,
Cuidarse del salto al vacío.
Buscar protección en el contacto desesperado con el otro, disolverse.
El tiempo gotea. Volver a dibujar calendarios hora por hora,
Observar la curva de la temperatura en el interior.
Llegan ruidos procedentes de otras habitaciones.
Uno se queda solo.
Espera.
La punta del cuchillo ya ha atravesado, hace rato, mi nuca,
No necesito sofocar el dolor,
Se disuelve en el río del agua interna.
Intento de sublimar los sentimientos hasta la disolución en destellos de luz.
Nuevas energías empiezan a ocupar los espacios. (Rebeca Horn)



F.8. *El Río de la Luna,*
Marzo 1992 · REBECCA HORN.
SALA DE LOS AMANTES,
BARCELONA.

La casa como cuerpo, el cuerpo como casa es el principio del juego. Dibujar una casa sobre la tierra, desde dentro, y situarse en su interior materno, bajo los poderes admitidos mediante el rito en el pequeño mundo donde transcurre la acción.

Cuatro esquinas de un universo soterrado, inaccesible, ajeno, según la puerta de acceso que se observe. Desde dentro el exterior es transparente, desde fuera el interior es opaco.

Dentro sólo sirven estructuras simbólicas para reconstruir, siempre parcialmente, el recuerdo de las acciones. La memoria personal o colectiva intenta desvelar confusas impresiones, pero avanzar en el juego exige la concurrencia de otros, de los de fuera, aunque sea con los ojos y los oídos cerrados, necesita de los de fuera porque la liturgia consiste precisamente en un establecer fluidos, conexiones, nuevas o antiguas, en poner en contacto, aun a pesar de las resistencias de todas las partes; en construir unas provisionales y permanentes presencias, perceptibles aún las inevitables tensiones que muestran en transitorio equilibrio la estabilidad y su disolución.

Se generan estructuras, se generan objetos que a veces se guardan incluso en vitrinas, jamás dormidos, como antiguos altares de luz y sangre.

"Las habitaciones del cuarto piso del Hotel Peninsular
Procesos de sublimación

Habitación 411
Habitación de la tierra, de la memoria, de los zapatos

Habitación 407
Habitación del agua, de las lágrimas, de las gotas de rocío

Habitación 417
Habitación del círculo, de los muros rasgados

Habitación 412
Habitación de los amantes, de los violines, de las fluctuaciones sentimentales

Habitación 405 y Habitación 406
Habitación de los diálogos, de las disputas, del duelo, de la destrucción mutua

Habitación 401
habitación del aire, de la ternura, del sueño, del equilibrio, de los cuerpos cerca-con-debajo-encima-dentro uno del otro

Habitación 414
Habitación del fuego, del resplandor"

R. Horn, Barcelona, diciembre (1992)

Un sismógrafo-electro hace visibles fluidos internos y sus mas sensibles alteraciones,
la mas profunda desnudez en el cuerpo del cuerpo que es la casa, sus paredes, nuestra piel y el corazón que late en ellas como el río que nos recorre.

Hay venas de miel o de mercurio que atan a los amantes
a la tierra
desde los cuartos de los mas altos
rascacielos.
Hay silencios que se recogen en
armarios como cajas de música,
para acallar los días sin palabras.
Hay colchas húmedas y maletas
vacías en el rumor
de los relojes de arena.

Después, el día de la fiesta, del sacrificio,
abrimos la puerta a las morbosas multitudes y
no hay ramos de flores ni otras galas,
nuestras lágrimas en hondas copas
como antiguas crateras,
nuestra piel rasgada expuesta a todos,
nuestras disputas presentes en el
filo de los cuchillos,
nuestro amor desnudo y
persistente en el aroma de las
camas desordenadas.

TEMA III
EL BOCETO O PROYECTO
Oteiza

La escultura empieza a existir cuando se empieza a pensar en ella, cuando su imagen comienza a tener forma, contenido, características, fines.

Dada la complejidad de lo que lo que hoy abarca el concepto de escultura vamos a aproximarnos a su conocimiento a partir de la comparación de los principios que comparten formas de hacer diferentes o aparentemente opuestas**.** Vamos a intentar visitar en estos textos un panorama que nos permita deducir el resto del conjunto del arte de la escultura, contemplado desde el momento en que vivimos. Vamos a conocer los propósitos de quienes nos muestran sus obras y para comprender mejor éstas vamos a confrontarlas saltando geografías y épocas, centrándonos en intentar conocer algunos de sus secretos.

No hay recetas para hacer obras de arte; pero la comprensión del lenguaje que las constituye, cifrado en su técnica, nos puede aproximar a saber qué miramos o qué quisiéramos hacer. El descubrimiento de una metodología apropiada en el estudio de lo que queremos conocer nos será tan imprescindible como aquella que apliquemos en nuestro proceso de investigación o enseñanza.

EL BOCETO

Retomamos la primera idea: La escultura comienza a existir cuando se empieza a pensar en ella.
cuando un pensamiento comienza a definir una imagen.

Tomemos esa imagen como algo existente, miremos para dentro e intentemos entrever su estructura.

Boceto es esa conformación a escala más íntima. Es esa fase de flexibilidad donde casi todo es aún posible. Es frecuente encontrar en los bocetos cualidades de proximidad e intensidad, de sugestión y calor que después mutan en algo que puede ser maravilloso, pero falto de aquel duende primero.

El primer boceto muchas veces puede ser un escrito, un título, una sensación, una premonición, un deseo.

En nuestro mundo se puede tener existencia a través de una escritura, de un sonido, de un movimiento, de una imagen. Una escultura puede ser todo eso.

-Tenemos una idea- tenemos una imagen.

- ¿Puede ser dibujada?
- ¿Puede ser construida, desarrollada en el espacio?
    - Estamos en la fase de consolidación.
    - Las formas tienen aún aspectos nebulosos –
    - O lo plasmado se manifiesta indeciso, entre sus muchas apariencias posibles.

Quedémonos en este estadio, en la placenta aún. Trabajar en profundidad esta fase es un buen camino para entender en profundidad la escultura.

Si entendemos que para llegar a realizar lo que queremos tenemos antes que comprender muchas cosas, nos enfrentamos al problema del cómo. Proponemos hacerlo de una forma gradual, centrando la atención en los procesos, descubriendo en ellos aquello que intuimos, aprehendiendo aquello que encontramos.

Después de observar, a la hora de hacer, de iniciar la búsqueda, el boceto puede ser el medio más idóneo para desarrollar esta investigación, esta reflexión, porque empezamos a poder valorar las premisas del problema con la menor resistencia material y podemos hacer análisis comparados de las diversas hipótesis, con la libertad de poder cambiar fácilmente.

Hablar de boceto es hablar de estudio preliminar, de concepción, de conformación previa, de estudio, de debate, de análisis, de valoración, de preguntas, de confrontaciones, de reflexiones.

El boceto debe ser ante todo un método de reflexión y cada trabajo requerirá de medios diferentes para su estudio dependiendo del tipo de propuesta artística y de la personalidad del autor. Sin embargo se pueden plantear unas orientaciones generales tomando como referencia los planteamientos de aprendizaje más usuales.

CARACTERÍSTICAS QUE DEBE REUNIR UN BOCETO

Para el boceto hay que elegir siempre el procedimiento que sea más fluido, aquel que nos permita reunir más premisas del problema estudiado, que nos permita hacerlo con mayor precisión para que los datos obtenidos no se trastornen al cambiar de condiciones materiales y espaciales. Para ello deberemos valorar detenidamente qué es lo que vamos a ensayar, qué cualidades son de primera importancia y cuales de segundo o tercer orden. Acertar en esta fase es ya decisivo. Hablando de conceptos y materiales clásicos debemos saber que las esculturas construidas con madera, piedra, metal fundido, hormigón, muy probablemente han sido ensayadas con materiales maleables como la arcilla, la plastilína o pastas sintéticas, quizá con escayola. Se puede haber ensayado la talla, en porespán o polietileno expandido - lo que se suele llamar «corcho Blanco»- o también fabricando un pequeño bloque de escayola, lo que se puede conseguir fácilmente vertiendo esta en un tetrabriq o similar.

Si queremos construir formas más aéreas que imaginamos en chapas de cobre , aluminio, acero cortén, nos podemos servir de diversos tipos de cartones o cartulinas fáciles de unir con cola de contacto. Cualquier alambre o maya metálica pueden ser fácilmente recubiertos de escayola una vez que se les ha dado la forma correcta.

Un material encontrado puede ser el inicio de un trabajo, deberemos decidir entonces si nos interesa por encima de otros aspectos, su carácter formal, simbólico, metafórico, conceptual...y en función de ello iniciar el proceso adecuado.

Si decidimos no hacer bocetos porque consideramos que el trabajo que nos proponemos realizar requiere de un proceso diferente no debemos olvidar el juego reflexivo previo que ha de preparar la adaptación, iniciación, en el sentido más amplio, que podamos, de esta última palabra.

CÓMO COMENZAR SI NO SE CONOCEN LOS MECANISMOS DE LA ESCULTURA

Cuando son conocidos, al menos en teoría, los aspectos mecánicos, queda algo que creemos ajeno, incluso inaccesible, y sospechamos que es allí donde reside nuestra posibilidad de hacer arte.

EL ARTE ES UNA EXPERIENCIA FILOSÓFICA

El arte genera la experiencia estética, imprescindible experiencia del ser. Resulta paradógico que en nuestros días sólo en las poblaciones consideradas primitivas se mantenga el vínculo circular entre el arte y la vida. La mercantilización de nuestros sistemas económicos pone precio a la adquisición y al ejercicio de lo que son fundamentos de las culturas y decide que debe haber artistas y no artistas. Como veremos, el siglo XX genera importantes respuestas artísticas que denuncian esa situación y proponen, como Josep Beuys, que todo ser humano es un artista.

El arte se adquiere, viviéndolo en las condiciones adecuadas, pero también se aprende ,por propia voluntad, en condiciones menos favorables, basta con quererlo . Aprender cualquier arte no tiene que ver con pertenecer a los grupos de elegidos por los mercados. Es la mente que discierne su capacidad de decidir proyectar quien inaugura el yo como conciencia, como posibilidad de acceder a conocimientos que nos habían presentado como vedados. Es la mente, que rompe la inexpresada prohibición, quién nos muestra la falsa barrera del ridículo, lo inútil , lo inapropiado, lo inaccesible.

Las artes son las vías de acceso a los otros lenguajes, a las otras voces, a los otros ritmos. Las barreras entre cualquiera de las artes entre sí y de estas con la filosofía son sólo convenciones de quienes decidieron compartimentar el conocimiento y cercenar las relaciones con etiquetas y fechas como tumbas.

TEJER VÍNCULOS: ESTRUCTURA

La meta de la comprensión o la experiencia estética no es buscar grandes verdades ni pretender transmitir mensajes sublimes a través de las prácticas artísticas. Comprender consiste más bien en revisar a los demás para revisarnos en cada una de las actividades que escrutamos. Interpretar sería redescribir a otros para redescubrirnos a nosotros mismos. Ver obras de arte (leer textos literarios o

escuchar piezas musicales) es verlas a la luz de otras obras de arte, otras músicas... (Imanol Aguirre 2000)

Un sistema de elementos es indispensable para el establecimiento del orden más sencillo.
Este orden es a la vez aquello que se da en las cosas como su ley, la ley secreta según la cual se contemplan de alguna forma unas a otras, aquello que sólo existe a través de la malla de una mirada, de una atención, de un lenguaje (Michel Foucault 1988).

Estructura - diálogo de elementos.

.....el diálogo entre las formas, cualesquiera que sean, es mucho más importante que las formas mismas (E. Chillida).

Una escultura surge de la ordenación de la materia. Así como una pieza musical está formada por frases musicales, y éstas están formadas por articulaciones de sonidos, una escultura, sea cual sea su concepto, está formada en cuanto unidad por el diálogo de sus partes. Componer una escultura es hacer que los elementos que la componen comprendan sus vínculos, sin olvidar que la percepción es producto de cada cultura y que la nuestra, por su carácter dominante tiende a presentar sus principios como universales. Necesitamos abrirnos a lo diferente, a lo exterior sin desvincularlo de su propio contexto. El sujeto y el objeto aislados de sus circunstancias son incomprensibles aunque siguiendo tradiciones coleccionistas puedan seguir formando parte de nuestras vitrinas de lo exótico.

Pero en arte nada es estático, no lo es en los vínculos, pues nuestras vidas no son hoy ya las mismas.

También nos vincula lo que nos separa.

ESPACIO

Unimos treinta radios y lo llamamos rueda;
Pero es en el espacio vacío donde reside la
utilidad de la rueda
Moldeamos arcilla para hacer un jarro;
Pero es en el espacio vacío
donde reside la utilidad del jarro.

Abrimos puertas y ventanas cuando construimos una casa;
Son estos espacios vacíos
los que dan utilidad a la casa.
Por lo tanto, igual que nos aprovechamos de lo que es,
deberíamos reconocer la utilidad de lo que no es.

Lao-Tse.

En música, en una cadencia, es tan importante el sonido como su silencio. Los intervalos son presencias que no pueden resultarnos invisibles, pues son palabras o signos de las frases. A veces los intervalos lo llenan casi todo y la materia esperada, al menos como referencia, creemos no encontrarla . Hasta que descubrimos que en las desnudas paredes vacías comienza algo más vasto que comenzamos a comprender.

En escultura el espacio es un elemento físico, es una materia que hay que conocer.
Hay que conocer su comportamiento, su peso variable, su capacidad expresiva según donde se pose, qué forma complete en nuestra mente, dónde esté contenido o como nos contenga.

Naum Gabo declaraba: «En una escultura constructivista el espacio no es una parte real del espacio universal que rodea el objeto, él mismo es un material, un componente estructural del objeto, hasta el punto de que es capaz de representar un volumen al igual que otro material sólido».

Albrecht en su obra *La escultura en el siglo XX*, donde analiza con amplitud el espacio escultórico, escribe: «...Actualmente el espacio ya no se concibe como una condición abstracta e inevitable de formas materiales, sino que se considera como un resultado específico del proceso configurativo. En otras palabras: no se le supone obviamente anterior a la forma material, sino creado por ella. Viene a ser una parte de la realidad experimentada»

Si entendemos que la escultura es el dialogo de las partes con la totalidad se nos plantea el serio problema de entender qué totalidad y cómo delimitarla, pues igual que hay un espacio «que es» y otro «que no es» hay cosas que ocurren a la vista de todos y otras, no menos reales que ocurren por dentro de nosotros. Ambas se dan en el espacio de la vida donde hay otras muchas cosas además del arte . El exterior se conjuga en el interior y dejamos rastros, trayectorias como trazos . Parece que el arte de la escultura comenzó en la observación de las propias huellas como rastro sensible.

LENGUAJE

¿Creías que eso eran palabras, esos trazos rectos,
esas curvas, ángulos, puntos?
No, eso no son palabras, las palabras substancia-
les están en la tierra y en la mar,
están en el aire, están en tí.

Walt Whitman

Cuántas veces, ante una obra cuyos lenguajes, cuyos códigos desconocemos, nos quedamos fríos, y a medida que vamos encontrando, o alguien nos da la clave de su entendimiento, cobra vida lo inerte y lo indiferente inicia una lenta pero progresiva, imparable, fascinación.

Cuántas veces algo que un día nos resultó ajeno ahora nos arrebata.

También una escultura puede guardar un oculto estremecimiento; contener todo aquello que un ser humano es capaz de contener y guardar para alguien.

Todo cuanto existe nos habla de lo que es, permanentemente, pero es necesario, cuando algo concreto nos atrae y nos invita a ir más allá, para poder conseguirlo, comprender su lenguaje.

El lenguaje de una escultura está en su espacio, en su estructura, en su superficie y evidentemente en lo que oculta; es cuánto tiene para contarnos lo que es y lo que somos. Cada huella, cada signo, cada elemento, su disposición, su tono, su ritmo, definen un contenido, cifran un deseo que ha de ser interpretado, compartido, para existir.

Hablaremos de energía, de estructura, de sonido, de espacios, de recorridos, de luces, de silencios, de tiempos y lugares, de sensaciones, y si lo visto y observado va creando una memoria, va como despertando, desperezando, un conocimiento ya existente, quizá se nos pase por la imaginación que en definitiva todo ritmo sea parte de un mismo ritmo y todo lenguaje parte de un mismo lenguaje...

Que ese desperezarse oscila entre dejarse arrastrar por la falsa vigilia del mundo de superficie, que nos rodea, o por aquella otra que necesita su propio tiempo y su propio lugar para ensayar formas de vida, descubrirse, echarse a andar.

OBSERVAR

Vemos una montaña, muy lejos, vemos su silueta erguirse oscura, parece que en su interior no hay mas que sombras.

Para quien aquí viviera esa podría ser la única realidad de montaña: una silueta, una irregular masa azul.

Queremos conocerla y vamos hacia ella, nos separa un gran espacio, campos, valles...

Viajamos. Nos vamos aproximando intentando discernir, diferenciar algo más, y en alguna curva del camino, ante una nueva perspectiva, lo difuso comienza a revelarse como nebulosos bosques, aún no sabemos de qué especies, aún no sabemos junto a qué ríos y ya imaginamos sombras, olores, temperaturas, sonidos...

OTEIZA

De una concreta forma de estar ante el mundo, de una concreta filosofía personal surge una obra; o de una necesidad de encontrarse, de construirse. Dice Oteiza: "con mi obra, no he pretendido comunicarme, sino fabricarme a mí mismo, renacerme, ponerme en libertad".

Aunque se acostumbre a decir que una obra de arte habla por si misma , sus claves, el lenguaje, señales o energías que emite, nos pueden resultar herméticos, por lo que una preparación previa siempre facilitará la aproximación.

En Oteiza tiene lugar una profunda crisis religiosa, un profundo desarraigo que le hace buscar en la escultura una trascendencia. Para él, el arte consiste "...en cualquier época y lugar, en un proceso integrador, religador del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es nada y concluye en otra Nada que es Todo, un absoluto como respuesta límite y solución espiritual de la existencia".

Estas inquietudes se plasman en la densa, cristalina atmósfera, que envuelve cada una de sus figuras, generadoras de un espacio-luz, proyectadas hacia un absoluto. De una u otra forma, toda su obra es religiosa, desde un cubo hasta un perforado obelisco. La escultura de Oteiza siempre tiene una necesidad de trascendencia impulsada por el debate interno del hecho religioso que desde el cromlech al cristianismo arraiga en una sociedad que se debate en la paradoja de un agnosticismo creyente que puede verse sacudido por algún tipo de emoción cuando la obra de sus artistas les sitúa frente a una experiencia que participa de lo místico.

En las series de obras sobre el espacio y el vacío contemplamos como la materia se despliega, se conforma, se acomoda, se repliega, se expande, se ahueca, se aligera, se calla repentinamente.

Una larga etapa de taller jalona esta experiencia, este proceso. Oteiza lo llama Propósito experimental. Cada forma, cada necesidad, cada resultado, son estudiados, confrontados, corregidos, comprobados, desarrollados, medidos, confrontados...

La serie es la herramienta idónea para llevar a cabo este propósito. Cada pieza dice cuanto puede decir y además plantea incógnitas o variantes que son despejadas en el trabajo siguiente.

De esa manera, la más escurridiza de las formas, la más fugaz de las luces, encuentra su lugar en ese ajuste permanente de masas o de huecos, en ese coro de silencios de distintos timbres que hay que aunar, prolongar, subir, bajar, detener en el momento justo.

NUESTRA SEÑORA DE ARANZAZU: DE UN PROBLEMA DE RESONANCIAS A UNA SOLUCIÓN DE SOLEDADES

Diferentes verticalidades, dentro del esquema cilíndrico humano, deben tener una capacidad de ascensión, de fuga hacia arriba que acentúe su carácter espiritual. En principio podría parecer que el número adecuado para el tema es el de doce figuras, sin embargo, metidos en el planteamiento plástico, podemos comprobar que más cuerpos añadidos cambian la dimensión sonora de la obra, la intensidad energética del conjunto, de toda la fachada, su proyección, su conexión con el espectador. (F.9).

El carácter de cada individualidad varía sustancialmente según el agrupamiento en que se encuentre, ya sea de catorce, trece, o quince cuerpos. Podríamos decir que el problema desde los bocetos está planteado como una desocupación del cilindro y por ser un grupo, desde la relación entre sí y su entorno de estas desocupaciones. El primero de ellos, más tosco, está realizado para una rápida comprobación de posibilidades de una idea inicial. Importa ante todo, verificar el efecto de los cilindros y el ritmo de su distribución paralela. Comprobemos como las cabezas, aquí más grandes, irán disminuyendo progresivamente hasta la obra final, con lo que los cuerpos ganarán en dimensión, en ligereza, en espiritualidad. Aquí los huecos están repartidos un poco aleatoriamente, con el sólo fin de comprobar la viabilidad de esta inicial estructura.

En el segundo se define el instrumento, las relaciones de masas y huecos: las luces y las sombras empiezan a iniciar su diálogo, a querer encontrarse, a situarse en la estructura sonora, en el tempo, en el tono que les corresponde.

En el tercer boceto se estudian posibles agrupaciones, de izquierda a derecha, el primer elemento queda solo mientras los siguientes tienden a dialogar en grupos de dos, excepto los cuatro últimos.

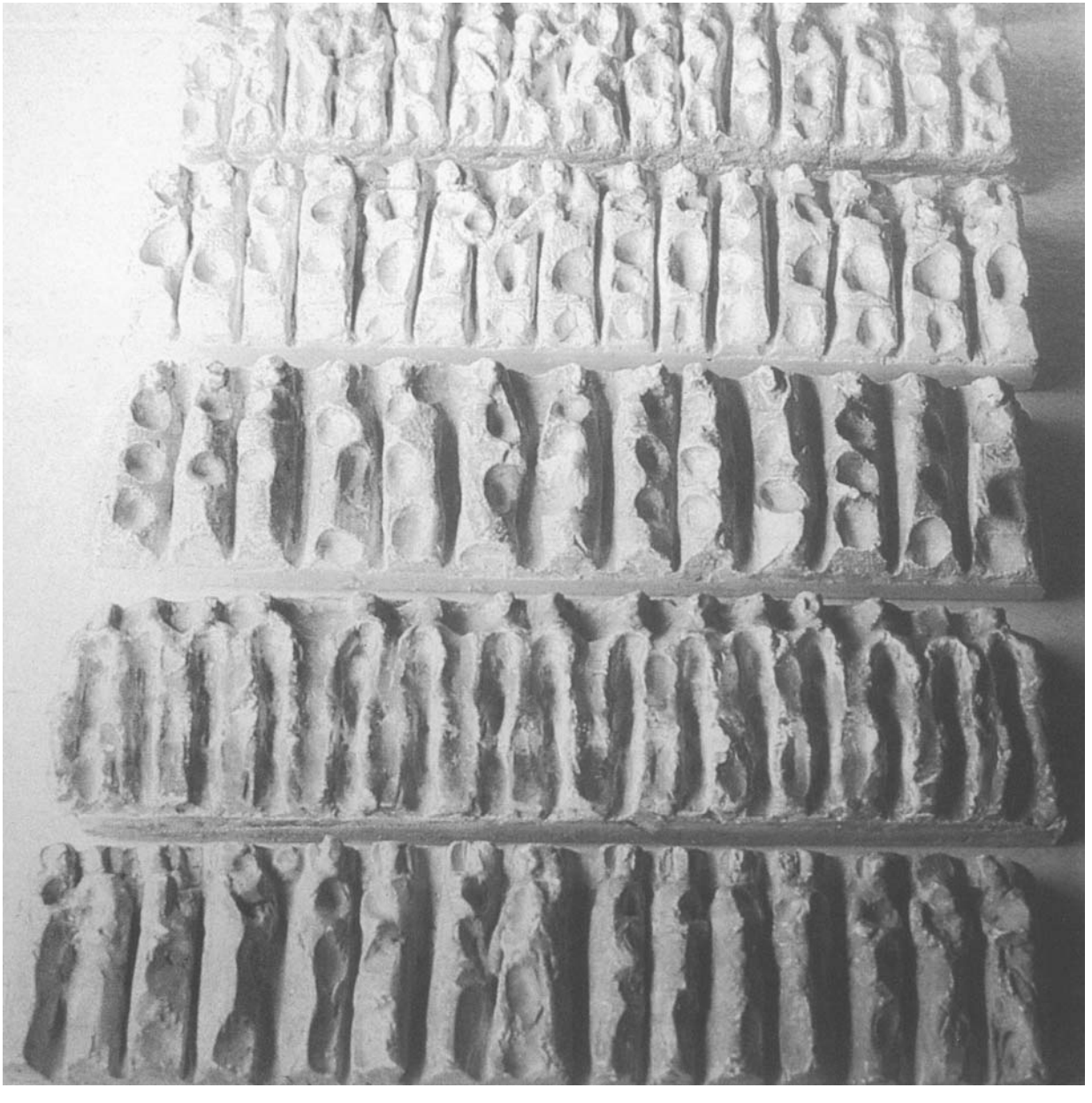
A partir de aquí cambia el problema y se empieza a trabajar en lo que será la solución definitiva. Los huecos mantienen sus diferentes profundidades, pero se unen entre sí, creando una figura abierta. Se nos muestra de esta manera un interior directamente proyectado a un exterior. Un exterior que habita directamente un interior. Su intimidad, su soledad, su grandeza, su angustia, su desconocida pregunta, su necesidad de unir la finitud con posibles infinitos. Su ser en fin abierto, entregado, expuesto, a la mirada y el favor divinos.

El hueco, piensa Oteiza, "deberá constituir el tránsito de una estatua-masa tradicional a la estatua-energía del futuro".

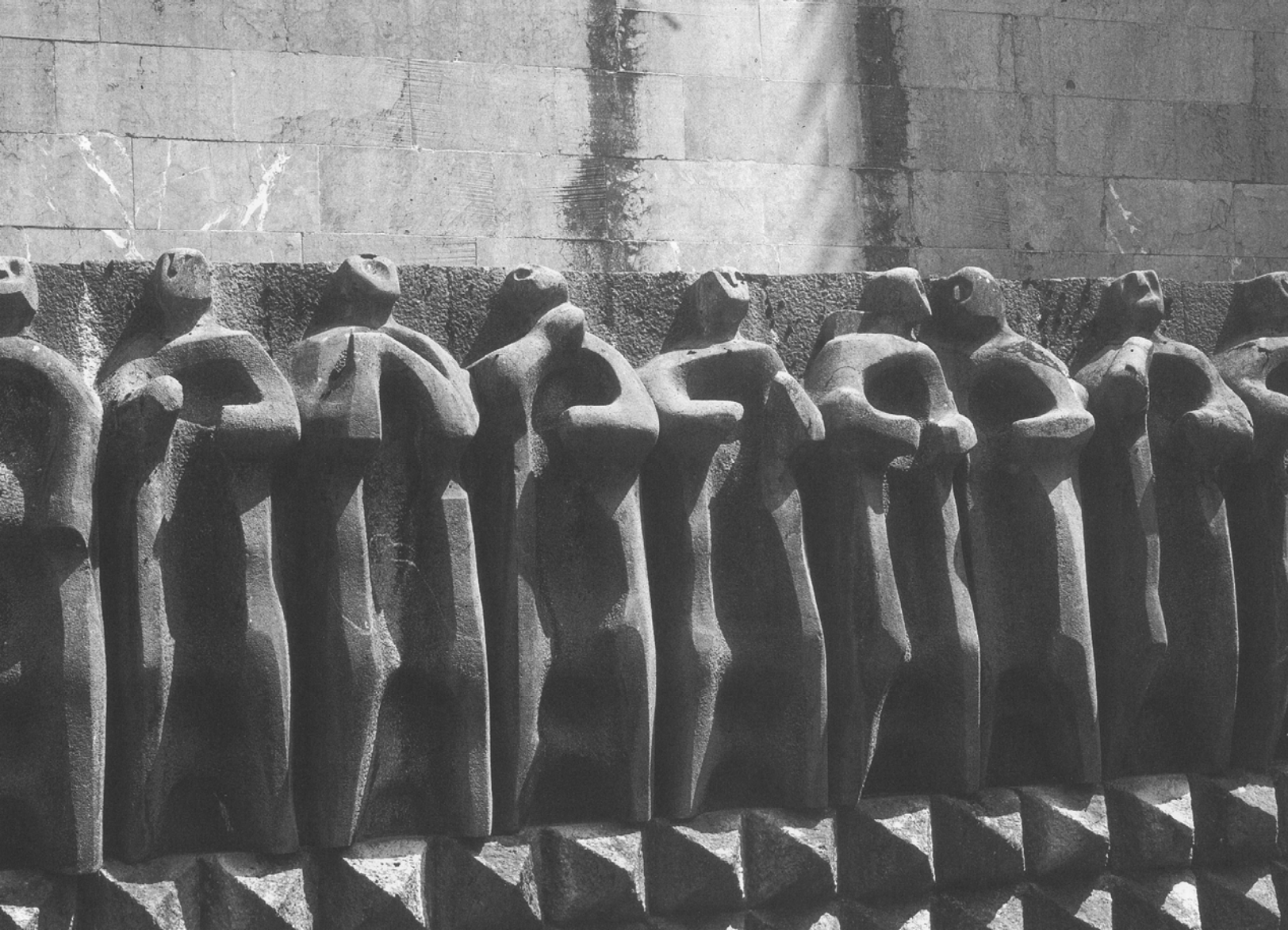
¿De qué manera la luz, aliada con la rotundidad de los recorridos pétreos, conforma, constituye, un activísimo campo de energía?

La solución del muro. Solución escultórico-arquitectónica, es fundamental, lo es la posibilidad que ha tenido en este caso el escultor, de aunar criterios y necesidades con el arquitecto Saenz de Oiza. (F.10-12).

Es un muro activo construido con inexorables prismas piramidales, que constituyen un marco hiperdinámico que convierte por contraposición la zona inmediatamente superior al friso, en un espacio casi desprovisto de fuerza de gravedad, que tira prácticamente de las figuras hacia arriba, les prepara ese espacio superior anhelado, y las pone en disposición de estar muy próximas a alcanzarlo. Sin embargo, en la parte inferior de cada una de ellas, esas perforaciones más decididas, esas sombras más fuertes, les confieren un peso hacia la tierra que al retenerlas crea la tensión de fuerzas responsable de la tensión que vivifica el conjunto.. En cualquier caso un espacio propio las protege; un espacio dinámico, activo, que genera su propio destino: su pétrea realidad paradójica de interferencia y de espera.



F.9. *Estudio para el friso de los apóstoles,* 1952-54 · OTEIZA. TERRACOTA.



F.10. *Apostolario de Aranzazu*, 1953-69 ·OTEIZA.
Piedra, 280x1200x50cm.
BASÍLICA DE ARÁNZAZU. OÑATE (GUIPÚZCOA).



F.10b. *Apostolario de Aranzazu*
(DETALLE)



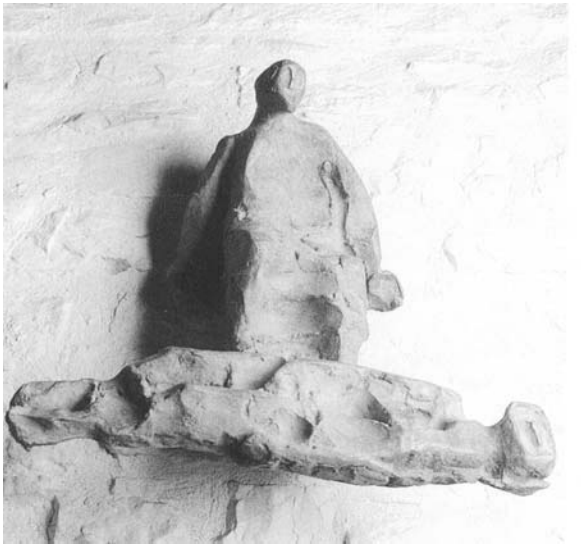
►
F.11. *La Piedad*, 1969 · OTEIZA.
Piedra, 320x120x320cm.
BASÍLICA DE ARÁNZAZU.
OÑATE (GUIPÚZCOA).

◄
F.10c. *Basílica de Aranzazu*
(FACHADA PRINCIPAL)











F.12. *Estudios para La Piedad de Aranzazu,* 1969 · OTEIZA.
1, 2, 4 bronce, 4 aluminio.
BASÍLICA DE ARÁNZAZU. OÑATE (GUIPÚZCOA).

TEMA IV
SUSTRACICIÓN
OMiguel Ángel-Rückrien

Un esfuerzo por acallar la voz de ese interior, cicerone automático, que nos va relatando el mundo, es imprescindible para que empiece a ser audible ese hilo de voz por el que comienza su declaración de existencia una piedra, una planta, un color, un sonido, una palabra escrita, que de repente es otra.

Una voz en el espacio
transforma, recorre, nos recorre
Billie Holliday gira en un disco
y transforma el espacio.

Otro poeta, Leopoldo María Panero, escribe encerrado en el manicomio de Mondragón:

"Quien sabe si mi destino se
Parecerá al de un hombre y nacerá
algún día un niño para imitarlo".
(Leopoldo María Panero 1987)

Su espacio físico sigue siendo indefinidamente cerrado, ilimitadamente cerrado.

Signos, hablados o escritos, transforman el espacio.

Un árbol modifica el espacio en la medida en que lo respira, un pájaro en el modo en que lo suspende o atraviesa; una música en la intensidad con que lo llena; una forma en la relación que establece con el aire y la luz.

Pero el árbol también atraviesa y suspende y suena; y el pájaro modifica la luz; y la música atraviesa, se suspende y posa.

El espacio es cuanto existe interior o exteriormente, pero no lo conocemos desvinculado del tiempo.

Decir qué ocurre con el espacio en la escultura, es como decir qué ocurre con la escultura misma, pero es como decir que ocurre con Billie Holliday y nuestra percepción: hablamos de energía.

Cuando una "Caja metafísica" de Oteiza en esa su pequeña parcela de existencia abraza la nada: "Esa Nada que es un Todo", nos introduce simultáneamente en un lugar perdido y en un lugar encontrado.

¿Que hace Billie Holliday con el espacio?

Lo inunda. Tomemos su voz: Contemplémosla como si contempláramos un fragmento del

Jardín de la Delicias, del Bosco, o del Gran Vidrio de Marcel Duchamp.

Contemplar, observar es empezar a entender la mecánica de las cosas. Esa mecánica nos muestra no sólo lo que son, sino el principio de esos lenguajes, de sus necesidades de cambio que mantiene la tensión de sus presencias.

Miguel Ángel: Una mole se rompe y emerge un hombre, pero aun envuelto en piedra.

Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.
Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.
Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.
Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.

Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.
Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.
Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.
Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.
Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.
Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.
Despierta y la noche es piedra que cae.
Despierta a otro sueño de piedra.
Despierta y la noche es piedra que cae.
Una mole se rompe y emerge un ser, pero aún envuelto en piedra.

La vida de Miguel Ángel fue una pesadilla. Su obra fue una pesadilla, pero nos quiere llenar de fuerza, de coraje, para romper cuantas prisiones nos encierren, quiere ser una liberación, pero siempre despertamos en otra prisión, nuestra piel está aun aprisionada, aprisiona: hay que arrancarla.

Su David es un gigante aparente, quizá su autor no encontró un alma de aquel tamaño.

Al Moisés dicen que le faltaba hablar, aquel furioso martillazo final, que hirió su rodilla, quizá fue desengaño, no de no encontrar en el un pensamiento, sino de encontrar aun demasiado lenta su buscada, arrasadora vehemencia.

Los esclavos, la serie de obras que emergen de la piedra (F.13) son una pesadilla, la pesadilla de una condena mítica.

Una tras otra, cuando creían despertar, se quedaban en el sueño, una vez más. Un sueño convulso que llenaba de temor y admiración a quien lo contemplaba, a quien lo contempla, pero un sueño de sueños.

La Pietá, al final, la Pietá de Rondanini, (F.14) quiso ser hecha con restos de materia, con los últimos restos, y surgió, frente a la belleza vana, la deshecha, pero intensa figura del espejo íntimo.

Para alcanzar ese propósito, en la escultura, de aproximarse a la desnuda realidad humana a través de la piedra, para que se produzca la oportuna resonancia con quien la

contempla, Miguel Ángel cuenta con esa energía que ya existe en el bloque. Aquí no se inicia esa escultura a la que apelaba Oteiza como la escultura del futuro: "La escultura energía", se inició ya mucho antes, aquí quizá se hace más patente, más obsesiva.

Siglos después, otra persona se enfrenta a un bloque de piedra semejante. Los siglos, las filosofías, los cambios sociales han hecho que este hombre no necesite vehementemente lanzarse hacia afuera.

En el mundo en que vive sirve para poco un cuerpo de gigante.

Ahora cada individuo, por voluntad o a pesar suyo, guarda sus secretos.

Ese anonimato de la Edad Media, ahora también es interior.

Esta otra gran piedra, mira hacia su adentro. (F.15-17)

Sabe que su energía es la misma que mueve cuanto existe y por tanto a quien la contempla.

Esa energía que durante siglos luchó por escapar, por mover inmensos proyectos, Rückriem la deja dentro, pero no aprisionada: pensando, vinculándonos.

Nos llama
Nos sugiere
Nos atrae
Nos oculta
Nos envuelve

Los descarnados grandes bloques que nos encontramos en un paisaje; orgánicos en sus superficies, en su respiración, se relacionan con la luz desde su condición de piedra. Recorre su superficie una energía permanente. Una energía señuelo, una energía imán, complementaria de esa otra que circula misteriosamente entre interior y exterior:

Todo está fuera todo está dentro
dentro está todo fuera está dentro

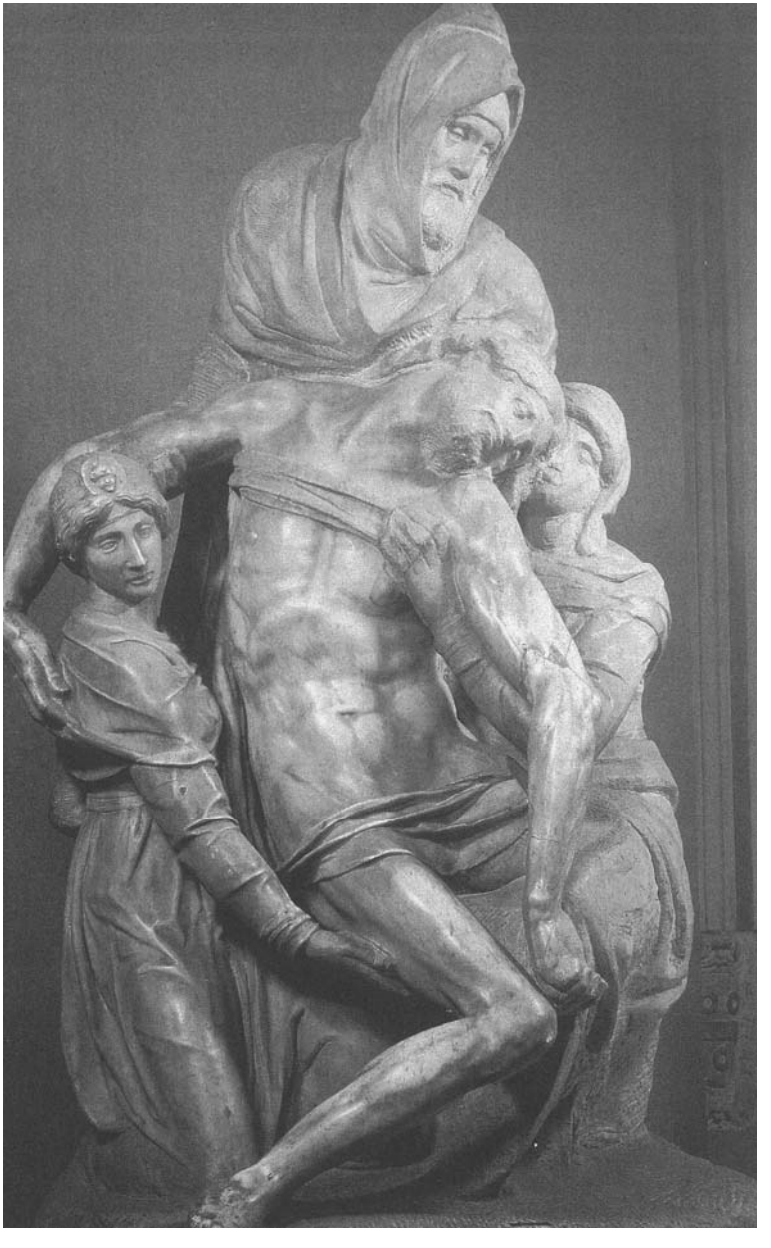
Las piezas más pequeñas, prismas regulares de tamaño idéntico, se miran a sí mismas desde el juego de las alineaciones.

La escultura es ese lugar, ese espacio activado.

Esa colocación precisa.

Nada más.

Lo otro, como diría Whitman, está en ti.



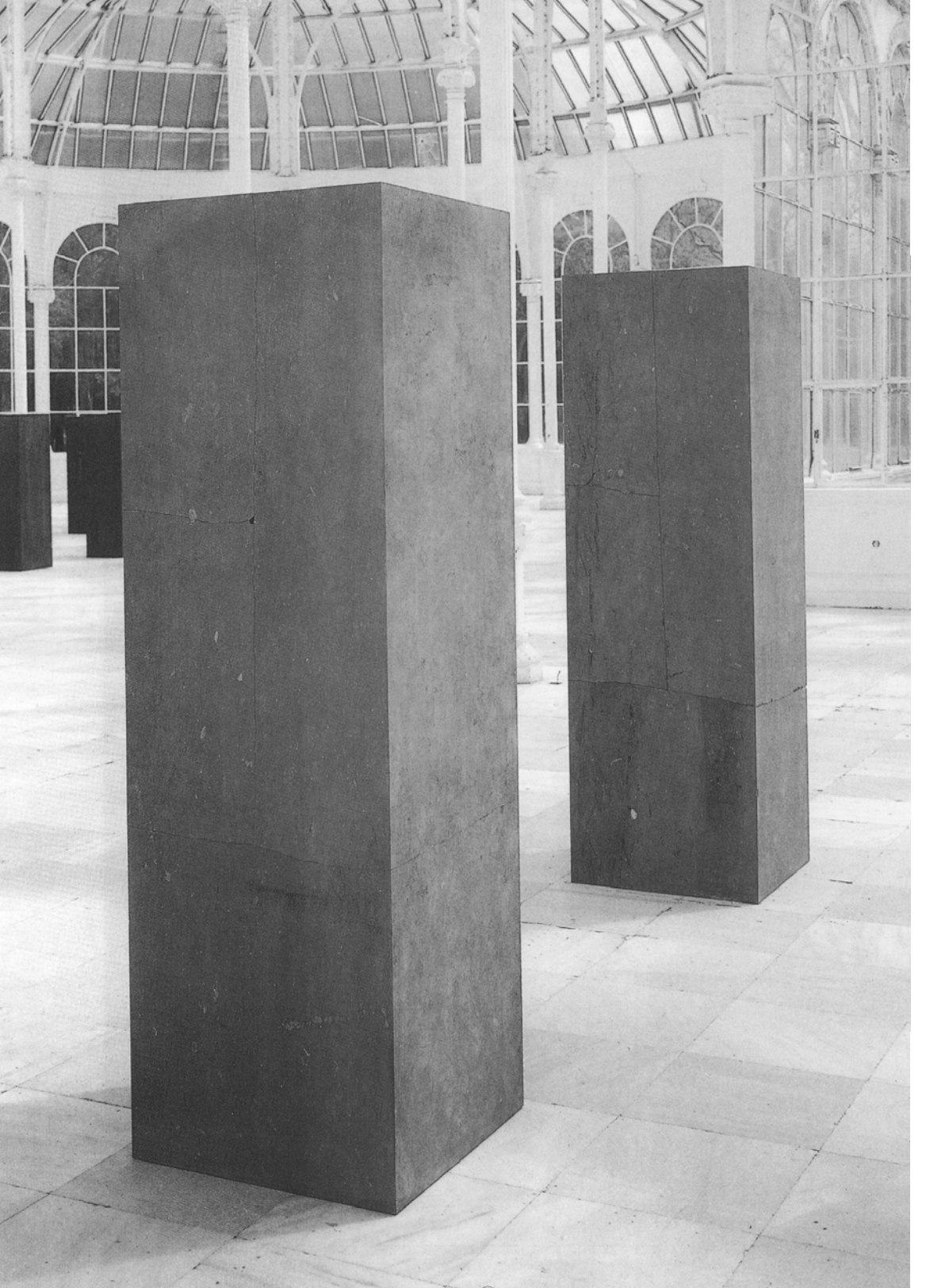
F.12. *Pietá*. 1549-1555 · MIGUEL ÁNGEL. Mármol, altura 226 cm. FLORENCIA. SANTA MARÍA DE FIORE.



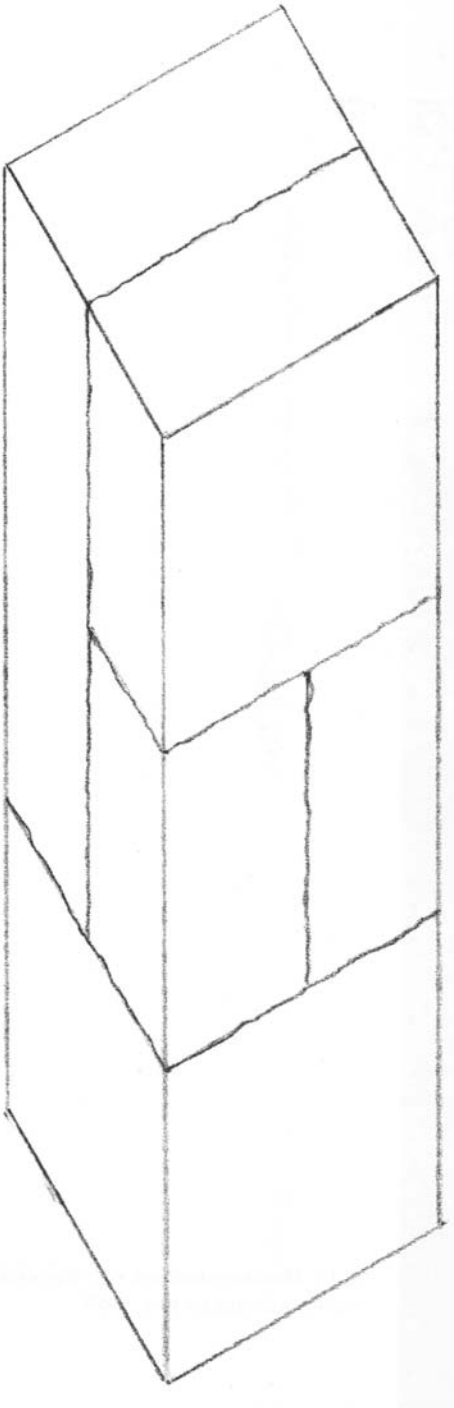
F.13. *Esclavo,* hacia 1469 · MIGUEL ÁNGEL. Mármol, altura 278 cm.

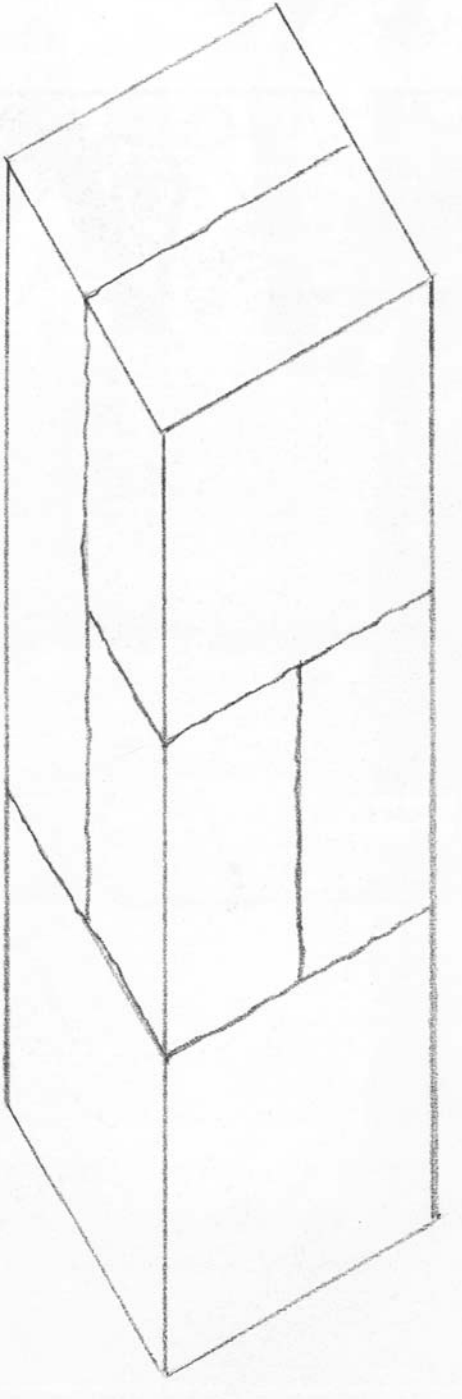


F.14. *Pietá Rondanini,* 1455-64
· MIGUEL ÁNGEL.
Mármol, altura 195 cm.



F.15-16. *Dos Rocas limadas, sin pulir, dolomita de Westfalia,* ·
U. RÜCKRIEM. PALACIO DE CRISTAL, PARQUE DEL RETIRO,
MADRID 1989







F.17. *Mönchengladbach,* ·
U. RÜCKRIEM.
MUSEO ABTEIBERG RFA, 1987

TEMA V
ADICIÓN
Rodin-Deacon

"En otro tiempo, si recuerdo bien, mi vida era un festín en el que todos los corazones se abrían, en el que todos los vinos corrían.
Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas. -Y la encontré amarga. -Y la injurié.
Me he armado contra la justicia.
He huido. ¡Oh brujas, oh miseria, oh odio, a vosotros he confiado mi tesoro!
He llegado a borrar en mi espíritu toda humana esperanza. Sobre toda alegría, para estrangularla, he ensayado la sorda acometida de la bestia feroz.
He llamado a los verdugos para roer, mientras perecía, la culata de sus fusiles.
He invocado las plagas para ahogar con la arena, la sangre. La desgracia ha sido mi dios. Me he tendido en el barro. Me he secado en el aire del crimen. Y le he hecho buenas trampas a la locura"[1].

[1] RIMBAUD, Una Temporada en el infierno.

Y el cuarto cerrado por propia voluntad sólo comunicaba con el absurdo, a través de los inevitables ruidos de la vida exterior, cuya apariencia rechinaba tras las puertas. El asedio de una nada repleta de cadáveres y de sus voces y de sus costumbres y de sus hálitos y de sus razonables ganas de llenar cada día de sus vidas de cualquier cosa...

Las paredes de este cuarto cerrado, como todos sabéis, limitan con la locura por dentro y por fuera. Sólo aquí blasfemo lo suficiente para educar la voz, para que no escupa fórmulas convenidas cuando debe rajar esa delicada piel de silencio místico que cubre el nácar de la mierda...

...Sólo se puede nacer de nuevo, pero en otro lugar, sin polvos de talco, sin encajes, sin piadosas oraciones...

...La piel va a aprender a distinguir entre atributos superfluos, entre mentiras o su realidad abierta.

El arte, la escultura, va a ser una realidad abierta. La Pietá de Rondanini ya abrió hace muchos siglos una sima de la que no os habéis percatado porque tras nadar en ella ya no servían los mismos discursos y no quisisteis ni mirarla para perpetuar vuestra hueca prosopopeya.

La Pietá de Rondanini no existe, no existe Beuys porque fustiga, no existe Klein porque salta al vacío, no existo yo, sencillamente porque no existo.

Metamorfosis. En este cuarto, para que tu, ser absurdo que te cruzas en mi camino, reconozcas algo que puede existir en ti, por encima del despreciable ser que eres, y en ese algo reconozca yo, que lo he conformado, que quizá en mí exista la posibilidad de salir de la inmundicia y mirar alguna vez a la cara a aquel que lucho por llegar a ser: Auguste Rodin[2].

"Il faut venir de naître". (Hace falta acabar de nacer). Aquellas palabras se convierten en la fórmula de un comienzo.

Con el propósito de hacer patente aquel permanente punto de partida, deja inequívocos los costurones de los moldes. Y aún más, las formas se querían retrotraer a un período de prenacimiento, por lo que la definición anatómica comienza a difuminarse, unas veces como si hubiera sido barrida por la lluvia, otras, porque la previa conciencia de existir hacia innecesario otro bagaje.

---

[2] Las citas de Rodin no son textuales, sino reconstrucción virtual, no hemos empleado como fuente directa sus escritos, en los que trata de dar una calculada imagen de sí mismo, sino su obra escultórica, igual que en el tema 1 la voz de Leonardo no está tomada de sus escritos sino de su vida y de su obra.

Existen momentos en que la luz confluye en un punto, en un lugar, y lo destroza, destroza su intranscendencia, y pone allí un tic-tac, casi invisible, pero inequívoco signo de que un nuevo empuje anima una materia: **Su energía y su necesidad coinciden.**

Entonces, cuando eso ocurre, nos parece que esa obra no podría haber sido de otra manera. Y sin embargo, cuanto más las miremos, las formas están a punto de poder cambiar y ser realmente otras.

Rodin tenía pendiente un duro trabajo con la historia: romper con la estatuaria que había llevado a la escultura a un camino vacío, sin salida; y para hacerlo, para sentar las bases de la transición, de la "realista" representación humana al objeto como escultura, debe volver nada menos que a Miguel Ángel. Se propone la dura tarea, de representar esa trayectoria humana desde un potente principio hasta un premonitorio final. Dedica su vida a superar el culto de la apariencia inmediata, a liberarse de ella, y nos ofrece una representación que concluye como comienza en las puertas del infierno[3].

Él permite por fin que nazca ese ser que en Miguel Ángel lucha con la materia.

Ese volver los ojos atrás es para, desde un nuevo pensamiento, recoger desde su origen el potencial de energía, la entidad de ese ser. En **El Fauno y la Ninfa** (F.13), le encontramos en el lugar virgen donde comienza su aventura, como si la materia aún no hubiese sido siquiera tocada por el aire viciado de ese París amanerado y prepotente que le rodea.

Aquí, las claras formas de Miguel Ángel ya han roto la cáscara de la crisálida y se muestran en esa ingenuidad sorprendida y placentera del primer baño de luz.

Pero el placer de ese despertar no queda ahí, no lo agota ahí, lo recupera una y otra vez en sus diversas **Faunesas**, que en el trayecto de su retozo marcan despreocupadamente nuevas posibilidades plásticas al arte del futuro. (F.19).

Las **Tres Faunesas**, ¡Qué oportunidad para el espacio! contemplar la escultura sin ser entretenido por adornos vanos, por oratorias vanas. (F.20).

Esa materia activa habla espléndida un lenguaje propio, ordena cada mínimo elemento en el lugar que determina la necesidad de desarrollo de ese ritmo interno-externo que se despliega y cristaliza en una **dinámica ordenación del espacio.**

Palabras usuales hoy día: dinámica, ordenación, espacio; incluso gastadas de despreocupado aplicarlas a cualquier cosa. En aquel momento están sustentando las bases de una nueva escultura. Están haciendo posible que casi exactamente un siglo después Richard Deacon realice sus obras Art for other people. Tomando ya absolutamente los

[3] Ver Rodin en Rosalidn KRAUSS: «Le saluda atentamente» en *La Originalidad de las Vanguardias y Otros Mitos Modernos*, Alianza Editorial, Madrid 1996.

caminos de la activación del espacio con la iconografía metafórica de una materia construida personal y directamente para estar allí, diciendo aquello. ¡Que delicia!

Pero Rodin todavía tenía que vivir una madurez y una inmolación. En esa trayectoria hacia las **Puertas del infierno,** la materia comienza a fluctuar, capta el latido de la naturaleza y así ésta también late, capta el ritmo de la llama y así ésta, cuando es preciso también arde. Esto está ocurriendo en diversos grados en obras como **El Pensador, Los Burgueses de Calais, Balzac,** en las **Tres Sombras** pertenecientes a **Las puertas del Infierno.** Es el lenguaje de la expresión interior, tomando como materia de observación el barro, el fuego, el aire, el agua, la luz, los elementos que hacen posible nuestra existencia. Cuando oímos que Rodin lo que tallaba era el alma de los seres para que empujara desde dentro la piel hasta hacerla transparente, debemos saber que ese alma no viene, no surge, no es construida sino a partir de la observación en todos estos elementos de su constitución particular, de la comprensión a partir de ahí de su propia energía. En cualquier tipo de existencia hay energía.

Si somos capaces de mimetizar (aproximadamente) algunos comportamientos o apariencias externas, pero no de captar y dotar del tipo preciso de energía, aquello no funciona.

Por eso toda la aventura de Rodin es una paradoja dinámica, que no concluye, en las puertas de un infierno. Antes, y a través también de sus dibujos, (F.21) establece las claves de una modernidad. El cuerpo humano que es el todo hasta entonces de la escultura, recibe de Rodin un tratamiento, como en los casos, sublimes o patológicos, de un amor extremo, que sólo puede acabar con la inmolación. Por ello sacrifica a éste, al cuerpo, como vemos de forma aún más clara en sus dibujos, sacrifica a éste, envoltorio lastrado de demasiadas limitaciones, para mutarlo en pura objetualidad y trascender así las barreras, los límites del academicismo figurativo e iniciar la aventura del fragmento, del objeto-parte. Ahora tenemos materia bruta, materia sensible, materia recién desembarazada de asfixiantes normas, podremos ordenarla a nuestro capricho, podremos incluso poder creer infundir o contemplar determinada vida, todo depende de nosotros, de hasta donde podamos o queramos llegar. Saber fingir, aparentar, quedarnos con lo más fácil, con lo superficial. O seguir ya en ese lado, al otro lado, junto a ese amor incrédulo.

En ese lugar se tiene acceso a todo lo prohibido que nos oculta lo cotidiano. Los sentidos, la percepción, desencadenados, transcienden la lógica de lo lineal y nos enfrentan a contemplar esa belleza propia que siempre nos hemos negado, o contemplado, sólo instantes, para no sucumbir como Narciso en ese estanque, en ese precipicio que los dioses temerosos llamaron muerte.

ART FOR OTHER PEOPLE

Deberíamos contemplar desde el otro lado del estanque.

Sí, desde el otro lado del estanque, si no, todo es confuso y se mezcla demasiado con miradas viciadas, con prisas, con absurdas ideas.

Deberíamos contemplar desde el otro lado del estanque.

Deacon nos trae ese regalo, así llama él mismo a alguna de sus esculturas **Feast for the Eye,** (Regalo para los Ojos) (F.22), nos lo trae, no como la revelación de un secreto que nos sirve para movernos entre sus obras, sino como un regalo a nuestra sensibilidad, para reparar en zonas no visitadas en los estanques de lo cotidiano, para aprender a percibir lo poético en lo cotidiano y lo funcional, para por una parte, contemplar mejor cuanto nos rodea, y por otra extraer signos, lenguajes, guiños plásticos allí donde habitualmente no vemos más que la osamenta de una barca, la estructura de una máquina, la práctica y desnuda apariencia de un objeto.

Deacon dota de entidad a toda esa materia "neutra" que nos rodea y con ello, de alguna manera, para quien ose abandonarse a su propuesta, desactiva, al menos la neutra mirada que habitualmente nos habita y pone en marcha otros mecanismos.

Aquí son importantes las dimensiones que con frecuencia superan la altura humana o invaden la casi totalidad del espacio de una habitación. De esa manera no podemos soslayar una nueva presencia que nos rompe la monotonía de la lógica con su extraña pero lúdica forma. Esa extrañeza es el primer alto a nuestra visión que se encuentra con una, en principio ilógica, propuesta. Ilógica porque el material en que nos viene dada, nos habla de inmediato de lo cotidiano, pero su configuración pertenece a lo absurdo, a lo sin sentido, a lo sin función.

Y ahí comienza el.- Oye ¿Tú quien eres? Porque esa forma no permanece indiferente en su lugar, ni quieta, ni mucho menos, inanimada. Es más, está mucho más cerca del animal vivo que del objeto industrial. Y es que son siempre orgánicas, siempre están movidas por una respiración, cada una por una potencial posibilidad de desplazamiento.

Cada una de ellas nos habla más de la precisión artesana que de una posible frialdad industrial, y nos introduce directamente en una especie de mágica ordenación de los objetos, como si cuánto nos rodea: el baúl, el libro, la silla, el armario, pudiera también en cualquier momento, sólo mediante un sutil cambio de nuestra percepción, comenzar a expresarse. Eso ocurre por las materias que ha empleado Richard Deacon que son las de esos objetos que nos rodean: el laminado de madera con visibles y muy precisos tornillos (F.23); estructuras de

chapa que nos muestran su interior, su organización constructiva, con sus perfectas alineaciones de dentadas solapas; plásticos estampados, diversos tejidos...

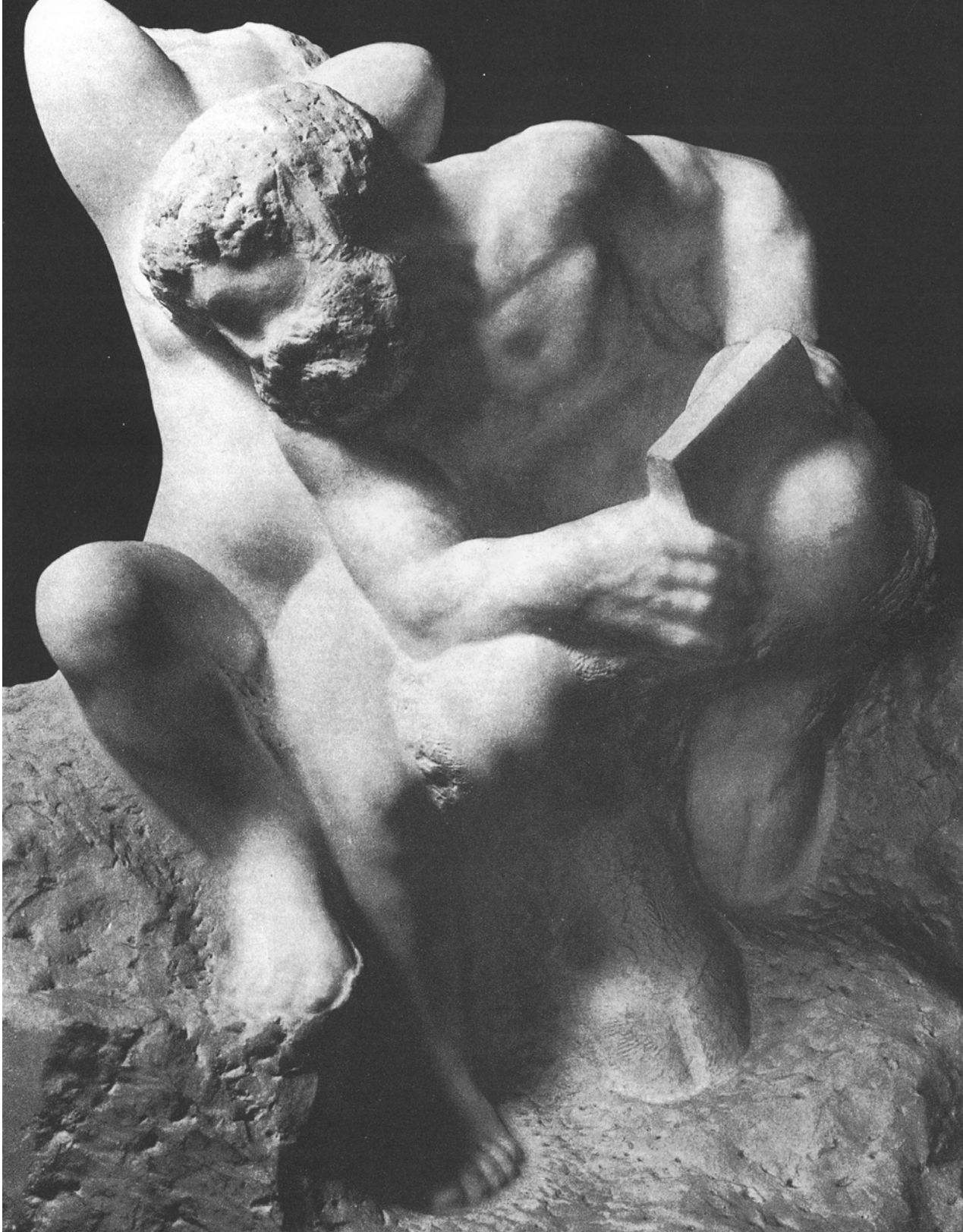
Junto, lo familiar y lo lejano. Lo familiar, el material, nos habla de que ese ser que nos mira pertenece a nuestro mundo, incluso a nuestro entorno inmediato, aunque su forma y su comportamiento sean exóticos.

En esa contradicción está el primer gancho.- ¿Nos habíamos visto antes? Una clave bien utilizada, la de sorprender los mecanismos de nuestra curiosidad con unos elementos inmediatos de lectura, comprensibles en el primer instante, aunque de inmediato lejanos, y quizá posteriormente próximos. Como esa imagen que aparece y desaparece en el fondo del agua.

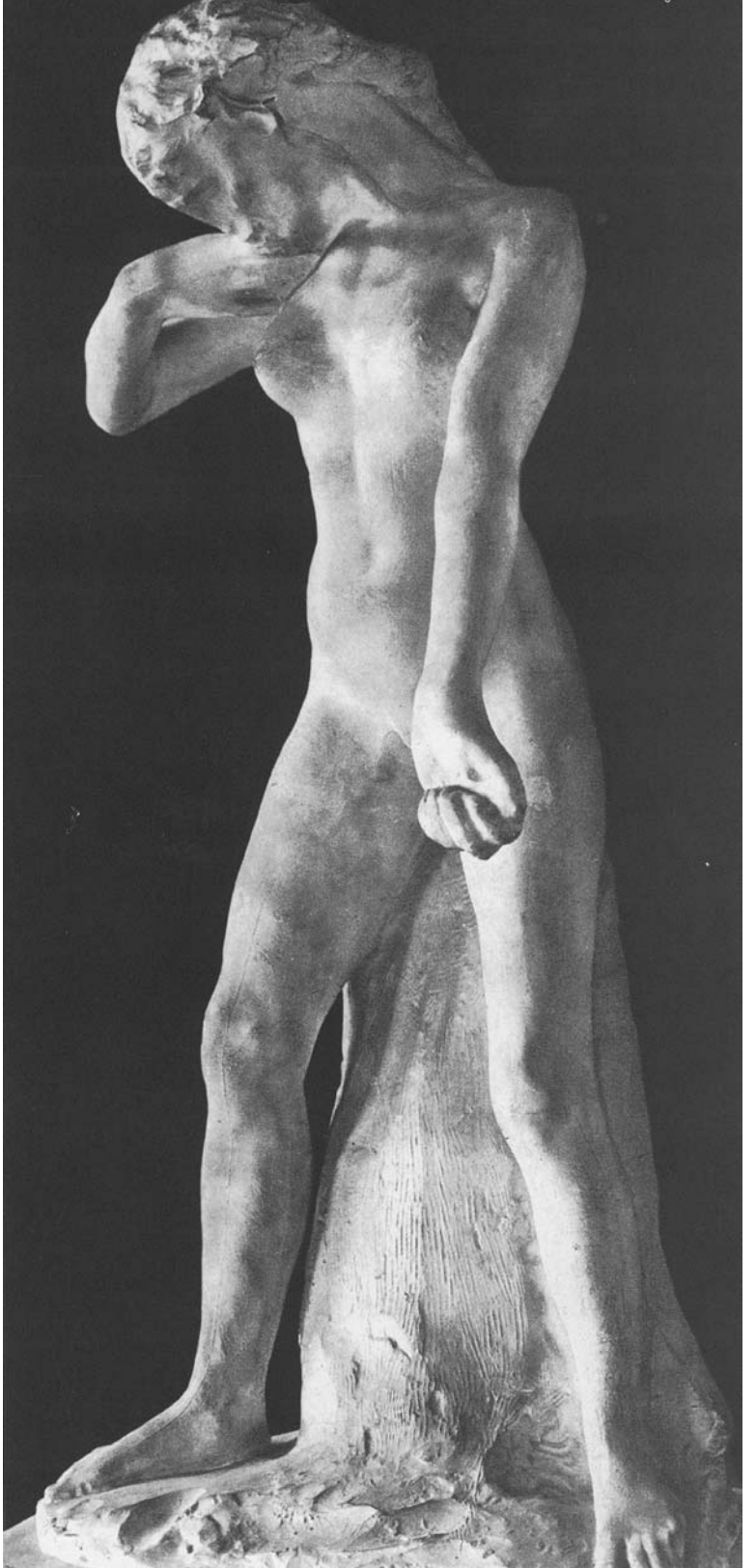
Cada uno de esos enigmas tiene algo que nos es conocido, tras la sorpresa, inicia su búsqueda la memoria, allá, donde descansan las imágenes remotas, y algo comienza a removerse por dentro. Ya no recordamos si el costillar de aquella barca era solamente funcional o su ordenación contenía un enigma, una especie de claves que nos pasaron desapercibidas. Queremos recordar y entrevemos diversas combinaciones, encontramos olvidadas formas, ignoradas poéticas. (F.24)

Es la pretensión de estos animales de otro tiempo que se han colado en el nuestro y le han trastocado un poco para que sea menos rígido, más autónomo en cada uno de nosotros, con más conciencia de cada ser. Cada elemento porta su propio ritmo y vive realmente; se expande, conoce, disfruta, cuando ese ritmo es asumido, contemplado, descubierto, ofrecido, intercambiado.

Esos seres que nos muestra Deacon, no son tan diferentes de nosotros mismos si arrancamos la carcasa que nos condena a ser “rectos”, “consecuentes”, “prácticos”, “lúcidos”, “sumisos”, aburridos. Si tiramos de las comillas quizá arrastremos tras ellas la lona que cubre la carpa donde ocurren tantas cosas “inútiles”. Quizá estemos a punto de encontrar tras la “inutilidad” la palabra que despierta y mueve nuestras posibilidades de descubrir cada día, en nuestro mundo, otro tipo de relaciones y de comenzar a cotemplarnos a nosotros mismos como parte inexcusable de aquello que creíamos externo al arte. Ya no sabemos en este punto de que lado está la controvertida belleza, donde situar la recurrente sima prohibida que los dioses temerosos llamaron “muerte”.



F.18.
El Fauno y la ninfa,
1897 ·
A. RODIN.
Mármol 136x70 cm.



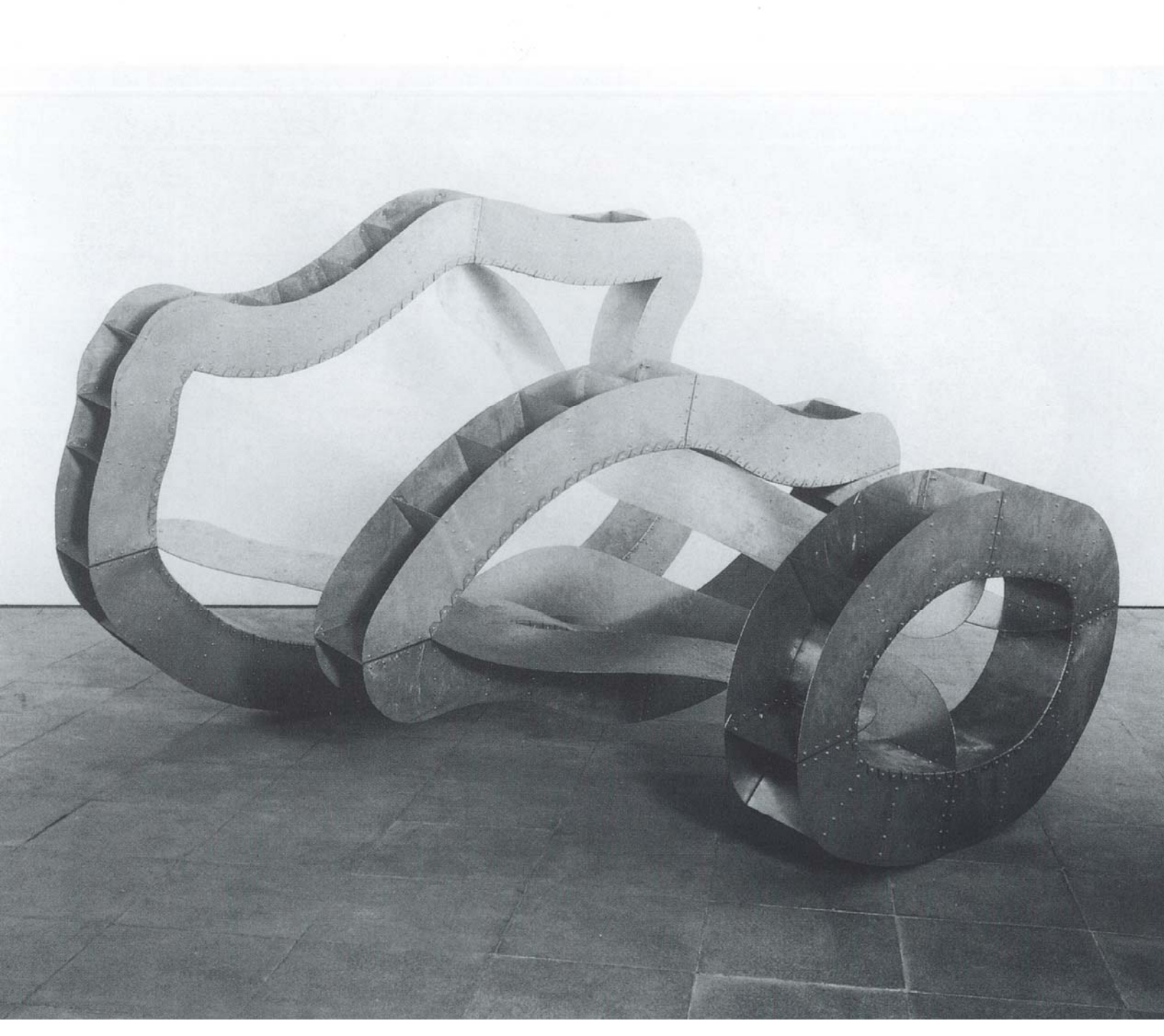
►
F.20.
Las tres Faunesas, 1884 · A. RODIN.
Yeso. 16 cm de altura.
MUSEO RODIN, PARÍS

◄
F.19.
Faunesa en Pie, 1884 · A. RODIN.
Yeso. 55 cm de altura.
MUSEO RODIN, PARÍS

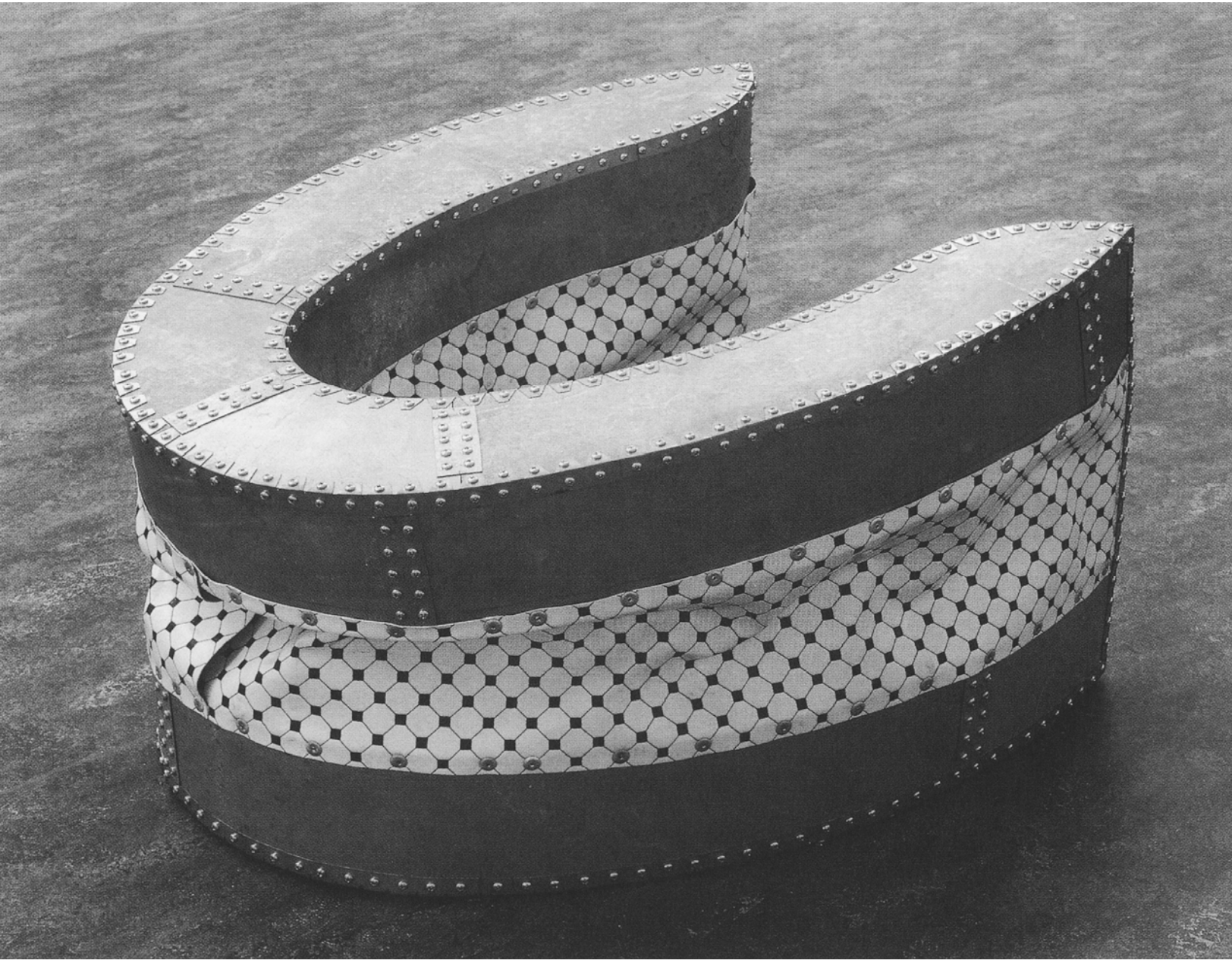




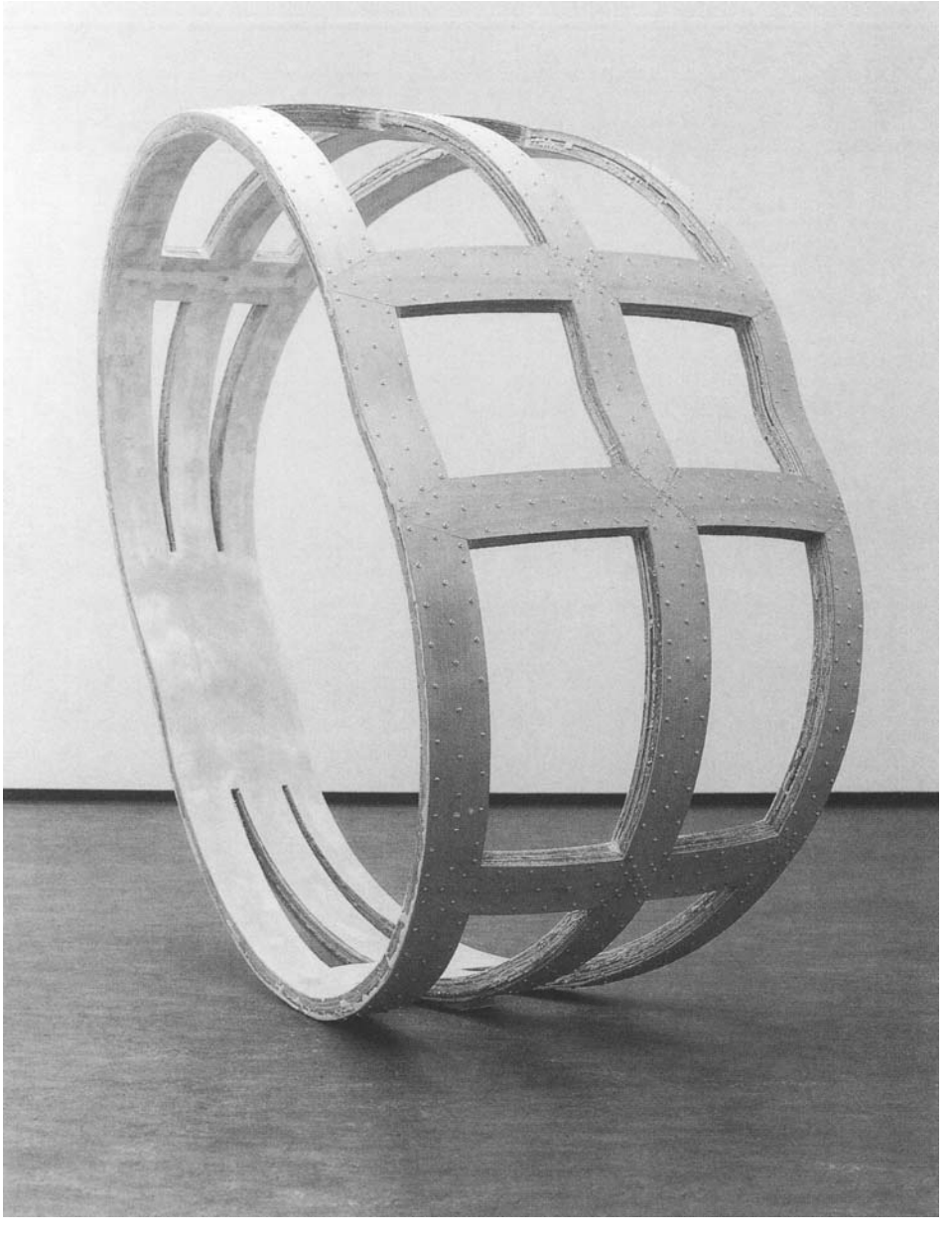
F.21.
Femme nue reversee sur l'epaule d'une femme agenuillée, 1900 · A. RODIN.
Mina de plomo sobre papel crema.
Altura 0,32 x 0,158 m
BIBLIOTECA DEL MUSEO RODIN, PARÍS



F.22. *Feast for the eye,* 1987 · DEACON.



F.23. *Art for other People nº 25*, 1987 · DEACON.



F.24. *There are Here, Here and There,* 1987 · DEACON.

TEMA VI
ADICIÓN-SUSTRACIÓN
Marini-Beuys

Adición - Sustracción. Este nombre podría agrupar aquellos tipos de escultura cuya construcción se realiza con técnicas que participan tanto del añadir como del quitar; el más tradicional de estos procedimientos es el trabajo en yeso o escayola que añadida sobre una estructura va siendo modelada y, en sus distintos momentos de dureza, modelada o tallada; talla que admite fácilmente el corregir con el simple añadido donde fuera necesario, de más escayola.

Pero si una escultura se hace por ejemplo, amontonando piedras y finalmente hay que quitar unas pocas aquí, otra allá para el correcto funcionamiento ¿no es esto adición-sustracción?

Marino Marini es un buen ejemplo para ilustrar el caso de la escayola. Su simplificación de formas, su maestría en la expresión hacen que todo parezca sencillo. La erosión a flor de piel nos muestra como ha ido sucediendo todo; nos muestra una especie de intemporal alma, una etrusca-egipcia-íntima-universal forma de sentirse desnudo ante el paso de nuestra propia vida.

El adulto y el niño se juntan, se junta todo el tiempo existido y por existir, en un instante, se juntan todos los hombres y los niños que existieron, los vivos y los muertos, cuanto ven y vieron. ¡Tanto tiempo simultáneo y aparecen solos, solos! Solos el hombre o la mujer, solo el

caballo, juntos en un grito mudo por si esa red de silencio que crece desde el fondo de la historia pudiera dejar atravesar un sonido. Pero un pez inmortal no existe, y la muerte sigue surcando lágrimas.

No sabemos si todo sucede antes o después de la vida, antes o después de la muerte, pues el antes y el después es aquí lo mismo, y hablar de vida o muerte no es correcto cuando se habla de metamorfosis, ¿formación, descomposición? ¿O todo es simultáneo en la tela de la araña? ¿se nos muestra ya el reverso de nuestra vida? ¿o la Bailarina (F.25-30), el Acróbata, el hijo, el amante, el jinete, han sido alcanzados en el mismo instante por la lava del volcán y ya jamás para nadie existe un escenario con luces, un abrazo protector? ¿Qué tipo de volcán acaba de estallar en Europa, en Hiroshima, en ese otro lugar medio ignorado por nuestro mundo?

Todo eso está en esa belleza y podríamos ignorarlo si no entramos detrás del ornamento, si nos quedamos con la euritmia y el inicial halago del noble objeto.

Vamos a ir descifrando los mecanismos que hacen que eso ocurra, que la obra exista como tal, y que nosotros reconociéndolos por sus claves recorramos espacios que de otra manera nos permanecerían cerrados.

Ante esas formas un profundo temor atravesado en la garganta es nuestro por igual. Un instante del futuro que ya sucedió, nos permite mirar hacia adentro y descubrir una materia común, mortal-inmortal que es parte inseparable de esa tensa imagen larvaria que nos contiene.

Milagro, es el nombre de esta escultura de 225 cms. de altura (F.31-32). Una vez más el cuerpo como momificado de un caballo y su jinete es la forma externa, la primera impresión de este Milagro. Si estuviera tendido nos daría la impresión de estar deshaciéndose en la arena, de formar casi ya parte de una superficie terrestre. Esa erosión elemental es el catalizador de una energía que recorre el exterior a un ritmo muy diferente a esa otra que mantiene al caballo erguido y al jinete horizontal al suelo. Esa yuxtaposición de energías de muy distintas velocidades es ya una de las claves de esta y otras esculturas del autor.

El ritmo de la naturaleza transcurre a su propio "tempo", el "tempo" de las erosiones, de las petrificaciones, de las calcificaciones y las pigmentaciones. Todo eso que sucede en esa materia empieza a hablar ya, a través de unas referencias, de una existencia propia, de una peculiar vida. Ese tejido de sucesos y de ritmos recorre el cuerpo vinculando cada fragmento, haciendo creíble cada rasgo, contando cuanto ocurrió o pudo existir en cada lugar. La forma es ante todo una forma sensitiva, simbólica. Una vez abolida la diferencia entre la vida y la muerte, oscuros sentidos nos traen la imagen arcaica, prehistórica de un

fuselaje animal que nos arrastra, pues en definitiva esa figura humana horizontal es también el espectador: tu y yo ingrávidos como en el sueño, casi descabalgados por el arranque mudo de la enorme bestia.

Las patas, ya nada pueden, cuelgan ingrávidas, sin fuerza, mermadas ya en ese proceso de mutación, de crisálida. Amplias, nítidas superficies tersas, contienen la energía interior de ese milagro que está a punto de ocurrir, ese milagro que técnicamente surge de esa yuxtaposición de energías. Esa rapidez del eje constructivo junto al tempo lentísimo de la superficie que aun cuelga en esas patas, ya inservibles, nos remiten a esa tercera energía que surge de dentro y es la principal animadora de la obra.

La relación de los distintos planos marca desde la superficie el ritmo, la velocidad en que todo sucede. Comienza desde la base en un amplio ritmo ascendente, en espiral, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, se acelera en la columna vertebral y alcanza su máximo desarrollo, del cuello a la cabeza.

Iconográficamente tenemos unas formas que juegan con nuestro conocimiento de otras culturas, es otra manera, también, yuxtapuesta, de entrelazar el tiempo consciente y el inconsciente, el muy próximo y el muy lejano. El abandono de la anatomía convencional permite recrear una síntesis de referencias en un expresionismo que va abstrayendo más y más las formas hasta mostrarnos casi por sí sola la propia dinámica de la materia.. ¿En que medida podría Beuys tomar de estas obras su concepto de Energía?

BEUYS

Periódicamente, cristaliza en el campo del arte, de la investigación plástica, una utopía. En unos casos es simplemente una obra concreta, un objeto que porta deseos en forma de logros, de voces a los demás, palabras que llegan a todos con la frescura de espacios cargados de nuevas sugerencias. Pocas veces ocurre, más aparece en el sueño, otras tantas se olvida y jugamos a adentrarnos con los ojos cerrados en los espacios de siempre por si al abrirlos hubiera sorpresa donde hay lo de siempre, porque los ojos además, al caer la venda, son los mismos. Insistentemente en este siglo, voces como la del visionario Artaud quisieron arrancarnos las vendas, las condecoraciones resplandecientes de nuestra gloriosa cultura occidental, de su sagrada tradición, de su complaciente, ahíta sabiduría. Destellos de aquellas palabras murieron sin saber donde, en países lejanos, en lejanos lechos de amor de movimientos jóvenes sin soluciones ante la voracidad inagotable de la amamantadora "cultura". El concepto de libertad es fundamental en la obra de Beuys, en un mundo que pervierte constantemente su sentido.

Libertad, palabra grande, engañosa, falsa, erigida inmensa, hueca, en la bahía que daba entrada a la capital del mundo.

Aquella visión atormentada de Artaud, es recogida por otro utópico que sabe convertir en energía lo imposible y que mide el valor de su existencia por la carga de vida de sus palabras, por la carga de magia que como chamán puede repartir a todos desde una calle, desde un "tumulto", desde una "extraña acción".

Beuys quiere aportar al arte un giro con la esperanza puesta en una nueva sociedad que paulatinamente recupere valores que hagan sentirse a cada ser humano más humano, más autónomo más solidario y en consecuencia más libre.

-¡Seres humanos: el arte no son los objetos, sois vosotros mismos contemplados por vuestros propios ojos: más coherentes,

más bellos!

-¡Haced un pequeño, o un gran esfuerzo por superar la pereza y borrad la imagen, el orden de las cosas que os han enseñado como bueno. Abrid puertas en la realidad y mirad detrás de vuestro pensamiento: empolvadas sensaciones, empiezan a ser los dormidos seres de otro mundo. El mundo en que vuestra inteligencia, vuestra imaginación empieza a palpar ese alimento del cerebro cuyo nombre la mitología guardaba celosa como alimento secreto de los dioses. ¡Morded! aunque os digan, aunque veáis que brota sangre. El pecado de querer arrancarse las vendas que se adhieren a nuestros ojos lleva al dolor, pero no al de la muerte, al de la inmolación de inservibles días de nuestras vidas!

Hacer una escultura, no es hacer una cabeza, aunque podría serlo, ni un cuerpo, aunque podría serlo, ni una bella, sugerente piedra, aunque podría serlo. La incursión de la forma en el espacio, o del espacio en la forma, encuentra en Beuys otro sentido, la lectura en alto de otra clave del enigma:

Una forma del pensamiento
transformadora
profunda
reveladora
generosa
compartida

puede ser en el espacio que habitamos la mas alta y positiva forma de creación.

HABLA BEUYS

El arte es una especie de ciencia de la libertad. El arte es la nueva aparición energética en el mundo representado por el hombre, no tengamos en cuenta por ahora hasta que punto esta aparición es un nexo espiritual con otras cooperativas de fuerzas porque esto hay que experimentarlo y para ello hay que educarlo, ejercitarlo e investigarlo, y todo se tendrá que orientar por esta nueva vía de la energía.

Me tengo que preparar constantemente, constantemente, y tengo que comportarme durante toda mi vida de forma que ni un solo momento deje de pertenecer a esta preparación. Si trabajo en el jardín, si hablo con las personas si me muevo en el tráfico de la calle o si enseño cual es mi campo de trabajo, siempre tengo que tener presente la consciencia, es decir tener una visión amplia sobre el conjunto de las constelaciones de fuerzas; con otras palabras: siempre tengo que prepararme planificando; y entonces cuando se trata de una acción artística específica, que me obliga a decorar una habitación o poner una mesa o quizá también pintar un cuadro, o hacer una arquitectura, entonces tengo presentes estas fuerzas. Entonces tendré presentes estos principios. Y saldrá algo de mí que será mucho más válido que si no hubiera hecho ese trabajo preparatorio. Después, solamente puedo decir que esto, lo que he expuesto aquí, es el resultado de mi trabajo, y por favor, ahora quiero argumentos que lleven mas allá, pues estoy dentro del desarrollo.

No puedo pedir que alguien tenga que creer en mi cosa, por el contrario: todo lo que exponen los hombres -eso tendría que ser también el nuevo concepto de cultura- tiene que permanecer en el mundo como una pregunta que aspira a complemento, mejora y enaltecimiento. De la misma manera que el arte se encuentra en un camino hacia algo, y por tanto no puede contener una especie de perfección, impuesta por cualquier principio de consciencia del mundo, si se me permite decirlo de esta manera tan simple; pues algo así de perfecto también podría llegar a suponer la muerte del arte. Esto es algo vivo, si queréis un impulso fragmentario, pero también un impulso fragmentario puede tener un valor en la evolución; eso sí, no se puede jugar sucio, hay que trabajar en una dirección, ser consecuente.

No podemos dejar simplemente que algo se origine, que algo surja, no puede ser, no podemos conformarnos simplemente con sacar algo de dentro de nosotros. Que el hombre pueda sacar algo de su interior, puede ser que sea una acción, pero una acción que tiene que contemplarse de esta forma: "Bien, he extraido algo de mi interior, pero ¿ya tiene calidad? naturalmente no puedo decir tampoco que el arte es un proceso que saca algo a la superficie, algo parecido a un vómito, porque lo que sale puede ser precisamente algo falso. Por lo tanto no es posible zanjar el asunto simplemente con que se extraiga algo de dentro, ni tampoco queda claro que lo que se extraiga sea lo verdadero. Ahí empieza la dificultad. Porque hay personas por ejemplo que extraerían si por ellas fuera, un sicodrama de síntomas de enfermedad.

Para el libre pensar hace falta la voluntad como impulso de calor. Aquí se trata de un proceso plástico que justifica que uno diga: pensar ya es un proceso escultórico que se puede verificar como un

rendimiento creativo real, es decir como un proceso que surge del hombre, del individuo mismo y que no está mediado por la doctrina de ninguna autoridad. Y de esto se aprende en mi opinión, mucho sobre las conexiones plásticas y sobre el carácter del calor en el área creativa, en el principio de la evolución, desde los comienzos primigenios, el hombre mismo se convierte en creador del mundo y experimenta también como puede seguir creando. Y esa es toda su responsabilidad. Entonces aparecen todos los hechos que tienen que ver con ello. Y uno se encuentra dentro de la cosa.

Pero claro, como empezar a situarse; por ejemplo, al poner los pies en el suelo, comienza el problema. Si caminamos conscientemente, podemos concentrarnos y apreciar como nos situamos en el suelo, cómo caminamos, pero no solamente así, como de costumbre; si lo percibimos y lo hacemos de forma consciente, entonces vivenciamos, experimentamos el calor. Podemos por ejemplo experimentar el calor que sube y hace posible que el hombre se levante y sea capaz de andar erguidamente por la tierra. Si me olvido de la costumbre y, digamos, vivencio conscientemente hasta llegar al interior de mis huesos, hasta llegar al punto de saber cómo y de qué forma hace efecto en mi cabeza y hasta qué punto hace efecto en las puntas de mis dedos, cómo se hace notar en el percibir y en el pensar, entonces he hecho un ejercicio en el cual es posible vivenciar esa acción del calor. Cómo uno se siente de repente tocado por este calor.

Hay que interesarse más por cómo se vive, qué se vive. Me he interesado intensamente por los materiales de mí alrededor, pero por supuesto en todos los estados posibles, en el estado de la muerte, del cadáver, en el estado de la vida. Me he preocupado mucho de las plantas y su vida en diferentes formas, en qué lugar crecen, cómo se organizan sobre su eje, cómo se yerguen, cómo buscan la luz, o cómo huye un ser, un animal, o cómo el ser es un hombre. Allí hay materia para mil conversaciones, igual que las posibilidades que nos ofrece la vida cotidiana. Todo ello tiene que entrar y fermentar dentro de uno.

Hay que dejarle al otro hablar libremente para ver lo que produce.

Cada hombre así puede llegar a ser un recreador de sí mismo y de su entorno. Cada hombre en cierta medida es un creador de sí mismo y de su entorno, cada hombre es un artista. Todavía vivimos en una cultura que dice: estos son artistas y esos no lo son. Y una cultura así es inhumana, produce el distanciamiento entre los hombres. Quiero alejarme del concepto de que la cuestión de la creación es cuestión de los artistas o del arte en el sentido tradicional. Quiero llevar el asunto al punto donde los hombres se vivencien a sí mismos, se ocupen constantemente de esta cuestión, y entonces, produciendo constantemente estos procesos materiales, vivencien en el fondo también que la escultura social es una necesidad.

Mediante el ejercicio y la percepción se recupera aquello que se ha perdido. En cosas donde lo figurativo no importa tanto, se tiene que dar a menudo un juicio que tiene en cuenta otras referencias, por ejemplo de la arquitectura, tales como relaciones de tamaño, masas, peso, material, proporción, etc. Y esto solamente se puede demostrar mediante un objeto; por ejemplo, esta caja aquí no la encuentro

nada mal. Incluso me habla. Mientras el suelo no habla en absoluto. Este suelo es la tontería más grande del mundo; bueno está puesto y se le han añadido no se qué piezas en no se qué secuencias, no habla, es una tontería. Y la caja me habla, tiene su voluntad propia debido a que no tiene pretensión, pero sí una función básica. Simplemente es una caja, unida agradablemente con clavos, tiene una superficie específica, muy práctica y tiene su propia expresión. Totalmente, es un objeto muy digno. Creo que también tiene su parte conmovedora si uno ve que estas tablas no se han partido gratuitamente. No son digamos maderas muy valiosas, sino más bien madera desechada que podría haber sido utilizada en la estufa si no la hubiera encontrado otro para hacerse una caja. Ahora alguien podría decir: aquí se tiene que poner un listón. Y diría yo: no, es una tontería, aunque aquí haya algo que no va bien, es sin embargo una cosa muy bella, porque, para empezar, aquí se forma una grieta a través de la cual se puede ir hacia algo secreto en el interior y por el otro lado un trozo de tabla no sería ya sustancia. Aquí podemos descubrir unidades que se encontraron tal cual, había una tabla ancha y otra estrecha. Aquí tenemos una relación muy tensa entre una tabla pequeña y otra corta. Si encima ponemos ahora un listón, sería como ponerle un papel y alguien podría decir: esta mal, lo quitamos otra vez, no tiene sustento interior. Que sobresalga esta tabla lo hace precisamente no perfecto, es un indicio de que se tiene que dejar tal cual. Todo ello son criterios para una buena cosa. Son criterios graduales que en mi opinión son objetivos. Si nos ocupamos de ellos, podríamos incluirlos en un gran sistema de conceptos, y aplicarlos como catálogo de criterios en los productos. Eso implica hasta las relaciones más espirituales porque aquí, esta grieta oscura que se adentra en lo oscuro, también se puede ver como algo mitológico, está claro. No es un hecho así, banal, es aplicable a cualquier cosa, y no son asociaciones, son contextos vitales que también se encuentran en la naturaleza. Si esta caja estuviera fuera sería un daí seguramente, digamos una colmena. seguramente entrarían aquí las abejas. Esta es precisamente la medida adecuada de la entrada; también otros animales podrían vivir aquí dentro entrando y saliendo. Es decir, allí puede respirar algo. Pero naturalmente puede venir alguien que no lo permite y prohibirlo vehementemente, decir: se tiene que quedar vacío. Y eso se consigue mediante el listón, lo tapo y listo. Tanto un principio como otro, tienen validez, y dependen de decisiones[4].

[4] Texto original, publicado por Harlan, Volver: Was ist KUnst, Wekstattheespräch mit Beuys. Urachhaus (editorial), Suttgart, 1986.

La conversación entre Beuys y un grupo de personas sin identificar se celebró en el atrio de la Johanneskirche de Bochun (Rep. Fed. De Alemania) el 23 de abril de 1979. Se grabó en cinta magnetofónica y Harlam la transcribió. Texto traducido por Rolf Bernhardt.

El discurso, tal como aparece aquí, ha sido compuesto libremente por el autor de este libro, a partir del material de dicha entrevista. Toda frase o concepto que aparece aquí, pertenece a Joseph Beuys, respetando siempre el sentido del contexto original.

Adición-sustracción podría ser también algo tan amplio como el procedimiento de una mente que hace conjeturas sobre cómo ocurre o puede ocurrir algo y selecciona o desecha, en la construcción de ese ente, los conceptos, las estructuras, o cambia su disposición, a medida que, éste va cobrando identidad, y parece que habla cada vez mas claro. Ya existía esa voz desde el principio, para quien sabe oírla e interpretarla. Añadir y quitar, dudar, tantear, observar, es el proceso elemental de un ser que piensa, que construye; en qué grado, con qué fin, de qué forma se fuerza esta maquinaria que es la de nuestras fuerzas perceptivas y cognitivas, es en definitiva lo que determina, lo que define el tipo de actividad que se realiza, el tipo de compromiso, de exigencia que uno se plantea.

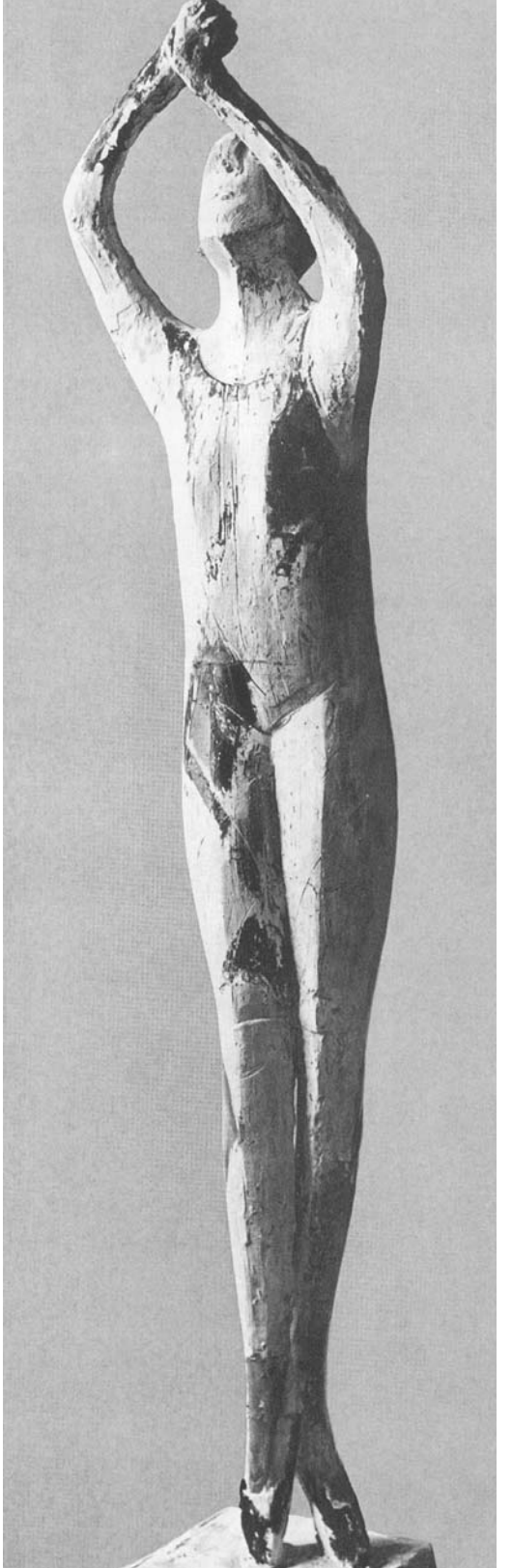
Las etiquetas definitorias según las técnicas o forma de trabajo pueden tener muy poco que ver con la realidad de la obra. Adición-Sustracción: poner y quitar ¿no podría ser ese también el resumen de toda la existencia humana? Muchas de las obras de Beuys son acciones ¿qué se pone y se quita al contexto social en que se producen? ¿Qué se cambia en quien recibe después esa información por cualquier tipo de medio?

En el texto precedente Beuys interroga a una caja. Sabe que en ella, como en tantos objetos "intranscendentes" existen respuestas que explicarían inmensas parcelas de lo desconocido, y la interroga, igual que el extranjero interrogó a la Esfinge. Igual que otro ser en otro lugar, alcanzó la iluminación en el trazo de una oruga verde y blanca y quizá comprendió allí que transgredir aquellos límites era la posibilidad, la consecuencia y la acción para conseguir desconocer incluso las preguntas. Hay un añadir y un quitar que Beuys no lo hace sobre un objeto a exponer en una galería sino sobre una sociedad ante la que realiza diversas acciones, con mucha frecuencia bajo el papel de chamán. Veíamos a Artaud como antecedente directo de un diagnóstico y una actitud: La sociedad occidental está enferma, el individuo occidental está enfermo de vivir en una sociedad que no se regenera con el intercambio exterior sino que se repite a sí misma hasta la nausea.

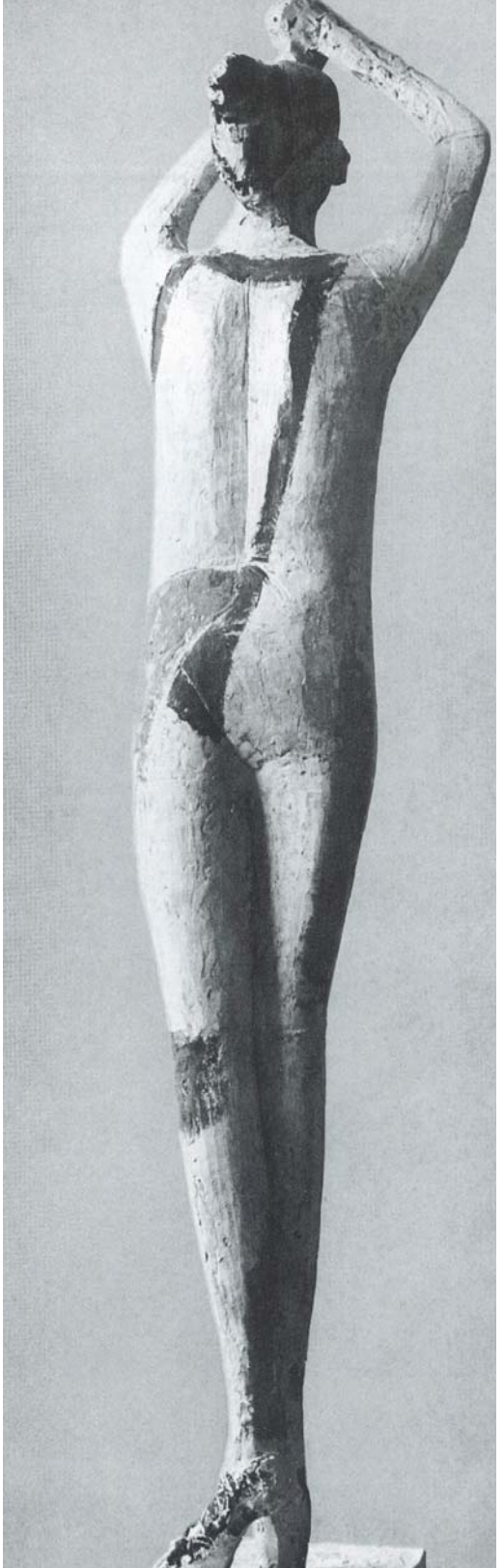
Beuys propone que esa función curativa ha de asumirla el arte, siempre que éste no se considere privilegio de unos pocos sino que pertenezca a la vida de todos. Él propone entre otras metáforas de terapia, el calor: al enfermo se le cuida con calor, se le protege del frío extremo con grasa, pieles, tejidos. Se le alimenta con miel. en esa propuesta no está solo el objeto que cura sino que como curador está el otro al que hay que aprender a escuchar. Entendemos así el sentido de sus apilaciones de fieltro o grasa, su *Bomba de miel* . Entendemos así la manta con que se cubre en la acción de irónico título *I like America and America likes me* (F. 34). En la que es trasladado en ambulancia-avión- ambulancia para no tocar el suelo –cuestión de contagios, contaminaciones- y se encierra cuatro días, en una galería de Nueva York, con un coyote salvaje. Extraño encuentro –forzado para el coyote.

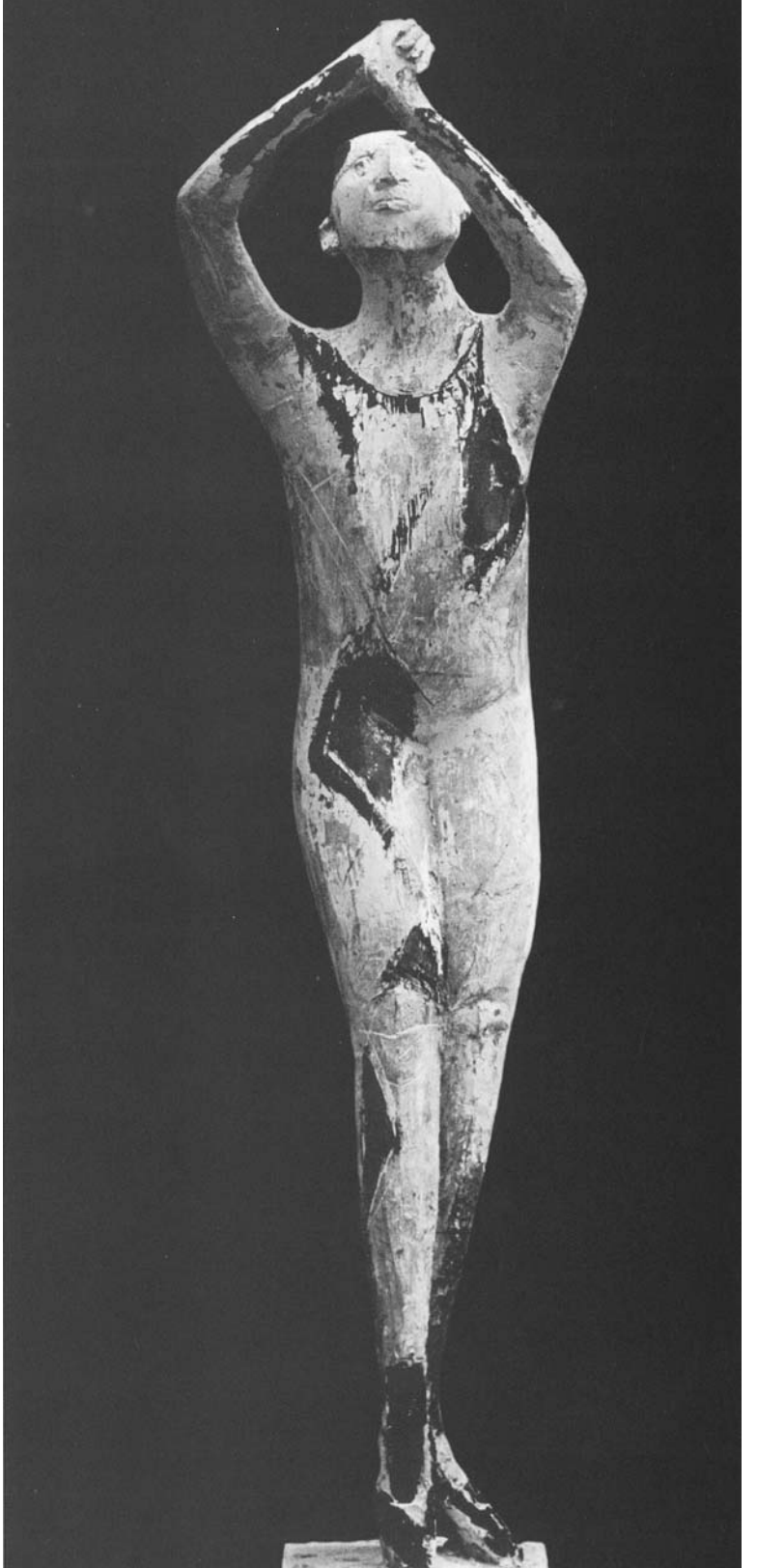
Imposibilidad total de diálogo, pues quien ha impuesto las reglas y elegido el lugar y las armas no da al animal más opción que una parodia, presumiblemente necesaria para justificar sus propios intereses. Y es que esta acción hay que verla desde el punto de vista del coyote.

Sabemos que el coyote era un animal sagrado para los indios. Sabemos que los informes de los colonizadores lo han convertido, a ojos de todos, en símbolo de la rapiña y la depredación. Sabemos que hay que tomar con cautela los informes y también los probables coyotes.



F.25-30. *Bailarina,* 1953 · M. MARINI.
Bronce, 160 cm.



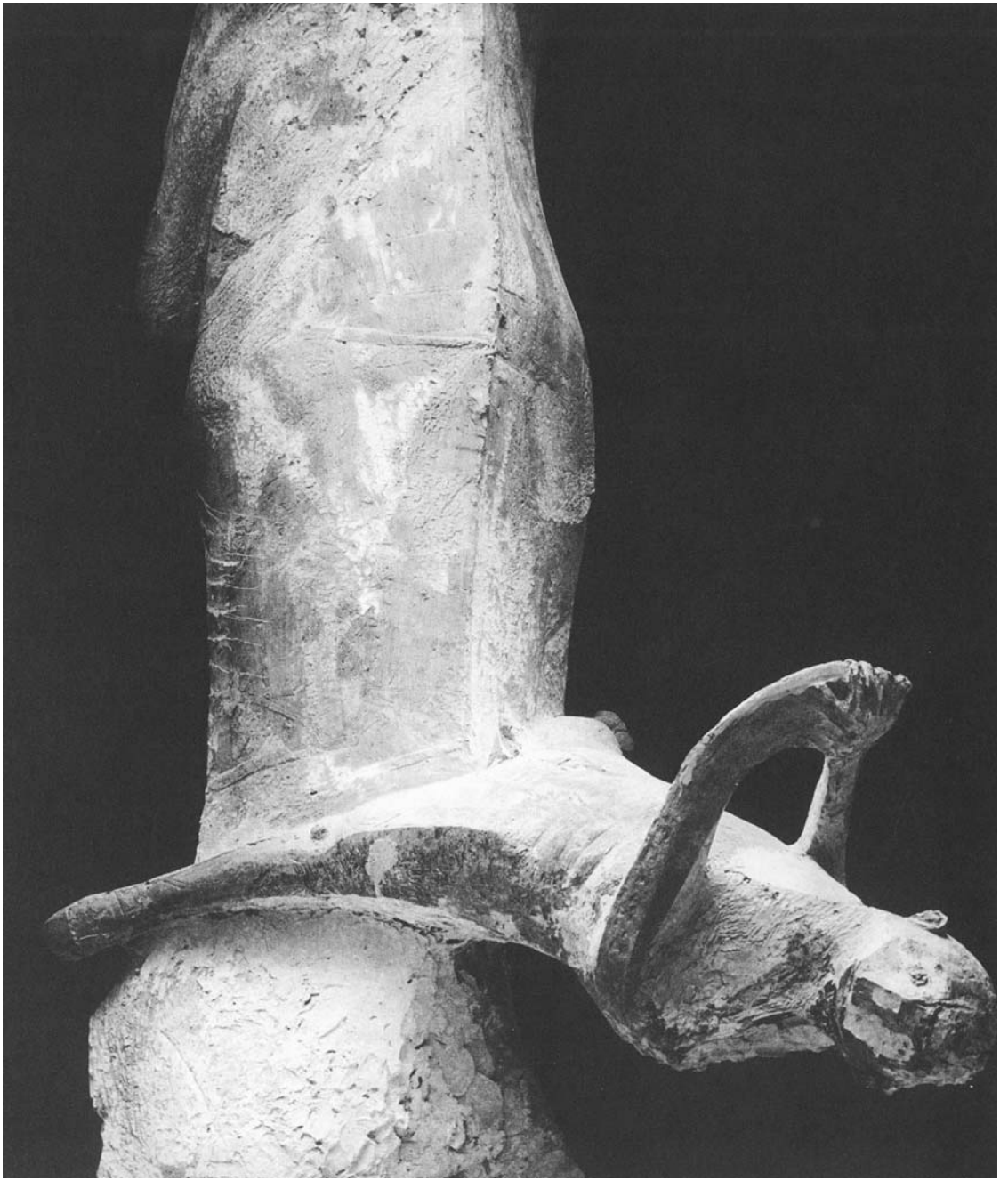






F.31. *Milagro,* 1951-52 · M. MARINI.
Bronce, 225 cm.





F.32. *Milagro,* 1951-52 · M. MARINI. Bronce, 225 cm.



F.33. *Schneefal* (Nevada), 1965 · J. BEUYS. Madera y fieltro, 23,1x120x363 cm.



F.34. *Coyote: I like America and America likes me,* 1974 · J. BEUYS.
Performace en la GALERÍA RENÉ BLOK, NEW YORK.

TEMA VII
MOLDES
Moore-Chillida

Vamos a empezar a hablar de Moore sabiendo que sus obras en bronce o poliester han sido realizadas previamente en arcilla o escayola y trasladadas después repetidas veces (molde por piezas, recuperable) al material que vemos. En el caso de las esculturas realizadas en piedra, éstas generalmente han sido maquetadas en escayola y trasladadas después por puntos al material definitivo.

Moore es ante todo un gran paseante, un gran contemplador de paisajes. Su obra es una respuesta a la conversación sorprendida entre dos montañas, a la observación de sus epidermis tensas, ciclópeas, preñadas de sí mismas.

El paseante mudo observa la confrontación de siglos y sabe su intervención ridícula, pero cree haber captado algo que puede ser trasladado, contado; reinventadas esas sorprendidas, robadas, palabras de montañas, erigidas de nuevo en la llanura, llevadas en una caja, aquí y allá.

El eco de un acantilado viaja en una caja de madera a bordo de un barco para acallar la voz de concurrencias que en un edificio de cristal encuentran no saben qué de abrupto e inmenso en los recorridos que una mirada adivina en el cuerpo tendido de una mujer-naturaleza.

La estructura de cada una de sus obras ha sido determinada por la geología.

Las distancias, las necesarias para que de uno a otro lugar pueda existir la calma que llena los grandes espacios, ahora abarcables si extendiéramos los brazos.

Moore es el gran maestro de los huecos, de los miradores, éstos son los imprescindibles cómplices para controlar el peso de las grandes masas, para controlar su velocidad, para que el aire, ese aliado que en sus obras nos trae siempre la lejanía, discurra y sea, incluso, audible.

El sonido del aire es en estas obras un valor táctil. Su densidad: el cuerpo de eso que en una escultura llamamos atmósfera y es el resultado de la respiración de la materia, del tipo de relación que establece su energía con el espacio, de la forma de irrumpir en él, de recibirle, de contenerle, de pautarle en los elementos rítmicos que se ofrecen en esa estructura musical que ya para siempre se establece.

La sensualidad de cada forma se ha generado a la espera de ese encuentro, en ese encuentro, en las mutuas palabras pronunciadas del deseo.

En ese tiempo, las superficies ya han sido erosionadas, conformadas por la lluvia, recorridas por la arena en el lecho de un río, hasta borrar los accidentes que pudieran recordar blandas materias humanas, en su lugar el metal, la piedra, establecen el lenguaje de sus propias estructuras naturales; sus rotundidades. Las distancias entre dos pechos de asimétricas topografías pertenecen al ritmo geológico del paisaje (F.35-39).

La cabeza es una cima de aquella montaña mirador inalcanzable para los recursos físicos del Moore niño que mira siempre desde su pequeñez sobrecogida, pues él creía que el arte debía sobrecoger siempre, crear en cada interior con la magnitud de lo inalcanzable, un espacio virgen, personal, donde instalarse, al que recurrir, cada vez que ese juego entre filosófico y religioso, sobre lo eterno y lo finito, sobre el ser y el no ser, se apropiaba punzante de sus sensaciones y sus pensamientos.

Para crear una imagen evocadora, contenedora, de tantas cosas, aparte de unos principios conocidos, debía tener algo de muchas culturas, incluso las más remotas, que nos representamos por alguna forma o fragmento de arte llegado hasta nosotros, y cuya visión nos remite inevitablemente a un tiempo etrusco, hitita, egipcio, maya, con todos sus misterios, con la fascinación de sus ritos y sus dioses. Pero una escultura de Moore no es un puzzle de diferentes culturas; hacía falta evocar, pero a mayor unidad de la nueva imagen, mayor sería su fuerza, su poder de convicción, a mayor solidez, mayor presencia. Y si unos rasgos propios, desconocidos, aunque familiares, en otras culturas nacían de esa unión de sangres, la imagen que los portara ganaría en densidad, en vitalidad, en realidad.

Ese punto de partida, la observación de la naturaleza, que Moore hace tan patente, no se queda en la observación de lejanías, desciende a lo minúsculo: estructuras óseas, moluscos,

insectos, pequeños restos vegetales encontrados en las playas. Así muchas de sus esculturas, nacen de la concreta observación de un hueso, de un trozo de madera moldeado por la arena y las olas, de un guijarro. Es evidente que esa elección ya comporta el conocimiento, la preparación para ver, para encontrar, pero también que a partir de ahí, de la interrogación y la búsqueda, ese objeto, da algo más que no se conoce. Habla de estructuras, de iconografías, da la pauta de la nueva imagen o la solución de lo que empezaba a existir en la mente.

Chillida no parte de unas bases muy diferentes, en los elementos que observa busca los empujes de la energía. Intenta retener los procesos de eclosión, de expansión; el movimiento interno de la materia.

CHILLIDA

Sin la palabra Energía la obra de Chillida no existiría.

Es básico comenzar aquí hablando de la fuerza. Si Moore nació sobrecogido, a Chillida sólo se le permitía ser titán, aunque su cuerpo no fuera el más espléndido. Vulcano, la imagen del hierro y el fuego, ese tópico, ese ídolo bestial, no tuvo mente para hacer del hierro algo mucho más fuerte que el hierro, para mantener el fuego invisible pero presente: batiéndose con las olas del mar, arrancando un grito de pavor, a la sumisa potencia de mil toneladas de furiosa espuma.

Todo es empuje.

Espacios contenidos.

Posesiones.

El estado de reposo no existe. Peine de los vientos (F.40-42).

Hierro. El precioso, Homenaje a Calder es lo más próximo a un relajado, aéreo pensamiento; Calder, aquella corpulenta delicadeza, se instalaría allí como en una fortaleza transparente donde parar la imaginación debió serle ya imposible para siempre (F.43).

La luz nace en una macla de alabastro que contiene una estancia clara, profunda, diáfana, inquietante: es la mente de Goethe, el interior de sus ojos, sobrevoladores de misterios que se nos muestran en un traslúcido prisma cristalino como un acceso abierto para quien ose llegar tras él al mismísimo centro de las sombras.

Hacer una escultura supone siempre una activación de la materia. En algunos casos, de una forma predominante, la materia activada es el espacio, un espacio concreto: un lugar.

El lugar como escultura es una constante en Chillida que se apropia de técnicas y presupuestos arquitectónicos para que aquello del habitar = vivir, sea un principio irrenunciable de su escultura. (F.44).

Esa creación del lugar es el reto permanente de Chillida, la creación de un lugar activado. Un lugar donde propiciar el encuentro con los otros, donde entrar en contacto con el proceso constructivo de la tierra, donde un lenguaje ancestral establece vínculos primigenios con el surgir de la memoria, donde ésta es batida a fuego, y, candente, expandida, conformada, creada, densa, rotunda, inaprehensible.

Un lugar, se empieza a crear clavando unas estacas en la tierra, o colocando unos mojones de piedra. Un lugar más específico necesita de unas señas más específicas.

Si ese lugar además de un lugar es un acceso, cobra el carácter de umbral, de puerta, con su simbología, cargada de signos, invocaciones o maleficios desde la remota historia: Puertas de Leones, Columnas de Hércules, Puertas de las Pirámides, Puertas de leyendas, de templos, de reinos. Puertas abiertas o cerradas, de acceso o de salida. Puertas de nunca jamás.

Todas esas obras son los signos de la interminable puerta de Chillida. Si Beuys nos dice: "Cualquier ser humano: un artista", esas puertas de Chillida están ahí para ofrecer esa transformación a quién las traspase. Puertas siempre vacías, porque una vez detrás un yo invisible se escapa de nosotros y las atraviesa, se sitúa a ese otro lado, nada amable en principio, donde todo empieza por una concatenación de preguntas y silencios.

Silencios.

Todos esos cataclismos, grandes trasformaciones, ocurren en silencio, o para ser más precisos, en ausencia de los sonidos que convencionalmente capta nuestro oído. Esos espacios fraguan sus propias leyes físicas.

Uno de los signos de Chillida (Lugar de encuentros V) (F.45) es esa especie de Y griega truncada, que en esta serie de obras se utiliza de forma prácticamente modular y en otras crece, multiplica sus brazos, se cierra sobre sí misma para ser simultáneamente talismán invocador, estaca, Peine del Viento, distribuidos según la exigencia de ese lugar tan específico, tan otro.

En el encofrado, matriz de la escultura, la madera ha construido una oquedad, tabla junto a tabla; esa disposición determina una superficie externa semejante a la que utiliza la arquitectura en muchos de nuestros habitats. Es una forma de decir: esto es una construcción o una construcción puede ser esto.

Es una manera de que vayamos predispuestos a encontrar un mirador, un túnel o un puente. Eso, ya de lejos. Al acercarnos, las huellas matrices de la madera, hablan de la esmerada construcción de la oquedad, de una noche previa, como caja mimada, donde las voces de una a otra esquina se unen, unen fuerzas y ritmos para contener la oscuridad que habrá de petrificar en hormigón, a imagen y semejanza exactamente de ese esfuerzo vegetal, invisible, secreto hasta ser abierto por la luz como cuando lo abre el pensamiento.



F.35. *Figura reclinada*, 1979 · H. MOORE.
Bronce, 218 cm.



F.36. *Modelo para mujer reclinada,* 1975-77 · H. MOORE.
Bronce, 91,4 cm.



F.37. *Modelo para mujer reclinada,* 1975-77 · H. MOORE.
Bronce, 91,4 cm.





◄
F.38. *Figura reclinada,* 1979 ·
H. MOORE.
Bronce, 218 cm.

F.39. *Mujer sentada: cuello delgado,* 1961 ·
H. MOORE.
Bronce, altura 162 cm.



F.40. *Peines del viento,* 1972-77 · E. CHILLIDA. Hierro.



F.41. *Peines del viento,* 1972-77 · E. CHILLIDA. Hierro.

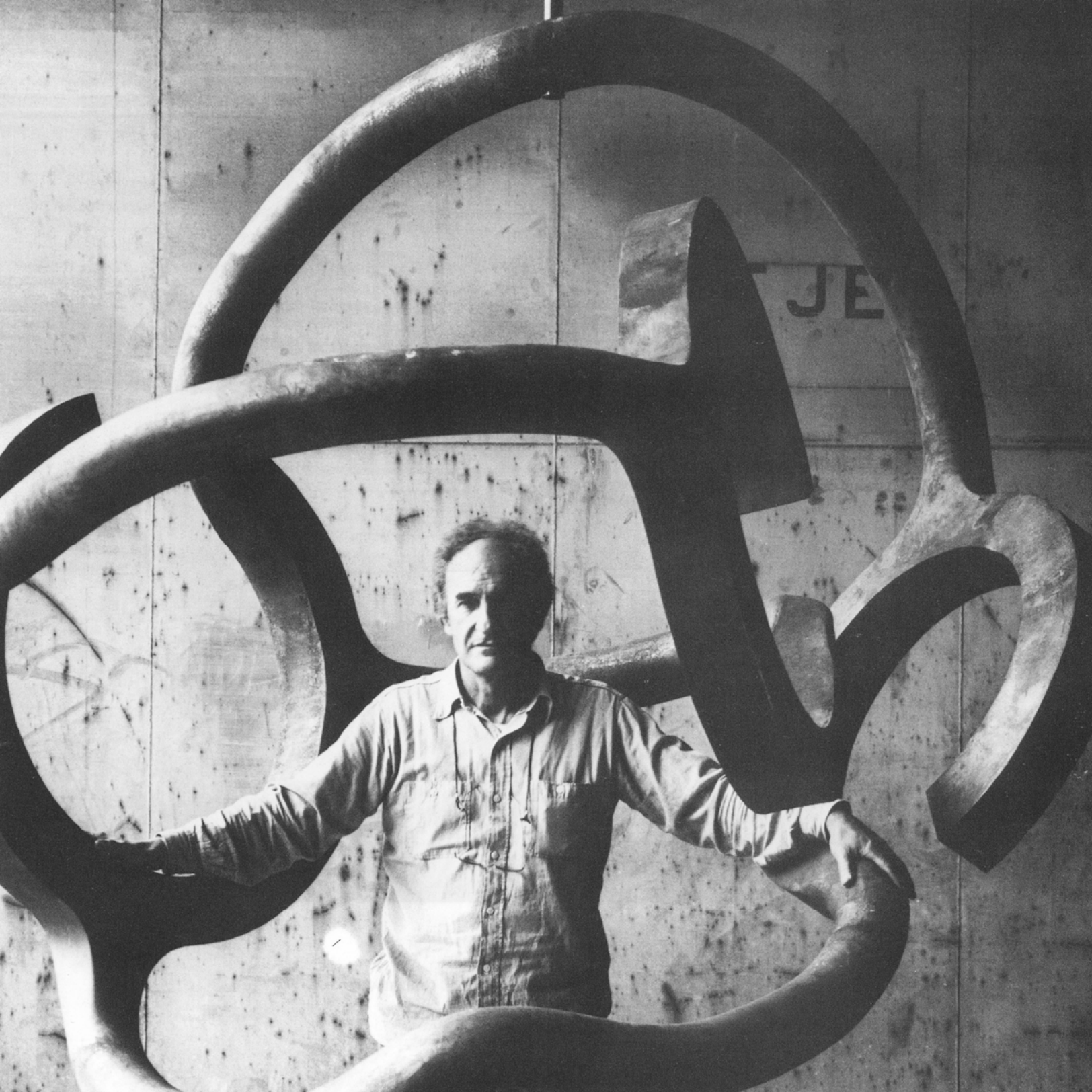


▲

F.42. *Peines del viento,* 1972-77 · E. CHILLIDA. Hierro.

▶

F.43. *Homenaje a Calder,* 1979 · E. CHILLIDA. Hierro.





F.44. *Elogio del Horizonte,* 1990 · E. CHILLIDA.
Hormigón. 10 m de altura.
GIJÓN



F.45. *Lugar de encuentros V,* 1974 · E. CHILLIDA.
Hormigón.

TEMA VIII
METALES
González-Calder

El hierro, junto con la piedra es la materia más antigua en la que hemos encontrado figurillas, objetos, armas. Ese carácter, el de una existencia que se pierde en la llamada "Edad del hierro", es importante a la hora de entender aspectos significativos de la materia referentes a su memoria. A veces en arte comprender es muy similar a recordar. El hierro nos puede venir ligado al calor, pero también al frío, al objeto doméstico, pero también al arma, a la máquina, a la rueda, a la llave.

En cada caso una densidad, un peso, un tacto, un color, un fin.

Podemos pensar en las primeras toscas fundiciones y asociar aquellas rugosidades, casi pétreas aún, a la piel natural del metal, a su potencia y su dureza. Una y otra vez la escultura ha buscado en esas superficies primitivas la mejor manera de dejar hablar al hierro, en formas que a veces quieren acercarse a lo intemporal a través del carácter intemporal de esa materia y, en cualquier caso, tomar de ella su fuerza, su energía, su temperatura, sus resonancias.

El hierro es fungible, maleable en frío, pero básicamente mediante calor. La fragua es quizá, aún más que la fundición, una imagen inseparable del hierro, pues siempre fue en ella, en la memoria colectiva, donde se dió forma definitiva a los trozos de metal, donde entre el fuego y el agua se dió el temple adecuado, el sonido exacto a la campana o a la

espada. Una especie de alquimia de saberes transmitidos en secreto van asociados a ese gremio. Gargallo y Julio González, ambos descendientes de herreros, ven otras posibilidades en el dominio de ese metal.

Los dos se encuentran en el París de los años veinte, treinta. Picasso, en 1912, ya se ha encargado de dar un buen revés a los límites de la ortodoxia, abriendo con su serie de la guitarra una nueva dimensión, al unir principios de la pintura y la escultura.

González cuenta con el dominio de unas técnicas vividas desde su niñez: la soldadura, la fundición, la fragua van a estar siempre presentes en su forma de hacer.

Calder no tiene esos conocimientos previos, lo que no es obstáculo para que desarrolle una personalísima forma de suspender sus hierros en el espacio o posar sobre la tierra sus pesadísimas-livianas Norayes. (F.46).

Sus arañas, palmeras, pájaros, sus chapas en el aire, están recortadas, sencillamente con tijeras.

En las piezas más grandes interviene un factor que ya es decisivo en el arte actual: la industria. Calder realiza las maquetas con el cartón de cualquier embalaje, elige la escala, en la industria apropiada da las instrucciones precisas, supervisa el proceso y la obra es construida según sus indicaciones.

Este papel de la industria es básico para comprender una parte muy importante de la escultura actual. Si tradicionalmente era normal que diversos obreros trabajaran en un taller bajo la supervisión del artista, hoy los avances de la industria hacen imprescindible la colaboración de una amplia gama de especialistas.

A partir de una plantilla, hoy, una cortadora por rayo láser puede simultáneamente ampliar y cortar con toda precisión. Pueden ser unidos esos cortes de forma casi invisible. Puede ser la pieza, por ejemplo, tratada, pintada, como la carrocería de un automóvil. Podemos a partir de un simple cartón manipulado en el estudio, hacer, sin movernos de allí, que una pieza de muchas toneladas aparezca en tal lugar trasladada e instalada por camiones y grúas apropiados. Si es necesario, algún ingeniero intervendrá en el proceso. El autor no lo es menos por toda esta serie de colaboraciones; la realidad de la obra, que funcione o no funcione, todo lo que en ella ocurra deberá controlarlo, será suyo, simplemente, la industria amplía hoy las posibilidades del trabajo artístico.

Sin embargo al comienzo de todo ese trayecto, estamos con nuestro cartón o nuestra chapa, tijeras, pegamento de contacto, grapadora,... Como mucho, si estamos al nivel de lo casero, una remachadora y una pequeña soldadura eléctrica, con eso, con la experimentación, con la observación y con la imaginación podemos hacer cualquier cosa.

Cualquier "truco" que nos ayude a construir es válido, el mismo Julio González, en obras mixtas en las que debían intervenir piezas fundidas junto a hierros soldados, sustituía éstas, en el estudio previo, por escayola, que podía pintar, si le estorbaba el color blanco; con ello la comprobación del funcionamiento era mucho más rápida.

Vamos a ver como el hierro tanto en González como en Calder juega a veces el paradójico papel de liberar de peso a las formas. No es que sea por el hierro, por lo que éstas se liberan del peso, éste es solo su paradoja, en el sentido de que ambos artistas se han propuesto representar cuerpos muy livianos en contraposición al peso del material. Las formas buscan instalarse en el espacio como lo hace una hoja o una araña. Es la adecuada distribución de unas formas en el espacio lo que contribuye decisivamente a conseguir ese propósito.

Pero esa definición es demasiado amplia y vaga, vamos a aproximarnos a lo concreto, porque cada hierro tiene una densidad, una vibración, una forma de estar en el conjunto, de proyectarse hacia el espacio, de ser conductor de una energía con una intensidad, con una velocidad. Cada uno de esos matices, son otros tantos elementos que hacen de la obra ese conjunto expresivo que contemplamos. Conjunto expresivo que surge del afinado diálogo de cada uno y entre todos los elementos que lo integran.

El hierro es aquí la materia que presta solidez a lo frágil, peso a lo etéreo, intemporalidad a lo efímero.

Vamos a recorrer una vez más unas formas prestando atención a lo que ocurre en ellas. ¿Cómo se organiza la Femme ou miroire de Julio González? Primero se organiza en torno a una idea, a un concepto, el de una forma que debe plantear nuevos caminos a la escultura basados en determinados principios que han ido siendo experimentados en el taller. En esos momentos ya estaban en el ambiente diversos planteamientos de abstracción. En París trabajaban Brancusi y Picasso, Duchamp Villón; ya habían surgido los planteamientos futuristas; ya se desarrollaba el constructivismo. Calder aunque más joven, ya está desarrollando sus móviles, que por cierto ya contaban con antecedentes en el mismo Man Ray[5].(5) Duchamp, ya ha planteado radicales rupturas con el lenguaje. El ambiente es de total renovación. González, ya roza los cincuenta años cuando da a su obra ese giro tan importante, pues hasta ese momento estaba mas cerca de una orfebrería más o menos tradicional y de los últimos planteamientos de Rodin.

Este nuevo concepto es el de la recreación en los puros valores plástico-musicales de organización de la materia; en muchos casos, como en esta Femme ou miroire conservando referencias antropomórficas que se organizan cada vez de una forma más libre respecto a la

[5] Man RAY (1920): *Obstrucción*.

configuración humana, y se aproximan cada vez más a los puros valores de sugerencia y conmoción anímica que serán propios de las diversas abstraciones: véase Les amoreux (F.47), realizados en hierro y fundición o Main couche realizada con los mismos materiales.

En esta Femme ou miroire (F.48) se ha perseguido la representación de una feminidad ligada a lo grácil y a su autocontemplación, pero en absoluto exento de connotaciones del lado del "horror" ¿Cómo se ha tratado la materia para conseguir tal fin? Está claro que ya no servía la representación directa de lo físico, de la más liviana o hermosa de las mujeres; había que llegar mas allá. ¿Qué presencia hay aquí de lo maquinal? ¿Es también una mantis religiosa?.

Tenemos el hierro con su densidad, su vibración, su velocidad, su energía, su sonoridad. El ritmo de la peculiar forma de estar en el espacio de cada elemento determina su sonoridad. En torno a un eje constructivo se organiza una cadencia que asciende y va sonando con los diferentes timbres que en cada lugar han sido impresos a la materia. Es muy importante para entrar en estas piezas sentir y captar más que con la vista, percibir, detenernos a escuchar cada elemento.

Comencemos desde la parte inferior, ascendamos por esa sinuosa extremidad fusiforme, semejante al cuerpo de la implícita mantis, que más que apoyar, más que trasmitir un peso al punto de apoyo de la base, conduce una energía hacia arriba arrancando desde el primer momento la pieza a la fuerza de la gravedad. Eso no ocurriría si todo el tratamiento de esa pieza fuese similar, su estructura es el resultado de muchas observaciones sobre la vibración y la velocidad de la materia. Ese ritmo que surge desde la base va ascendiendo primero lentamente; se para y salta, de uno a otro y a través del vertical, en los costurones horizontales y paralelos que dividen el eje; a partir de ahí el martilleo de la materia ha producido una vibración determinada por la forma de relacionarse con la luz. En esa vibración se acelera la energía que coge la curva hacia el liso estrechamiento que corre hacia arriba hasta encontrar el centro físico y visual donde nos retiene la explosión de una flor abierta en el vientre-pubis. A partir de ahí, y ya sobre la ingravidez conquistada por la parte inferior, el tronco se inclina en su deleite casi horizontal. La frase musical se expande, juega. La placidez de la contemplación vuelve una y otra vez del espectador a sí misma, de sí misma al espectador a través de ese *miroir* sin cristal como una invitación al otro inquietante lado, que se nos muestra.

La musicalidad en Calder se sitúa ya directamente en el espacio, flotando, fluctuando. Pierde casi el volumen y se queda con una breve forma, con un color, unidos por ese livianísimo soporte que separa un sonido de otro, o más bien que une.

Una pieza musical llamada *Árbol*.
Una pieza musical llamada *Araña*.
Una pieza musical llamada *El esqueleto blanco*.

Los valores táctiles están en el aire (F.49-50). La forma cambia a su propio capricho, al capricho del aire. La escultura ha abandonado el suelo y flota. Tenemos que mirar un árbol de otra forma, pues estamos ante ese tipo de esculturas que no nos hablan de sí mismas sino que están ahí para mostrarnos otras cosas. Están para mostrarnos nuestra presencia, pues el mismo acto físico de pasar junto a ellas, el leve desplazamiento de aire que supone, es suficiente para que nos vean y nos llamen; inicien ese sutil situarse en nuestra atmósfera, ese sutil movimiento, coqueteo, rubor en algún caso, lentísima ceremonia nupcial de la araña frente a nosotros, que nos habla de ese mundo físico, natural, donde ese ritmo forma parte de otras leyes que nos pasan desapercibidas. El incesante, permanente movimiento de las hojas de un árbol: esa ceremonia, esa melodía de viento y color, esa malla imperceptible de miradas que se da simultáneamente, permanentemente en cada lugar, en cada planta, en cada elemento.

De eso nos hablan, de la multiplicidad de formas de estar, de manifestarse, de sugerir, de un mundo abisal, de silencio, de un mundo vegetal, de sonidos propios, de un mundo etéreo: de un aire que recorre las cosas y nos las trae y nos lleva a ellas.

Esa simplicidad de formas, contienen la virtud de ser un signo amplísimo, como sombras en las que caben infinidad de cuerpos.

Por lo elemental, como una melodía que se graba en nuestra memoria, podemos llevarla, salir impregnados de ella, de su tiempo y empezar a reconocer aquí y allá en la realidad que nos envuelve, esos fragmentos: su voz, su ritmo, su propia vida. Todas esas claves están en la obra de Calder. Son cajas de claves, pues nos remiten permanentemente a las fuentes. Son fórmulas mágicas, hechizos escritos en el aire:

pájaro
araña
hoja
pez
de pez
a piedra
de piedra
a barca
de barca
a cielo

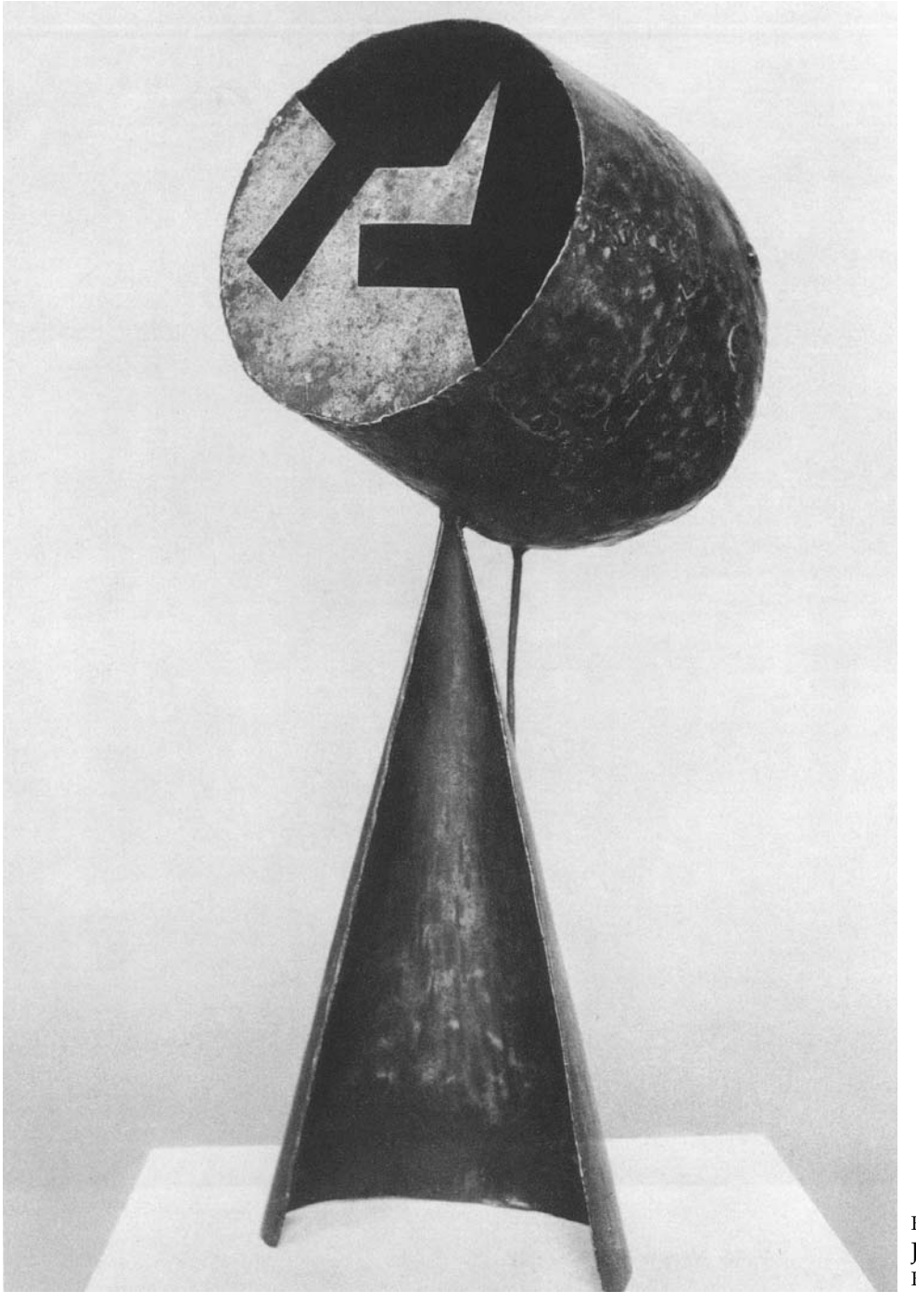
Es otra forma de introducirnos en el paseo de Richard Long (ver págs. 129-34) donde el reconocimiento de nosotros mismos, en ese paseo revelador-descubridor de lo cotidiano, es la escultura.

Esa revisión personal que en la obra de Long debemos hacer nosotros del tiempo, nos llevan en Calder, a hacerla, las hipnóticas piezas que asumen el tiempo como materia a modificar permanentemente relativa y modificable.

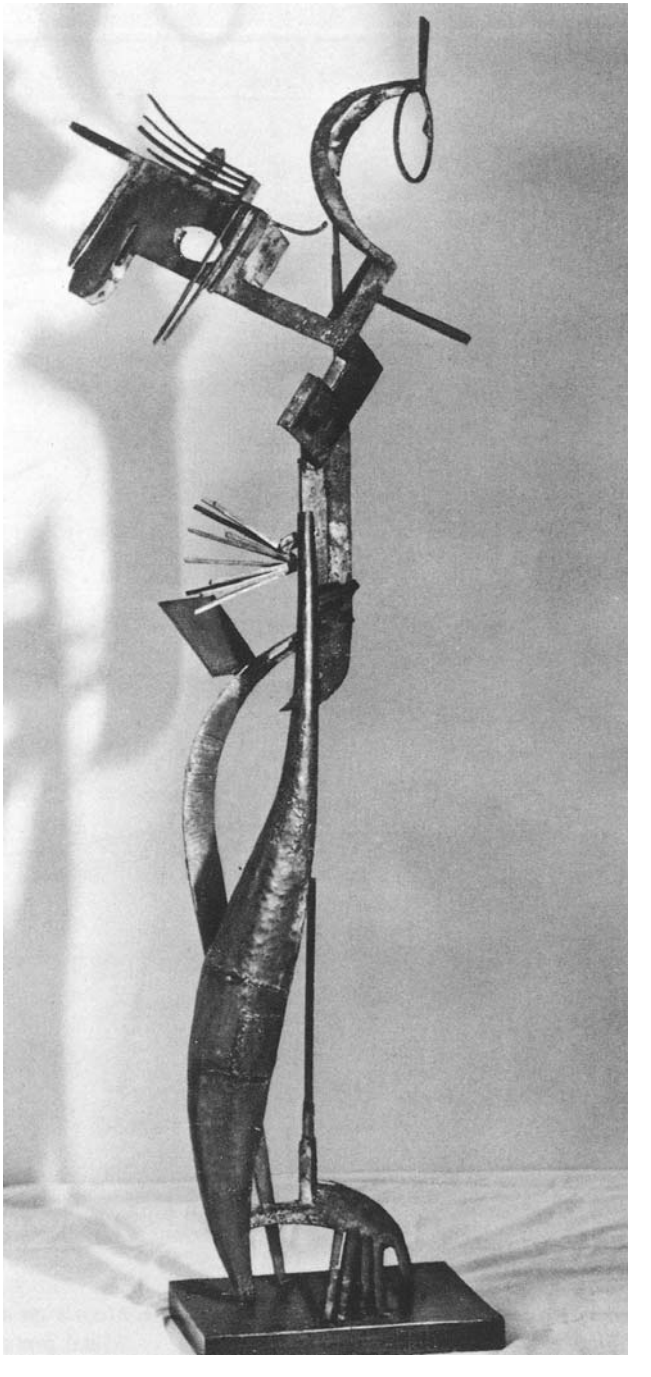
El tiempo lo llevamos nosotros, llevamos el espacio, el ritmo, la energía, llevamos la posibilidad de existir y de que exista la escultura: ¿Todo ser humano un artista?



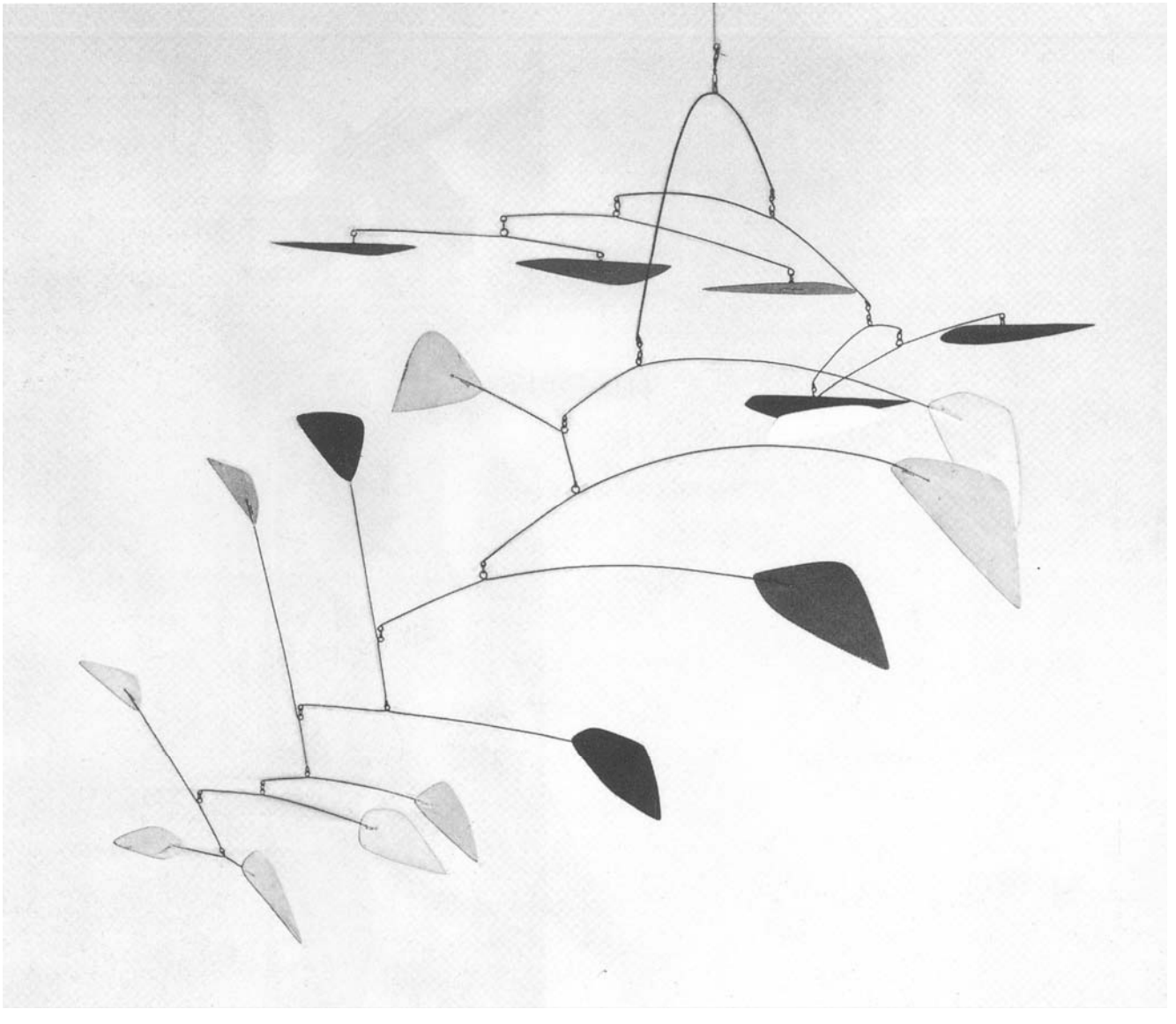
F.46. *Noraye* · A. CALDER.
Hierro.



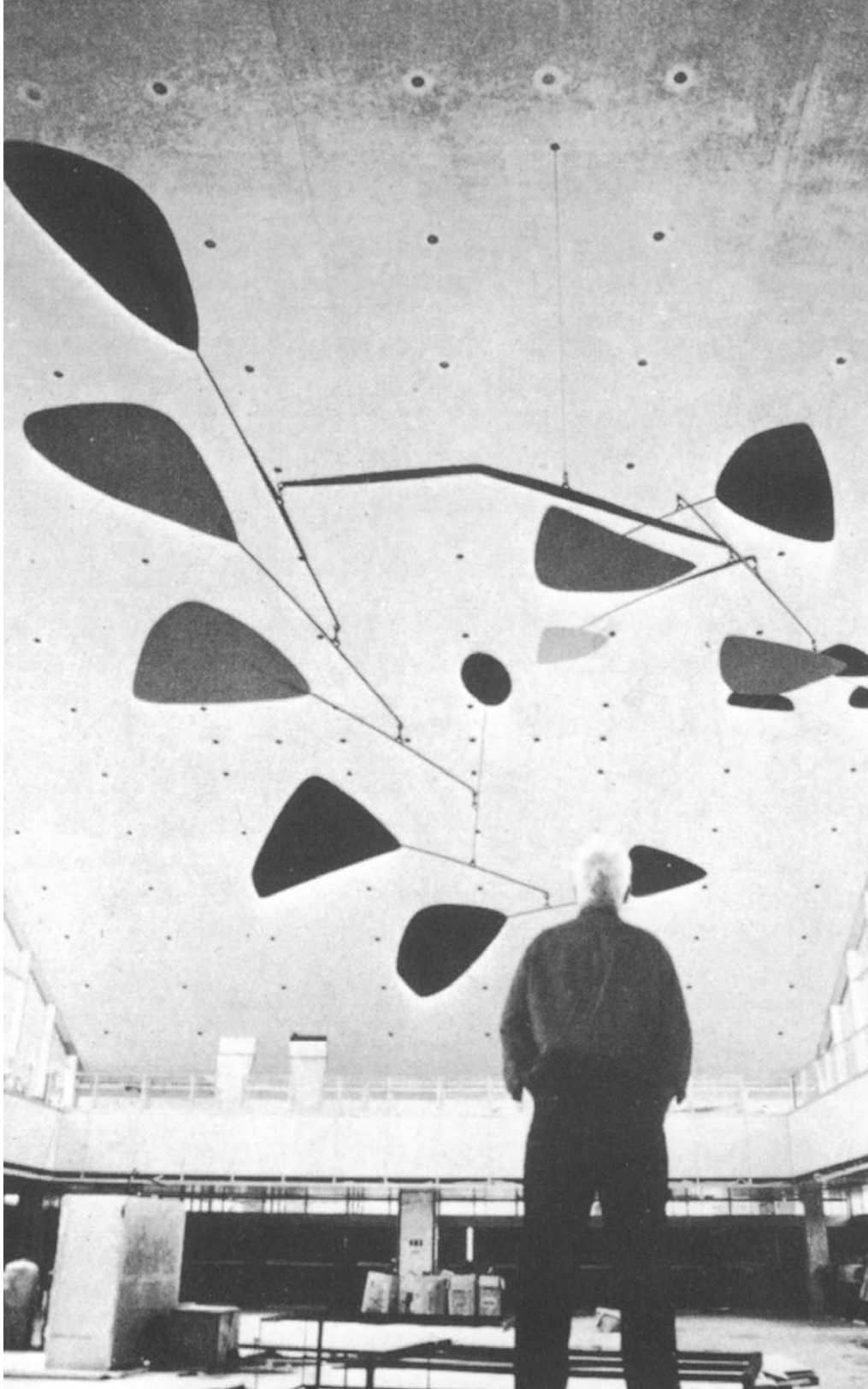
F.47. *Les Amoreux, nº 2, 1934* ·
J. GONZÁLEZ.
Hierro y fundiciones, 44,5x16 cm.



F.48. *Femme au miroir,* nº 2, 1936-37 · J. GONZÁLEZ. Hierro. Altura 214 cm.



F.49. *Mobile en deux plans,* (s.f.) · A. CALDER.
Metal pintado 200x120x110 cm.



F.50. *Móvil en el aeropuerto de Nueva York* · A. CALDER.

TEMA IX
MATERIAS DADAS – ESPACIOS MENTALES
M. Duchamp – M. Merz

¡*En nada! no creo en nada, la palabra "creencia" también es un error. Es igual que la palabra "juicio". Son los dos espantosos datos en los que se basa la tierra. ¡Espero que en la luna no sea así!*

P.C. -*De todas formas, ¿usted cree en sí mismo?*

M.D. -*No*.

P.C. -*Ni siquiera en eso*[6].

¿Hemos fabricado entre todos a M. Duchamp?

"Por supuesto", diría él, es el público quien en definitiva hace al arte y por supuesto al artista.

¿Sería justo dedicarle unos folios en blanco donde cada cual expresara lo que quisiera sobre la influencia recibida por la existencia de M. Duchamp? Ya que su vida es para él su mayor acierto.

"He tenido una vida absolutamente maravillosa".

Mientras, los demás nos hemos afanado, calentado los sesos en descubrir un nuevo matiz, una nueva clave con cualquier palabra o cualquier gesto dicho sin más intención que poner en evidencia las cortas miras de quienes pegan las narices al objeto, o a la palabra sacralizada y no las levantan hasta haber obtenido de ellas un pulcro trabajo.

---

[6] CABANNE, P. (1984): *Conversaciones con Marcel Duchamp*, pág. 145.

Su obra, su vida, su actitud es la construcción de una nueva libertad. Personalmente, le parece tan suficiente, que dedica su existencia a disfrutar, a practicar su filosofía.

Manifiesta importarle "un pito" la posteridad y su mejor actitud es la de hacer lo que le viene en gana, sin esfuerzos inútiles.

Realmente, hay en la historia huecos a llenar, maravillosos, imprescindibles, que se ven como obvios una vez ocupados.

Al hablar de Beuys, nombrábamos a Artaud como preparador inevitable; obviamente, allí estaban los surrealistas, los dadá, el independiente Duchamp.

Pero no se trata de contar todo, para esas cronologías ya están los libros de historia y el lector para desconfiar de ellas y de ellos.

A Duchamp nos le hemos inventado, es como aquella palabra misteriosa que pronuncia Welles al morir en "Ciudadano Kane".

Sin embargo hay invenciones que no vale leerlas; las tiene que hacer uno mismo.

Inventan a Duchamp cada uno de los artistas americanos que en ese momento ya pueden romper con la dictadura de París. En aquel momento en París nadie inventa a Duchamp. Después se ha escrito mucho y muchos lo han leído y encendido estúpidas velas en su ignorada memoria. En muchas partes.

Ruptura radical con el "porque sí" tampoco vale el "porque no", verse fuera de repente: buena señal.

Si el humor es un lúcido duende.

Si se tiene la suerte de tener una inteligencia maravillosa.

O una humildad incorruptible.

O todo junto.

O nada.

Inventar, tomemos esa palabra que se parece tanto a aventar: poner en el viento -en la primera de sus acepciones- para separar elementos de distinto peso; casi igual a cernir, a discernir o discurrir; pero discurrir puede ser pasar, atravesar sin más y también pensar, quizá descubrir lo que ocurre, ver, inventar.

Aunque con frecuencia también llamemos invención a algo construido sin sentido, quizá emulando, representando sin descubrir nada, algún tipo de apariencia.

Cualquier palabra, cualquier hilo es una punta de la madeja en la que se puede morir estrangulado o puede dar para tejer hasta una pajarita, hasta una bandera, hasta cualquier cosa.

"En Francia existe un viejo refrán que dice "estúpido como un pintor". El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y el escritor eran muy inteligentes. Y yo quería ser

inteligente. Tuve que pensar en inventar. No sirve de nada hacer lo mismo que hacía tu padre. Ni ser otro Cézanne. En mi época visual existe algo de esa estupidez del pintor. Toda mi obra del período anterior al "Desnudo" era pintura visual. Pero luego llegué a la idea. Me pareció que la formulación ideática era un modo de apartarme de influencias"[7].

Unos cuantos años más tarde, escribe Michel Foucault al iniciar su libro "Las palabras y las cosas". "Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento -al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía-, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita "cierta enciclopedia china" donde está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas". En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto"[8].

Ese límite, esa imposibilidad, la mordaza institucional de lo correcto es lo que se intenta cargar Duchamp. El siglo XX que quiere ser eminentemente dadá, es suyo, él es sin ningún rasgo de heroísmo quien abre las compuertas de esa para muchos vorágine: sálvese quien pueda.

Un bigote y una barba en el rostro de una Gioconda, son gestos repetidos con frecuencia, inútilmente.

¿Que hay en esas obras que ponen todo patas arriba?

Son la voz esperada de una revolución, los ánimos están incontenibles.

Tzara, Picabia, Man Ray, Germaine du Lac, Bretón, dejan testimonio de ello.

Ocurre que en esa obra además de una resuelta, definitiva, irreversible provocación, irreverencia; hay una dirección, una sorpresiva línea de continuidad. (F.51)

Una fuente, un surtidor, el agua, los caballos de bronce de Versalles, caben en un urinario, caben ya para siempre esos y muchas más fuentes, caben las fuentes del futuro, el nuevo diseño, pero también lo que no son fuentes. Se nos regala una nueva posibilidad de crear nuevos pensamientos para las cosas, como un receptáculo paralelo que se nos

[7] CABANNE, P. (1984): *Op. cit. Pág.* 160.
[8] FOUCAULT, Michel: Las palabras y las cosas, pág. 1.

iluminara en el cerebro, y claro, un siglo de gentes con la boca abierta: de aburrimiento, de indignación o de sorpresa.

Se ha dicho que esa gran aportación se basa en la descontextualización del objeto, y eso no es justo, no es preciso, es mucho más, más amplio.

En efecto, el objeto es sacado de su contexto y realizada esta acción con una colocación diferente a la lógica del uso. Ello nos hace apreciar unos aspectos formales diferentes que iluminan una nueva idea. Perdernos en el recorrido de esta nueva belleza y quedarnos encantados supondría desaprovechar el guiño del objeto, es decir, no enterarnos de nada. Lo que importa, lo que ha sabido recoger el arte posterior es la nueva postura ante el establecido orden de las cosas.

Esa fuente, ese es su título Fontaine (F.52) debe seguir funcionando en un urinario, simplemente ha sido sacada de allí para ser mostrada y se le podría haber llenado de flores o de sopa. En cualquier caso lo que importa no es que esté fuera de su contexto sino la polivalencia, la multivalencia que existe no sólo en los objetos sino en las palabras, en las ideas, en los hechos, ese es el abrir puertas y ventanas de la vieja casa, no el cambiar las cosas de sitio. Ese es el empezar a encontrar de repente cabos en todas las latitudes: los artistas. Esa es la posibilidad abierta a los no diplomados, a los no investidos por la academia, a la gente, de descubrir que su percepción, su cerebro son máquinas de hacer arte.

MERZ

Haces de leña, salamandras, concavidades.

Entre el arte y la vida sigue habiendo una permanente confusión de límites, de papeles, de poderes.

¿Quiénes son los magos?

¿Dónde está la belleza?

¿Dónde los nuevos eternos valores del arte?

El arte ya no quiere ser eterno hacia delante, ni siquiera hacia atrás.

Ya no quiere ser eterno hacia fuera, sólo quebradizo hacia dentro.

La celda, ese lugar de Felipe Bosso "donde todo el mundo está dentro"[9] se multiplica.

---

[9] *Una jaula es*
Cuando todo el mundo está fuera
Una celda es

En una celda están todas las celdas.

Esta nueva salida del arte a la búsqueda de la persona, comienza por mostrarse en un vocabulario elemental, de elementos primarios, tanto de la naturaleza como de nuestro entorno cotidiano.

El haz de leña y el neón pueden ser paralelos como elementos de calor, como elementos de luz, como elementos del hogar. Contenedores en sus posibles estados de diversas fuerzas, (el neón también existe apagado). Su llamada, su parpadeo, su poder ¿pueden ser semejantes?

Ante todo hay que despertar al animal que somos y ponerle a mirar dentro de sí mismo, en su elemental guarida, a recordar sus propios poderes y los poderes de las cosas.

Cada obra de Merz es una nueva invitación a entrar en el receptáculo de una autogestación (F.53-55). Es su modo de ofrecer accesos a una forma de estar en el arte que quiere ser semejante a una forma de estar en la vida, que una vez más quiere ser lo mismo.

Lo que importa no es el objeto, la obra ya no importa, importa quien la hace y quien la contempla, ésta es sólo su vínculo.

La obra de arte como decía Duchamp debe ser la vida. La vida de cada uno, el conjunto de las vidas: una sociedad; y por seguir la quimera: un planeta.

Pero es fundamental para entender las obras de estos artistas, y otras muchas cosas, entender esa quimera no como algo piramidal, sino simultáneamente horizontal y vertical. Ese cambio geométrico identifica la creación del mundo con la creación del sí mismo. La forma de sentirse en el mundo marca, la forma de vivirlo, la forma de comprenderlo: de dominación, de uso y disfrute, de explotación sin más; o de interrelación, desde la conciencia de que la dicotomía interior-exterior en uno mismo es un espejo oscuro de la relación interior-exterior con el mundo.

Hoy demasiados oyen hablar del desequilibrio ecológico como un hecho a largo plazo, que ya no afectará a su propio bienestar porque habrán muerto.

Ese estado de conciencia tan extendido, tan práctico, conlleva un estado de la sensibilidad: separado, escindido, sordo, ajeno a esas resonancias interior-exterior que permanentemente existen, pero que sólo se empiezan a percibir, con un cambio de disposición, con un cambio de observatorio.

Cuando se tiene todo el mundo dentro
Mi jaula
Es una celda
Pound's Equation. Felipe Bosso.

Mario Merz trabaja en ese sentido; ni que decir tiene que quien se acerca a confrontar con estancos esquemas de lo bello quizá encuentre alguna gratificación parcial, algún estímulo para su imaginación, pero si no se rompen prepotencias alimentadas por el envarado culto al "ego sapiens", no se entera uno de nada.

Insistir en este punto nunca es excesivo. Aunque el hecho parezca obvio. Obvio lo dejó Duchamp y lo dejan muchos de los artistas posteriores que trabajan en ello, incluso que intentan hacer un tipo de arte que rompa las barreras entre artista y no artista. Sin embargo, hoy la cuestión de esas claves siguen concerniendo a minorías.

¿Arte, filosofía, juego? ¿Qué es esto?

Un iglú de cristal.

Un animal.

Unos fardos de leña.

Una alineación de frutas y hortalizas.

Una especie de gran cesto tronco-cónico y a su lado la misma forma como una cabaña de indios.

¡Claro: Igual que el iglú es la casa de un esquimal!.

Aquí los aspectos escultóricos externos que estudiamos en Marini, en Chillida, en Moore, ya no sirven, aunque el propósito último pueda ser similar.

Las disposiciones formales de la materia y su lenguaje, no funcionan aquí de la misma manera. Siguen existiendo criterios de unidad, criterios rítmicos pero bajo diferentes leyes. La pintura y la escultura han roto demarcaciones y tan pronto aparece un volumen sobre una pared pintada, que una pintura sobre un iglú. Los recursos plásticos aúnan esfuerzos en busca de su poder evocativo, de su poder energético, lo que hay fuera y lo que hay dentro.

La polivalencia que quiere ser restaurada en el espectador como unidad, como su unidad, la posee ya el objeto evocador, o la representación. Podríamos decir que no falta más que el brujo; pero ha dejado todo preparado de tal forma que no es necesaria en este caso su presencia física, es más no es posible.

Las indicaciones dicen que eres tú el recién llegado quien ha de ocupar su lugar e iniciar todo.

Llego en plan brujo, es decir, no tengo prejuicios. Sólo escucho la voz que fluye de esta forma. Sólo escucho la voz que fluye de esta forma.

Sólo escucho la voz que fluye de esta forma.

Mis ojos, mi cuerpo, son pozos, la forma cae hacia dentro. Cae su entorno hacia dentro. Su energía.

No había una respuesta preparada detrás de los ojos, se arrancó al entrar en ese círculo y uno creyó quedar desprotegido, sin el libro de su sabiduría.

Y sin embargo, la imagen cae y cae hacia dentro. Hay un dentro más allá de los libros que sirven de barrera, escrito en otros libros.

La imagen cae en el pozo y el cuerpo toma tierra sobre sus cuatro extremidades. Allá en el fondo, el iglú coincide con la imagen de otro iglú. Los ojos en el primer momento no reparan en los materiales, sino en el espacio intermedio que es espacio acotado de otro espacio semejante. Un juego de infinitos espejos hacia dentro.

En el centro está el calor: es la tierra y es tu corazón que late entre tus manos para ser tomado como un pedernal y encender el fuego allá donde toda supervivencia depende de esa chispa: despertar animal. Escondido de todos, menos de ti.

Que te miran a través del cristal y repartes sonriente de una bolsa de papel salamandras vivas.

Buen comienzo.

El montaje de al lado también está sin brujo.



▲

F.51. M. DUCHAMP, jugando al ajedrez en su exposición del PASADENA ART MUSEUM, 1963.

►

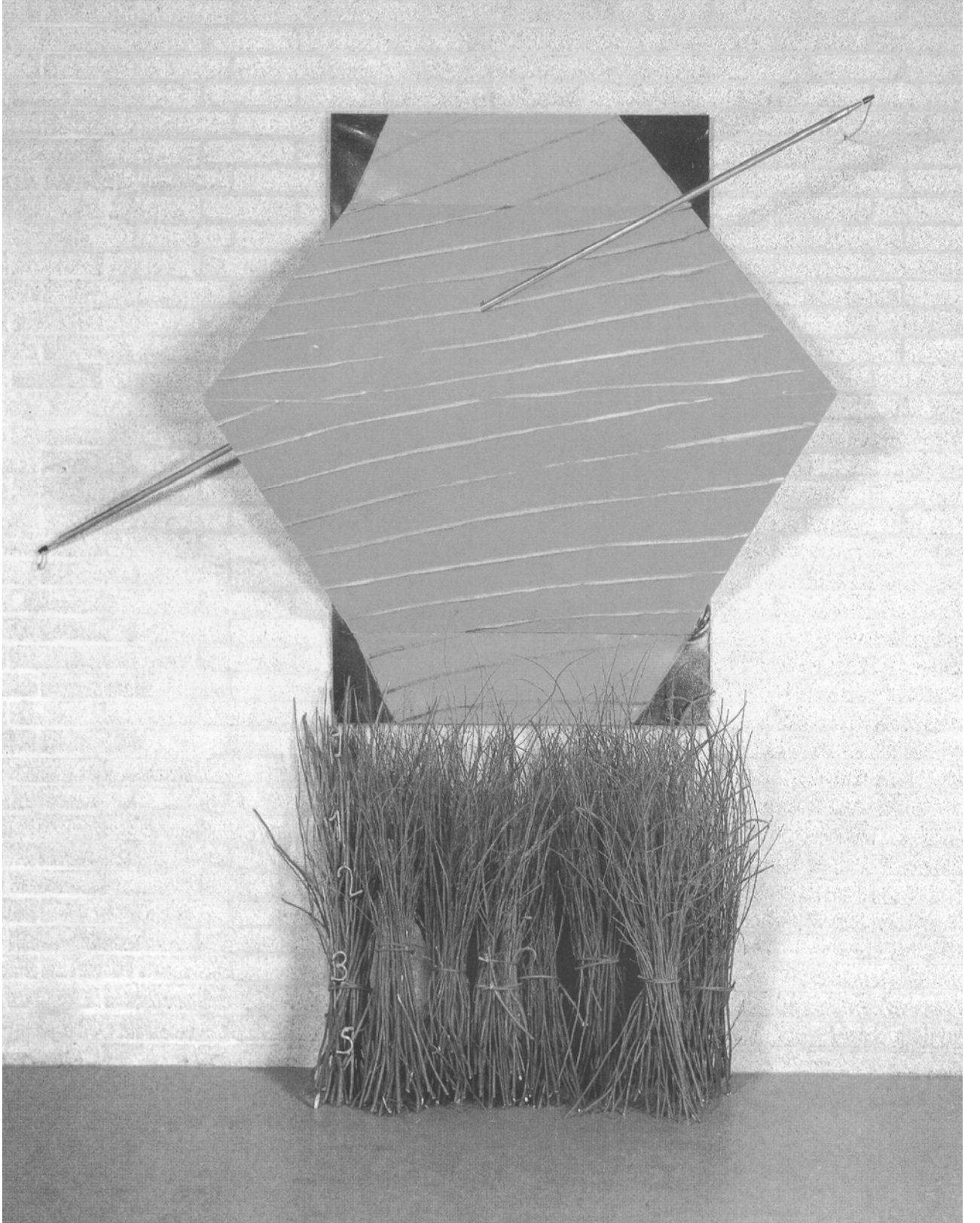
F.52. *Fontaine*, 1917 · M. DUCHAMP. NEW YORK.

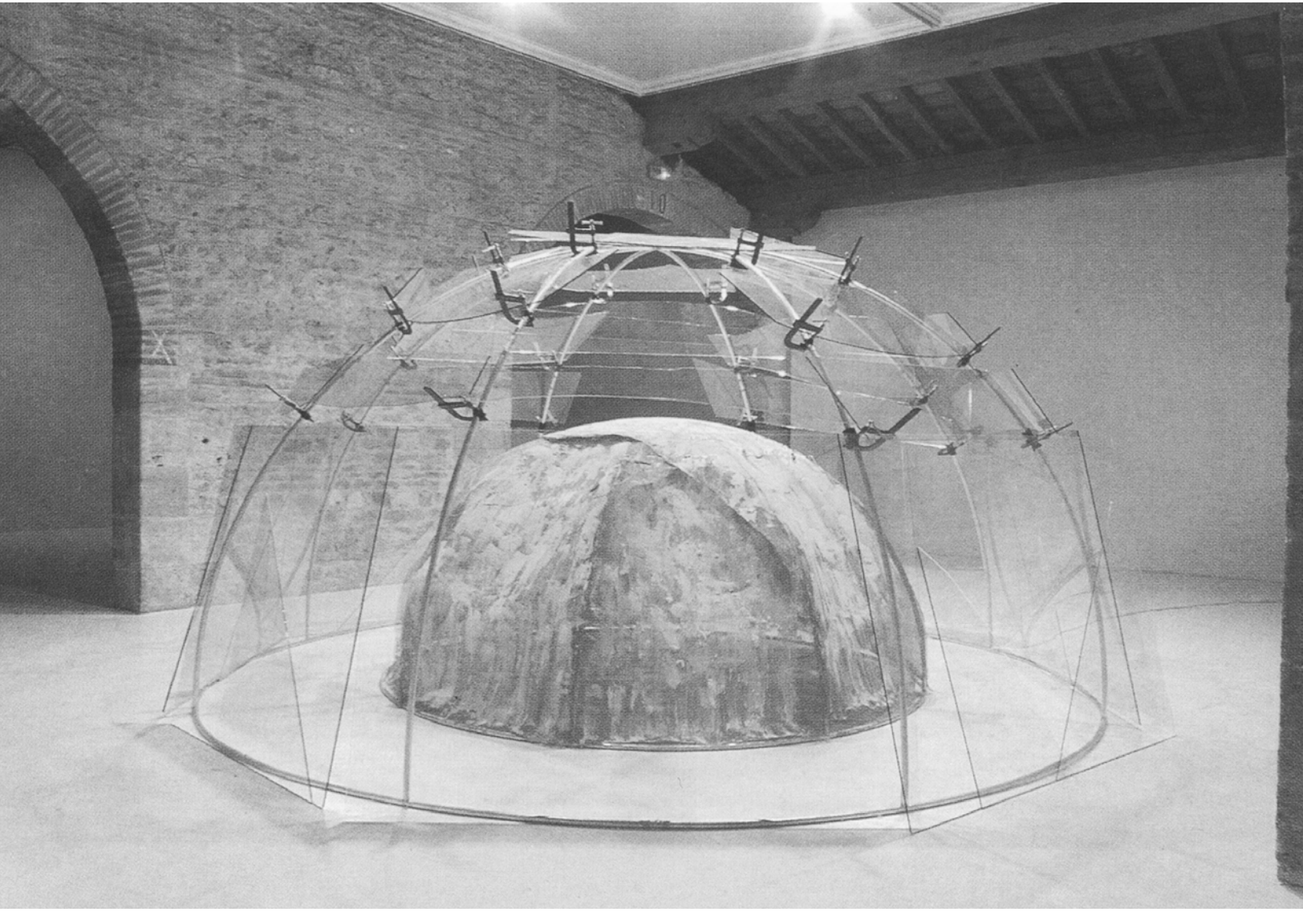




▲
F.53. *Doppio igloo*, 1979 · M. MERZ. 300X600 cm.

►
F.54. *Vento prehistorico dale montagne gellate,* 1965-78 · M. MERZ. 312X250 cm.





F.55. *Instalación,* febrero 1989 · M. MERZ.
312X250 cm. MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ÁNGELES.

TEMA X
ARQUITECTURAS
Brancusi-Morris

El arte de la arquitectura, cuando realmente es arte, y no apresurado negocio, como la escultura redescubre el habitar.

El filósofo Gastón Bachelard, en su libro *La Poética del Espacio* hace un muy sugerente recorrido por el mundo de los espacios interiores y exteriores y ahonda en los vínculos poéticos que a lo largo de nuestra vida van creando en nosotros, los distintos espacios, los diferentes lugares que habitamos, aquellos que marcan nuestro subconsciente y van construyendo cada sensibilidad personal, determinando unas necesidades de estar, de soñar, de sentirse arropado o protegido o mirado por un entorno.

Es un libro que ha atraído mucho a diversos escultores que encontraban y encuentran en esos presupuestos muchas claves de su oficio, el oficio de habitar, que es el de jugar a descubrir y dar respuesta a esas necesidades de acceso a aquellos lugares que extrañamos y queremos reencontrar. La arquitectura y nosotros formamos un todo en los pasajes más íntimos de la memoria .

Igual que los buenos arquitectos saben que su lenguaje sólo funciona cuando el habitante encuentra en él, aun en lo sorprendente, la respuesta buscada y por ello dotan de muy diferentes claves a un lugar religioso, un aeropuerto, un jardín o un museo, el escultor sabe que todas esas formas de vivir, van condicionando, modelando lo que somos cada uno; van

marcando en nosotros nuevos signos, nuevos estratos, nuevas imágenes, nuevas asociaciones.

Igual que el conocimiento de la naturaleza, de la piedra, de la planta, del pensamiento, de sus energías y sus espacios, nos aporta unas claves sobre estructuras y relaciones, de la misma manera nos rodean otros objetos, otros elementos que también son nuestro entorno: una casa, un puente, un muro de cemento, un contrafuerte, un túnel que en muchos casos están sabiamente construidos y contienen una importante información sobre su razón de ser, poseen raíces que nos hablan de sí mismos , de sus orígenes, de un entorno próximo y lejano. Ese lenguaje hoy también pertenece a la escultura, pues afortunadamente ésta descubrió que su vocabulario no puede tener límites conocidos, en la medida que tampoco los tiene el espacio o el tiempo, la realidad de cada día.

Un diálogo con el espacio interminable es la escultura de Brancusi Columna sin Fin (F.55), obra insólita en el momento en que es realizada, (1923) por lo novedoso de sus planteamientos; forma parte de un ambiente escultórico situado en Tîrgu-Jiu, en Rumanía. A ese ambiente pertenece también la Puerta del Beso. El concepto arquitectónico está ya en esa distribución ambiental, en esa interrelación, en esa trasformación de un lugar en algo unitario a través de un recorrido propuesto, está ya en la creación de esos vínculos que debe empezar a restablecer el espectador-habitante a partir de unos datos. Es el principio también del jardín como obra escultórica que desarrollará después su discípulo Isamu Noguchi, donde también juega con el concepto de paseo como acto que crea el recorrido y el lugar.

La Columna sin Fin (F.56) es un proyecto largamente trabajado por Brancusi. Existen diversas versiones en las que estudia y perfecciona un tipo de módulo; ese elemento repetitivo que tanto juego va a dar en la escultura, especialmente a minimalistas como Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt o Walter de María.

En este caso el módulo, elemento geométrico, desprovisto, por la configuración de su estructura, de accidentes superficiales, es un cuerpo romboidal de caras idénticas que convergen sobre su propio eje. Son igual a un número dispuesto en forma de secuencia. Es una ecuación-escultura que contiene el infinito. Sólo su cuerpo inicial y el terminal son diferentes. El primero sale de la tierra dejando dentro de ésta un tercio de su cuerpo, el último está truncado por la mitad, de forma que la parte que no vemos la situamos ya, no inexistente, sino inalcanzable por nuestra vista, perdida en el espacio inabarcable; el resto del trayecto llega donde pueda llegar nuestra posibilidad de imaginar, de suplir.

¿De qué nos está hablando? ¿Cómo nos está hablando?

Quizá nos dé una pista aquella actitud de Brancusi por la que se negaba siempre a especificar las medidas de sus obras con el argumento de que la medida interna es una

verdad última que está contenida en las cosas; Que las medidas dependen de las cosas mismas, que éstas pueden subir hasta el cielo y volver a bajar hasta la tierra sin que varíe su tamaño real.

Pero rompamos por ahora con los números; en la descripción pretendidamente objetiva de su exterior no está nunca la escultura.

¿Qué tiene que ver esta columna con el humo?

Asciende.

¿Qué tiene que ver esta columna con El Beso? (F.57)

Cada una de sus partes, de sus elementos, es un cuerpo sólido, compuesto de dos partes abrazadas.

Ese rombo de dos mitades idénticas es también la síntesis de ese tema repetitivo en la obra de Brancusi: El Beso. Si cada escultura somos de alguna manera nosotros mismos, ésta también es una suma de sueños, de obsesiones de su autor.

El humo: esa columna inconsistente a la que nadie osa poner límites.

El beso: esa síntesis de lo uno y de lo otro que intenta permanentemente romper los límites de la dualidad, que intenta desplazar dos núcleos en principio separados hacia un único centro: en el eje justo de encuentro de los cuerpos.

El humo: incorpóreo.

El beso: el humo.

De lo infinito no nos preocupa lo exterior: es sólo un viaje hacia dentro, hacia dentro.

Romper límites: sólo nos interesa hacia dentro.

Es hacia dentro donde ocurren las cosas.

Desde fuera: uno es un extraño.

El beso: ese infinito sólo es una persistencia en negar la soledad.

La soledad de una columna por fuera.

A nadie le interesa por fuera: sería sólo algo hueco para dejarnos pequeños.

Pequeños fuera: ese infinito es la nada.

Pequeños dentro: ese infinito es el sueño.

Es todos los besos hacia adentro.

La soledad: el infinito hacia fuera.

El beso: el infinito hacia dentro.

Desde dentro la columna no existe: desaparece.

Allí en el bosque donde nunca estuvo sube lentamente de una hoguera sin tiempo una columna de humo.

Ese es uno de los posibles espacios de dentro.

Allí en el bosque donde estamos también podemos llegar de la soledad inicial a la mutua contemplación.

De la mutua contemplación: al silencio mutuo.

Del silencio mutuo: al bosque donde nunca estuvo.

Del bosque donde nunca estuvo: al vasto silencio de otro tipo de soledad.

A ese tipo de soledad: donde "se tiene todo el mundo dentro".

Dentro: esa soledad donde el silencio se concatena sin fin.

El silencio: esa otra voz de las cosas.

Las cosas: sin espesor, sin peso, sin tamaño.

Sin tamaño: las medidas desaparecen.

Desaparecen: su verdad interior es su tamaño en ese lugar donde estuvo la escultura.

La escultura: allí en el bosque donde nunca estuvo, un paseante encuentra un silencio.

Un silencio hacia dentro: allí se concatenan sin fin sus pensamientos.

Sin fin; cuando él parte quedan allí hacia el cielo como una escultura que nunca existió y ahora ha aparecido: Columna sin fin.

Sin fin las secuencias, juegan como esos cubiletes idénticos en la mesa del mago, a ocultar una bolita en la que está nuestro pensamiento.

El juego con elementos idénticos también fascina a Robert Morris, el juego de aparecer y desaparecer también es su juego. Él contempla todas esas cosas que siempre miramos y nos lleva a encontrarlas. Nos enseña formas de ver para que nunca más nos pasen desapercibidas las formas de un frontón griego o un tejado, para convertir nuestro entorno en escultura sólo con pasearlo o mirarlo.

Una escultura es aquello que descubrimos que lo es.

Como una música es aquello que descubrimos que lo es.

Esta bolita que meto bajo el cubilete es el tiempo ¿donde está?

Ahora ha desaparecido.

Estamos en Grecia ante un templo. Sus cariátides, sus columnas, sus frisos. Untitled (F.58).

Vamos a raptarlos de su inmovilidad, de su inmortalidad.

Esa es la escultura: ese rapto.

Ese llevar a un lugar diferente de su tiempo, de nuestro tiempo, que está en todos los tiempos.

El tiempo no lineal, no circular: expansivo, simultáneo.

El tiempo simultáneo es el tiempo de la escultura.

Vivido en diversas circunstancias, en diversos lugares, en diversos yos.

No contemplada, no contemplado de frente sino desde cualquier punto de fuera o de dentro: en cualquier dirección.

Morris nos lleva a contemplar-construir, desde dentro de nuestro yo, en cualquier dirección expansiva, el rapto de lo inmóvil-inmortal que desde ese acto ya no es inmóvil ni inmortal, sino dinámico e infinito como el fluir de la imagen.

Un fragmento de esa infinitud puede ser tomado y explorado como continente del todo.

Un fragmento de una línea recta puede ser tomado y tendido en el suelo como un prisma rectangular sintético: es idéntico a cualquiera de las partes que no se nos presentan.

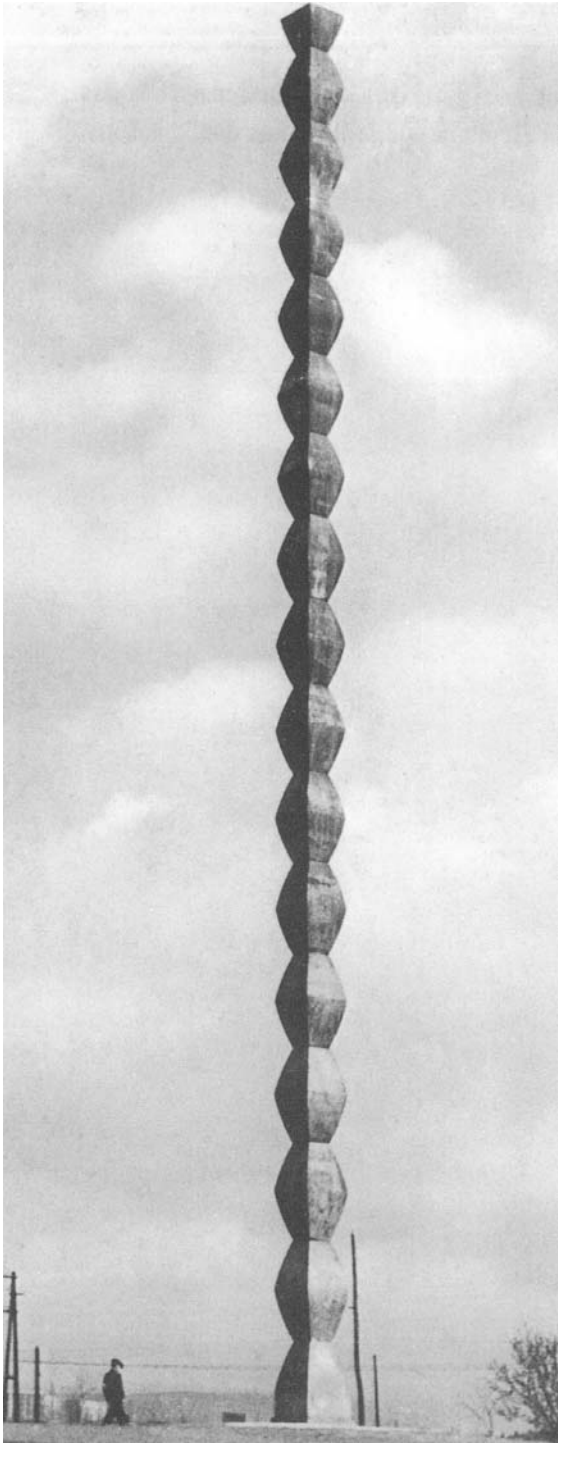
Lo que no se nos presenta se convierte, en la escultura, en lo presentado: en lo presentido.

Lo presentado es lo presentido.

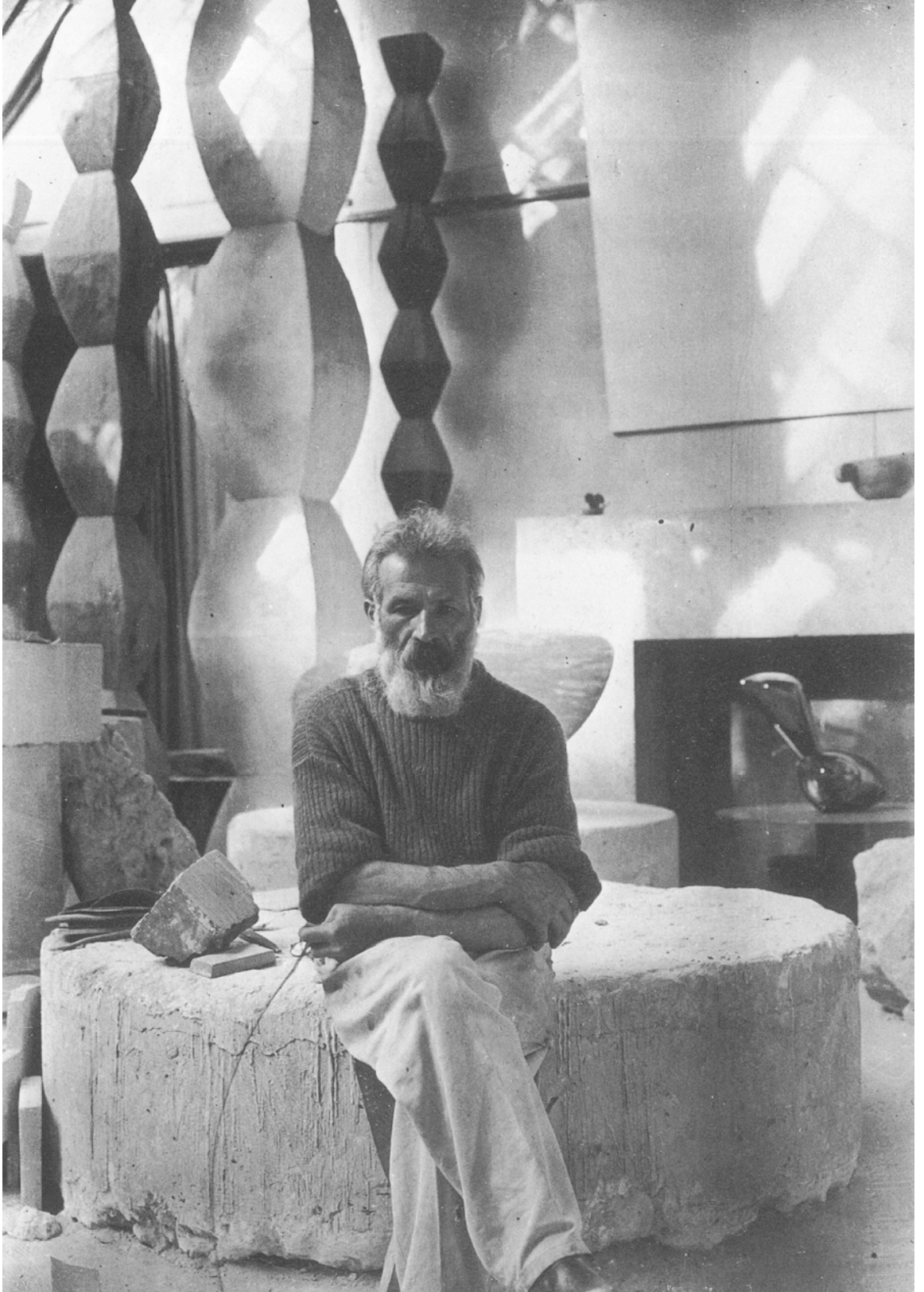
Es un juego de espejos simultáneos entre lo exterior y lo interior: cada parte crea simultáneamente a la otra.

Según la combinación de elementos reflejantes la escultura podría llevarnos donde nosotros quisiéramos.

La escultura y nosotros es la misma cosa.

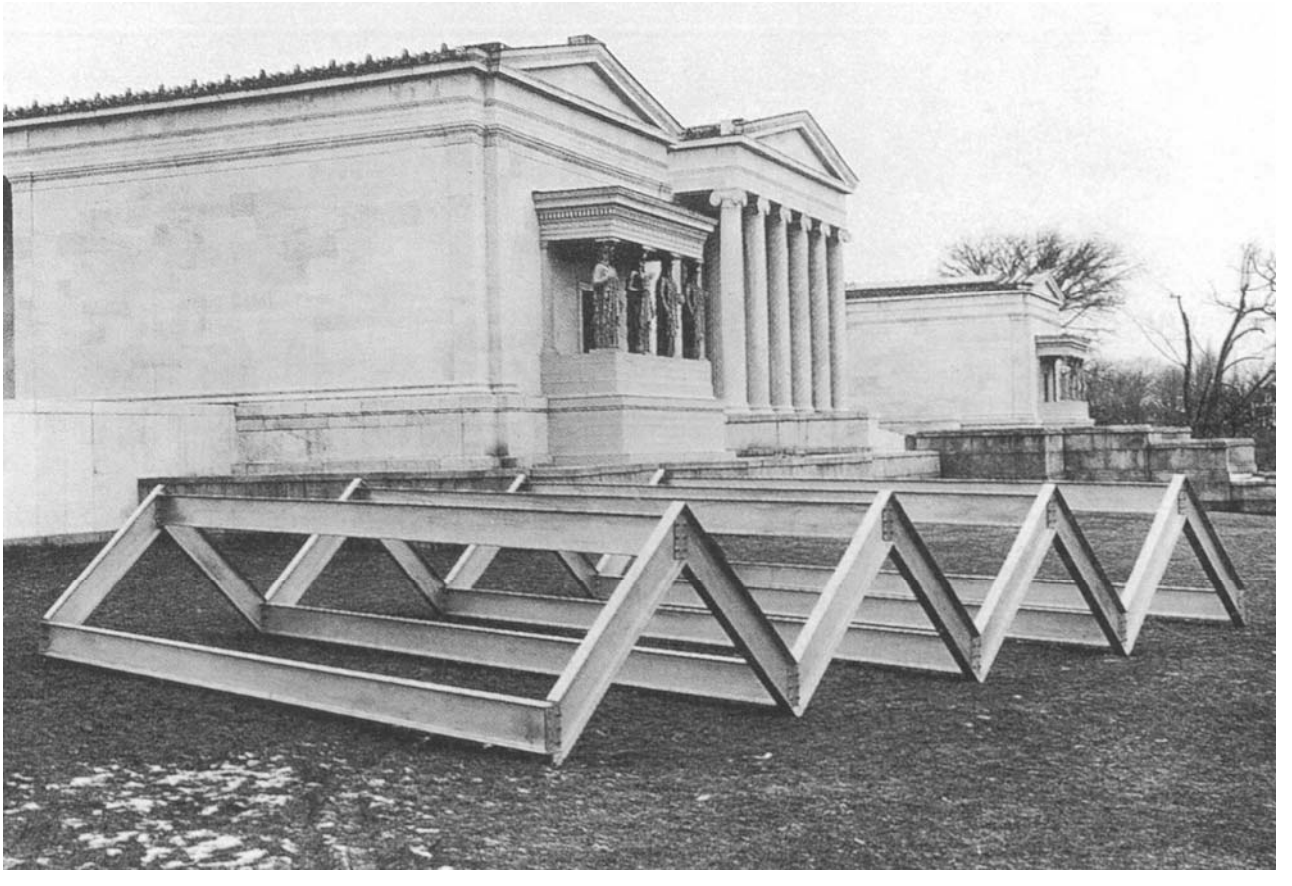


F.55. *La columna sin fin,* 1937-38 · C. BRANCUSI.
Fundición. TIRGU JIU



F.56. BRANCUSI
en su estudio,
1932-34





◄

F.57. *El Beso,* 1912 · C. BRANCUSI.
Piedra. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART

▲

F.58. *Untitled,* 1967 · R. MORRIS.
Vigas de alumnio

TEMA XI
LUZ
Flavin-Turrel

Definir el espacio como materia, la luz como materia, es una vieja aspiración de la escultura que de una forma o de otra va tomando cuerpo a través de distintas obras y distintos autores, en principio con un vocabulario limitado, como el propio conocimiento de sus posibilidades, pero con la conciencia de que su control supondría el control expresivo de las formas, la credibilidad de éstas, su presencia más o menos real entre nosotros. El espacio y la luz eran entendidos como los medios naturales donde se desarrollaba nuestra vida y por tanto la de las esculturas.

Esa parte tan importante de la intuición que hace conocer y utilizar lo, en ese momento, inexpresable en palabras, permitía utilizar la modulación y velocidad de la luz en el tiempo y el espacio como elementos definidores, moduladores de las formas, hablando simplemente del ritmo y composición de éstas y llevándonos a reparar en los elementos físicos para hacerles responsables, en su interrelación, del funcionamiento de ese "todo" que era la obra acabada. Conscientes sin embargo de que algo más, inexpresable, por inaprensible, intervenía en ese paso del no ser al ser, entendiendo el ser como la captación de "algo" que hacía sobresalir de inmediato unas obras sobre otras, aparentemente muy semejantes, como si unas tuvieran algún tipo de vida y otras no.

¿Ese "alma" había sido puesta allí por una "inspiración?"¿ El receptor de esa "inspiración" posteriormente era capaz ya de poner ese "algo" o ese "alma" en otras obras? ¿O su observación, su intuición, le habían llevado de alguna manera a ser conocedor de esos mecanismos?

El espacio va siendo delimitado, habitado, sugerido, poseído; la escultura investiga las propiedades de la luz, pero quizá en ningún caso es conquistada de manera tan clara, como materia, como lo han hecho: Irvin, Neuman, Flavin, Turrel...

Cualquier escultor sensible ha descubierto como la luz era una materia con su peso y su velocidad. Algunos han visto que esa "energía" que debía contener y generar la obra estaba contenida y era generada en gran parte no ya por la materia sólida, trabajada y adecuada, sino por esa otra materia que inseparable del espacio entraba en cada momento a posarse, a pesar, a ser liviana, a resbalar suavemente, a empujar, a expandir, o a imprimir dinamismos.

La luz junto con el espacio, o el espacio definido por la luz o la luz definida por el espacio es la nueva presencia física que junto a nuestro cuerpo-tiempo, como integrante de esa totalidad, constituye un nuevo tipo de escultura.

Turrel, cuando concibió un nuevo tipo de obra plástica no era un escultor convencional en ningún sentido: era un aviador, lo sigue siendo. Un aviador muy particular, que arregla y revende pequeños aparatos y circula por su cuenta, en travesías únicas, en trayectos plásticos en los que no se va hacia ninguna parte sino hacia la luz cambiante, y nunca como punto de llegada sino como permanente lugar de partida.

Así, ese lugar donde se encuentra, ya nunca es la coordenada geográfica de los mapas aéreos, parece ser que es absorbido por un agujero blanco y allí desaparece el control desde la tierra. El aviador es arrastrado a la velocidad del pensamiento poético y el ritmo de traslación es el de las sensaciones: el tiempo es seducido por ellas.

Tenemos nociones de ese fenómeno en la literatura infantil y convencionalmente solía estar situado a las doce de la noche (metáfora de un diario acabar el tiempo).

Algún niño o niña solía en ese momento encontrar acceso a un agujero blanco hacia la "retirada del tiempo". Allí siempre estaba en elocuentes claves cuanto pudiera desear encontrar el soñador y el científico, pues las cosas se liberaban de los papeles asignados (aburridos, monótonos, como cárceles de su naturaleza) y se mostraban en su multiplicidad, de manera que, cualquier lugar u objeto era capaz de hablar, de adoptar distintas formas, distintas posibilidades de vida, distintas posibilidades de ser, de estar, de relacionarse, de significar. Un inmenso "Eureka" infantil, llevaba sin transición de la conmoción al sueño, del sueño a un indeseado despertar acompañado casi siempre del incomprensible olvido.

Pero ahí están los agujeros blancos, el acceso a ellos comienza por el desbloqueo de la mente, está en los objetos que tenemos al rededor, el encuentro de ese agujero blanco es un fenómeno natural, es en realidad un reencuentro con nosotros mismos y a partir de ahí se abre una nueva posibilidad de relación, pues conocer no es más que relacionar y relacionarse mejor, de manera más amplia, más rica, más profunda.

Este pequeño preámbulo es necesario para conocer a Turrel subido en un avión, suspendido en un no lugar, sumergido en una relación con una luz en un espacio, en ese momento vírgenes.

¡Cuántos aspectos, cuántos matices, cuántas realidades, están permanentemente delante y no son percibidos! (En realidad no están delante, están encerrados en lo que tenemos delante).

Desde un avión la luz puede ser esa materia de postal que acaramela el horizonte, igual que desde tierra, y hace surgir en quien la observa, por un momento, la pasión por la fotografía. Pero además, puede ser pura energía.

Puede ser un interlocutor en estado telepático puro.

La luz que conoce cuanto existe.

Turrel abre una grieta en el muro de su vivienda, y ahí empieza la primera realización de lo que otros han llamado su escultura. La luz entra permanentemente, pero siempre distinta en un espacio, en una arquitectura absolutamente despojada de cualquier elemento que no sean las superficies nítidas, preparadas para recibir, para que tengan lugar allí unos encuentros, unas experiencias que van a ser siempre diferentes.

Quien entra allí no encuentra una forma, la forma de una estancia en este caso, descrita por la luz, sino que es la luz, su cuerpo, si queremos, su materia la que se hace presente; (F.59-60) ahí no interrogamos al suelo, a las paredes o al techo como elemento descubierto y descrito por la luz, despertado por ella, éstos se mantienen en silencio. Es la luz, recién llegada a ese lugar, quien nos dice de sí misma, y si sabemos estar, llega a rescatarnos; no estamos ante unas iconografías, ni ante unos símbolos, una presencia tan sorprendentemente nueva en la plástica es más primitiva aún a la invención del signo, a la articulación de la palabra. Es energía pura, nuestra "inteligencia" debe replegarse, desistir de sus argumentos previos, desnacer casi, para empezar allí de nuevo.

La luz ha accedido a entrar por esa ranura abierta porque es una cualidad de su naturaleza expansiva.

Podemos retornar de fuera del tiempo y cerrar la ranura. La luz ya no está y nosotros por un momento nos incorporamos a una vida hecha de segundos, de minutos, de días.

Podemos encender un neón e incorporarnos a nuestro quehacer cotidiano: pintar por ejemplo la habitación de azul, construir cajas dentro de cajas. Despertar dentro de un átomo y recorrer sus inmensas paredes oscuras. Suponer o dudar que el abajo sea donde apoyamos los pies.

Flavin toma ese lugar y enciende en él un neón ultravioleta (F.61), otro tipo de luz, diferente de la que sabemos que existe en el exterior, llena el espacio en que nos encontramos. No pretende definirlo sino inundarlo, ampliarlo, transformar sus límites físicos. La luz no sólo lo llena, sino que lo rebasa. Los planos de la arquitectura que nos contiene parecen diluirse en una atmósfera ilimitada, los neones alineados en sus vértices parecen suspendidos en el color. Este espacio tiene la cualidad del color: todo es violeta, mas al no haber otra referencia, el color va más allá de un significado cromático y nos sume en una profundidad ilimitada.

El plano sobre el que pisamos se aleja bajo nuestros pies, aún así caminamos, paulatinamente liberados de peso: el recorrido se convierte en una progresiva, ritual danza, asimilado nuestro cuerpo por esa atmósfera, nos contemplamos parte de ella y reconocemos que en ese itinerario a través de la luz nos vamos a situar detrás de la materia, a contemplar invisibles, desde fuera, cómo este alvéolo late, como llegan a él otros cuerpos e inician un similar recorrido de desmaterialización.

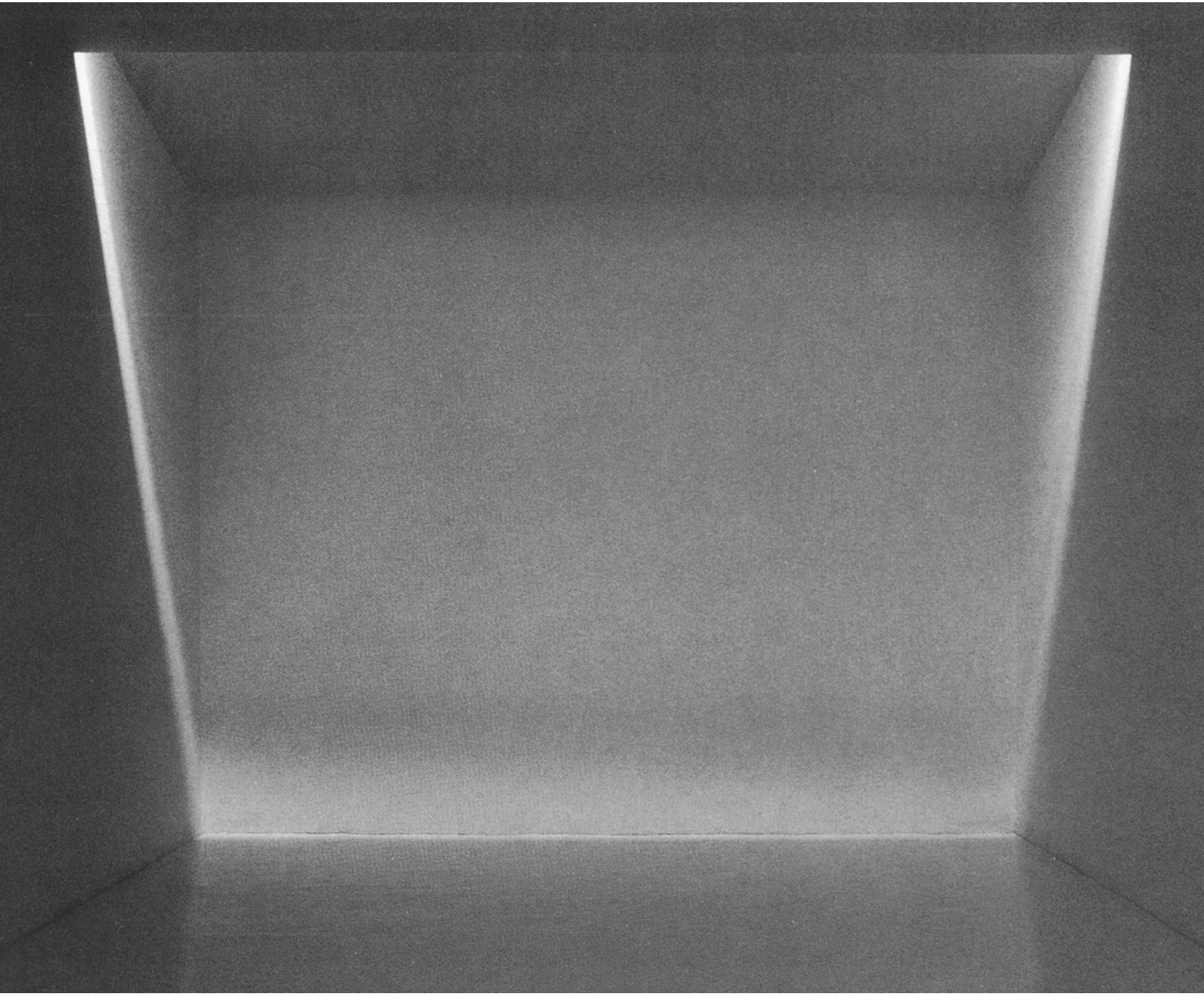
Nosotros mismos somos luz, hemos sido asimilados por la "escultura", pero no sólo nuestro pensamiento, sino también nuestro cuerpo.

Allí, donde nos encontremos somos un elemento plástico, un fragmento que funciona en cualquier lugar de esa totalidad plástica.

Se han roto límites en múltiples direcciones. El espectador ya no es espectador, se contempla como parte de lo contemplado. El ritmo que estamos acostumbrados a buscar en una obra ya no está en la obra encontrada sino en nuestra propia actitud, y funciona siempre, pues no se basa en disposiciones concretas de elementos entre sí, sino en la activación de un espacio con una energía que se incorpora a cuanto llega. Se puede ser más o menos consciente del papel que allí se representa, pero en cualquier caso, objetivamente se está representando. Pueden llegar animales, objetos, multitudes. Cada una de esas situaciones haría variar la forma indefinidamente. Indefinidamente puede dar cabida a ese sin fin de situaciones y su poder de trasformación permanece inagotable, pues su objeto no es su forma como no lo sería la de un espejo, sino lo que ocurre más allá del fragmento que nunca comprende.

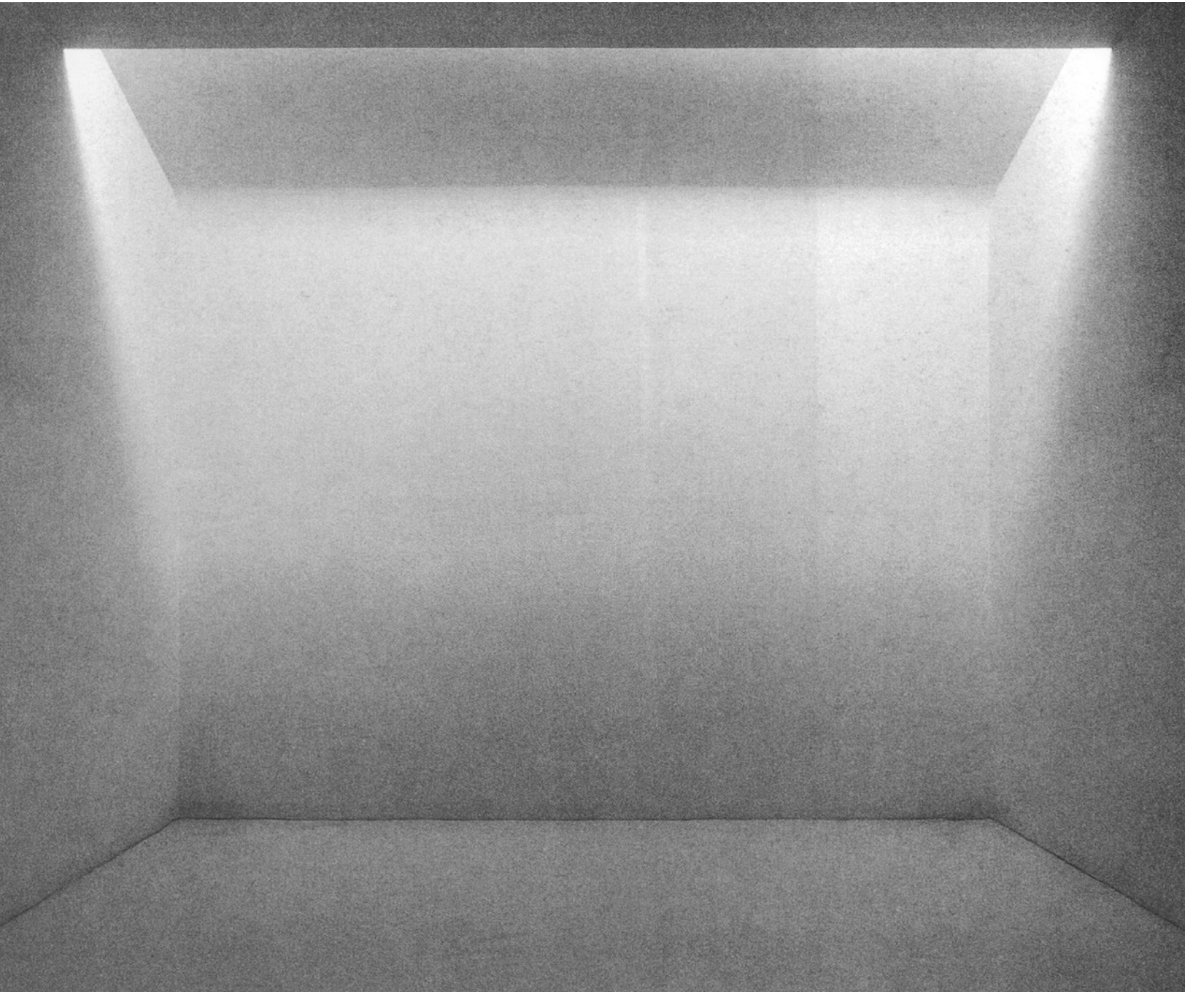
►

F.59. *Virga Varesse,* 1976 · J. TURREL.

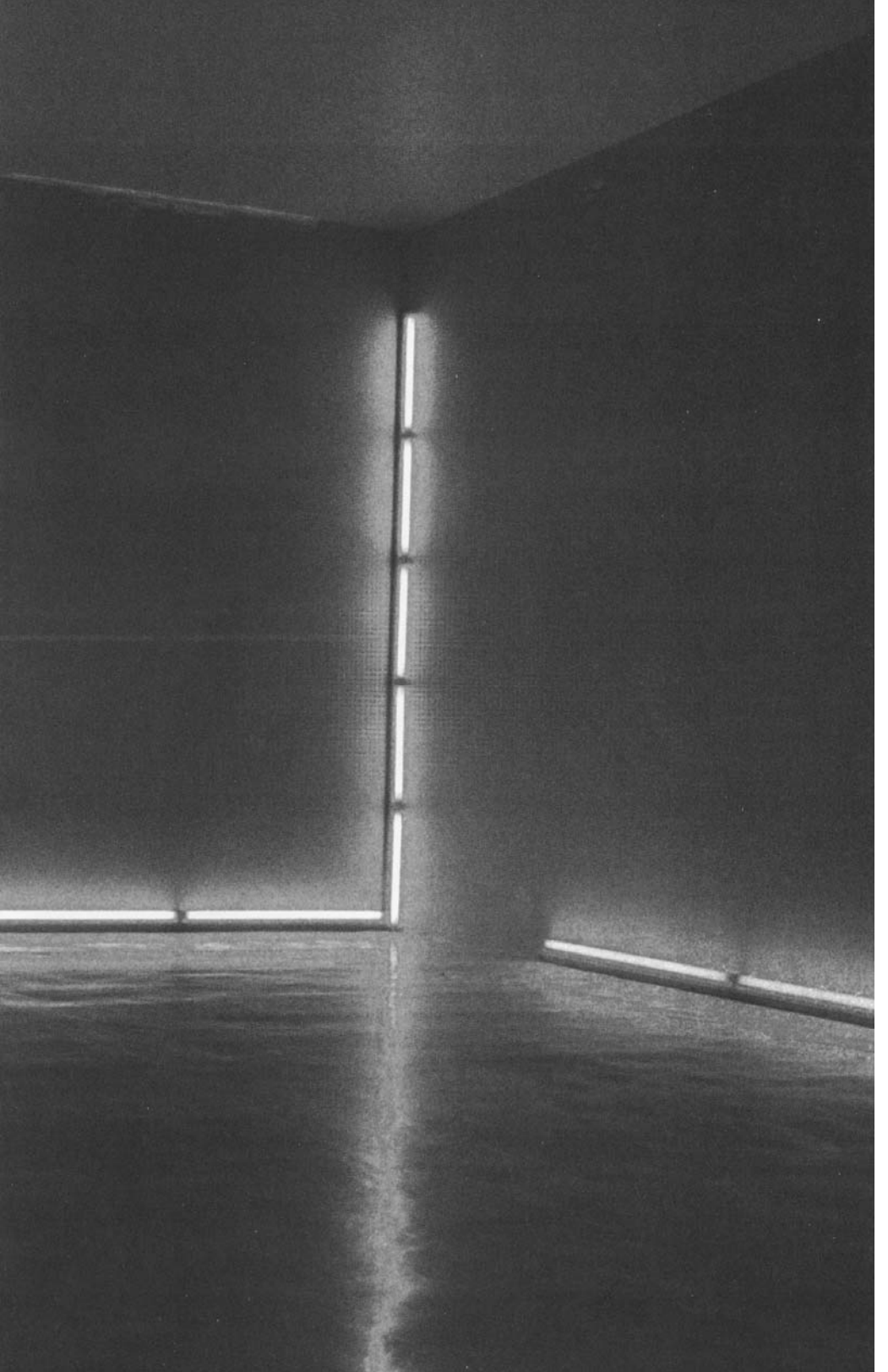


►

F.60. *Virga Varesse,* 1976 · J. TURREL.







F.61. *Ultraviolet fluorescent light Room,* 1968 · FLAVIN.

TEMA XII
ACTUACIÓN DIRECTA EN LA NATURALEZA
R.Long – W. de María

Vamos a hacer una escultura en torno a otra escultura, caminando; es la forma de hacer de Richard Long. El término escultura se nos queda pequeño o le debemos contemplar en toda su extensión, en la extensión que le dan esas personas que trabajan en la naturaleza ampliando el concepto de arte, ofreciéndonoslo como una forma de atravesar la vida (F.62-65).

Si entendemos el caminar como un simple desplazamiento de nuestro yo, más o menos placentero, más o menos ensimismados en nuestros problemas, estamos fuera de la propuesta estética.

Vamos a jugar a entender y a recrear. Vamos a situarnos en una zona propicia de la naturaleza e informarnos de las pautas iniciales del juego; pues todo juego tiene sus reglas, sus palabras, que pronunciadas y oídas nos van ayudando a situarnos; a desprendernos de lo que debe quedar fuera y orientarnos de lo que debemos llevar dentro.

Long ha caminado por muy distintos lugares porque, puestos a ofrecerlos como obras, siempre es lógico buscar los más fuertes. Los que por su magnetismo, por su rotundidad, por su aislamiento, por su pureza, nos ayudan mejor, incluso nos arrastran a ese inicial olvidarnos de las circunstancias prácticas que atenazan nuestra mente y la administración de nuestro tiempo.

Nuestro tiempo.
Nuestro reloj.
Nuestros límites.

Serían la primera carcasa a demoler en nuestro primer encuentro. Desprendámonos del reloj, y a partir de ahí vayamos descubriendo nuestras propias señales que nos hablan de diferentes tiempos, intentemos ver cada elemento desde su propia circunstancia, desde su propia forma de estar absolutamente ajena a nuestras clasificaciones biológicas o geológicas.

Una lógica muy diferente habla, en cada uno de esos elementos, de otros ritmos, de otras circunstancias, de otros mundos. Un paseo entre ellos, puede ser cada vez un acceso a otras formas de existir a cada una de las cuales también pertenecemos. El hecho de que ese proceder, ese establecimiento de relaciones biológico-temporales-espaciales, etc., pueda ser llamado escultura, en esos momentos nos debe tener sin cuidado. Ésa es la excusa, el resultado externo que aportan las iniciales pautas del juego, necesarias para ese después mostrable, para esa prueba del viaje que es la seta encontrada o el cuerno de cabra. Sabemos, cuando lo mostramos, que son una excusa, quizá un recuerdo de esas simas abiertas donde hemos encontrado lugares para el salto, concavidades matrices para nuestro cuerpo guarecido del viento, conversaciones únicas entre una araña y una voz de nuestra remota conciencia. Traemos una seta para mostrar y una conciencia desperezada como una sonrisa interna de un montón de seres que empiezan a bullir donde aparentemente todo era soledad.

Hemos llegado al lugar que Richard Long nos muestra. Su caminar lo ha llevado consigo mismo, ha desaparecido a nuestros ojos, aunque sólo parcialmente, porque en lo alto ha mirado bajo sus pies y en cada parada ha clavado una piedra, silenciosa en principio, sólo en principio.

En esa línea recta de silencios erguidos, clavados en la tierra, hay todo un murmullo hacia dentro. Tenderse a su lado, en paralelo, hasta ser admitido, reconocido. Compartidas temperaturas y energías. Abandonados paulatinamente a otras circunstancias, a otra forma de esperar la llegada de la niebla, las distintas luces del día y de la noche, las distintas velocidades del viento y de nuestra sangre. Hasta ser aventados como las partículas de hierba seca, como el ala de escarabajo, como la araña, como el pájaro que no ofrece resistencia y es llevado gratuitamente junto a su imaginado júbilo.

Otras veces las líneas no son de piedras sino de palabras que trasladan un paseo.

UNA LÍNEA TRASLADADA

LEVANTANDO LLEVANDO PONIENDO.
UN OBJETO A OTRO.
SOBRE UN PASEO EN LÍNEA RECTA DE 22 MILLAS.

MUSGO A LANA.
LANA A RAIZ.
RAIZ A TURBA.
TURBA A CUERNO DE OVEJA.
CUERNO DE OVEJA A PIEDRA.
PIEDRA A LIQUEN.
LIQUEN A SETA VENENOSA.
SETA VENESOSA A HUESO.
HUESO A PLUMA.
PLUMA A PALO.
PALO A QUIJADA.
QUIJADA A PIEDRA.
PIEDRA A RANA.
RANA A LANA.
LANA A HUESO.
HUESO A PELOTILLA DE LECHUZA.
PELOTILLA DE LECHUZA A PIEDRA.
PIEDRA A CUERNO DE OVEJA.
CUERNO DE OVEJA A PIÑA.
PIÑA A BARCA.
BARCA A NUEZ DE HAYA.
NUEZ DE HAYA A PIEDRA.
PIEDRA HASTA EL FIN DEL PASEO.

DATMOOR INGLATERRA 1983.

Podemos leerlo como simples palabras, aplicando el concepto general que tenemos de cada una de las cosas y representarnos un viaje a través del campo.

No estamos ante un poema.

Ni ante un ejercicio físico.

Estamos, si queremos, ante un ejercicio terapéutico, ante la terapia de unos recorridos, que nos proponen una forma diferente de atravesar la vida.

Cada objeto, cada señal, están adivinados, descubiertos desde dentro, oídos, compartidos sus circunstancias, su espacio, y en ese contexto, en algún caso, trasladados o reagrupados en nuevas situaciones que expresan otra posibilidad de existencia entre ellos mismos, entre su entorno, entre nosotros que creemos entender ese momento.

La forma de ese intercambio interior no son palabras. Las palabras las ponemos nosotros porque es nuestra forma de entendernos. Pero pueden sobrar una vez que nos han llevado al lugar. Allí ocurre otro tipo de comunicación.

Sube la niebla.

Nos preocupa el tiempo porque quisiéramos negarle y en cada elemento queremos ver qué ocurre con esa medida y cada vez sólo existe en nosotros.

Nos contempla un palo como apoyado sobre cuatro extremidades.

Desde allí echamos a rodar pequeñas piedras por la pendiente; de sus caídas suben sonidos siempre distintos, después todo queda como igual.

Si quisiéramos, sobre sus puntos de partida o llegada podríamos trazar un entramado de velocidad, de tiempo, de sonido, de energía; de esos problemas que siempre nos preocupan. Pero esta vez no pensamos en ello, ni unimos esos puntos de partida y de llegada, ni pensamos en su ausencia aquí, y su presencia allá abajo. Esta vez el juego es sentir que las señales pueden ser puestas en cualquier lugar, en cualquier circunstancia.

Sólo de la coincidencia del mutuo descubrimiento comienza a existir, si queremos, una línea de piedras, o un círculo, o un palo traído por la corriente.

Esa coincidencia no se da de manera fortuita hay que ir hacia ella en el despertar de otros sentidos, de esos sentidos que hemos empezado a experimentar al contemplar una piedra y luego otra, al diferenciar las de la cresta de minúscula vegetación: esas losas negras agazapadas contra el suelo, que pasan diez meses bajo el peso de la nieve, de esas otras irregulares, desnudas, que avanzan lentas las unas sobre las otras bajo la lengua del glaciar; o las de más abajo coloreadas por líquenes que sirven de cobijo a la salamandra o al alacrán.

Podemos llevar la una junto a la otra y organizar un encuentro, un encuentro entre montañas, en un lugar casi secreto.

La hilera de una cumbre, un círculo de ramas secas, van siendo otras tantas formas de abandonar la limitación de nuestra materia y esparcirnos invisibles pero permanentes, abiertos a ser llovidos, nevados, helados, soplados por el viento, habitados por la nube y por

el pájaro. Quedar en nuestros actos, habitándolos "un paseo se mueve a través de la vida, (dice R. Long) es físico, pero después se hace invisible".

W. DE MARÍA

¿Qué ocurre si jugamos con la invisibilidad para acrecentar la presencia de lo que adivinamos pero no nos muestran nuestros ojos?

¿Qué puede ser una escultura?

¿Una simple línea en el terreno excavada por W. de María en un desierto?[10]

¿Una línea física pero invisible hacia las profundidades de la tierra?[11]

¿La trayectoria de una mirada o un pensamiento?

¿Puede una escultura ser sólo de luz, de sonido, de palabras dichas o escritas?

¿Podemos en una escultura, de forma real, introducir el cielo, los rayos, los relámpagos? (F.66)

¿En qué se convierte el oficio de escultor?

¿Qué claves buscamos?

¿Una pregunta puede ser una escultura?

¿Necesita siempre la escultura un cuerpo físico?

¿Dónde está el límite físico de la materia plástica?

¿Si una transformación ocurre fuera de nuestros ojos ese "cuerpo" que no vemos puede ser la escultura?

¿Puede ser adivinar, intuir, imaginar, crear espacios mentales?

¿El límite de la obra de arte es personal, social, cultural?

¿Podremos ofrecer un acceso directo, un retorno directo, podremos casi con una señal construida, ofrecer la entrada o la salida hacia un tiempo-espacio-luz, trabajado, ordenado, preparado para que preguntas, ausencias de respuestas y pensamientos, actúen simultáneos, como en un sortilegio, y retiren lastres y barreras hacia una repentina empatía?

¿Una escultura debe nacer en el deseo o en la necesidad de abrir límites, de habitar límites?

¿Buscar ser deseada o crear el deseo?.

---

[10] *Las Vegas Piece*, desierto de Nevada.

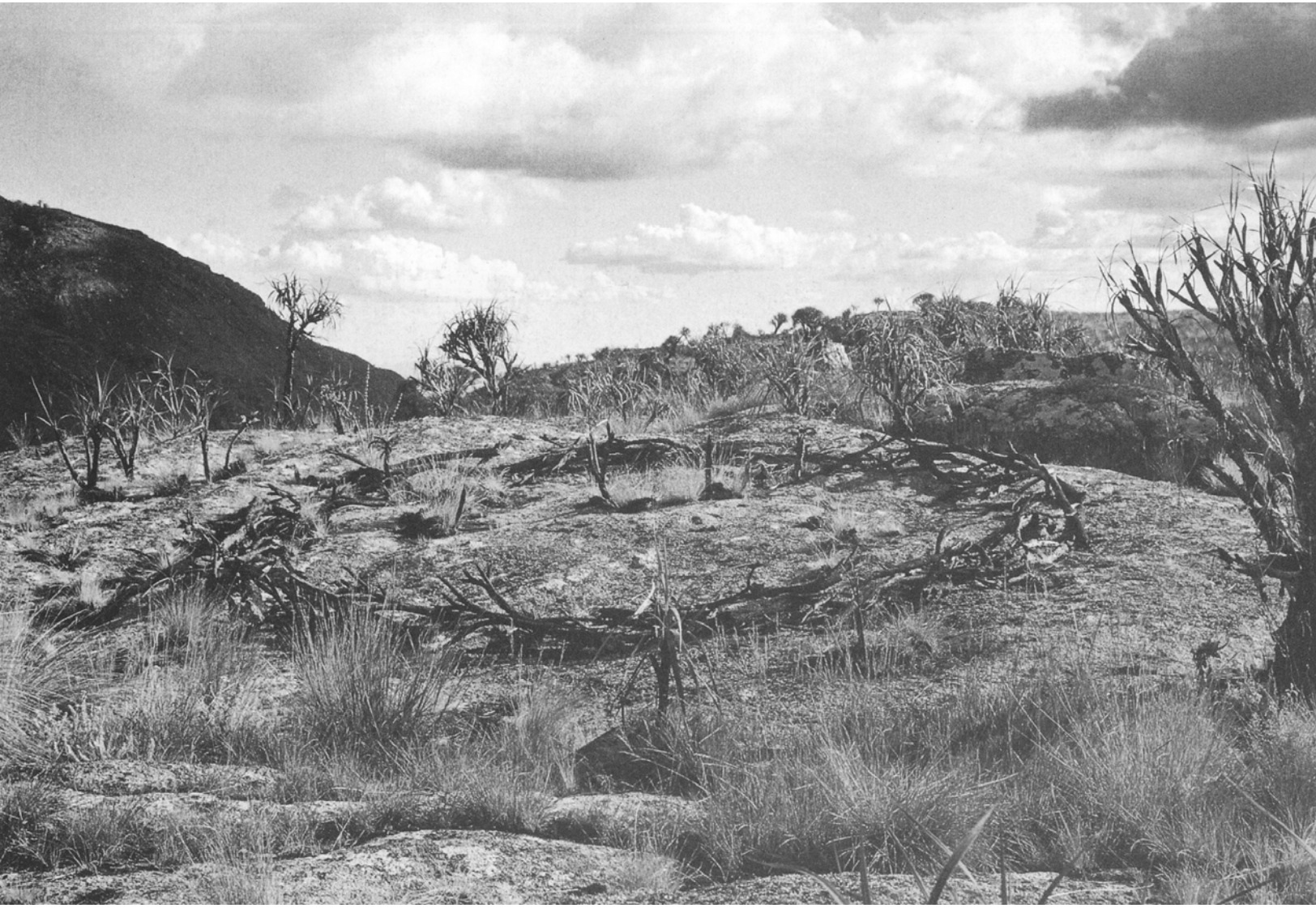
[11] *Kilómetro entrerrado*, Kasel.



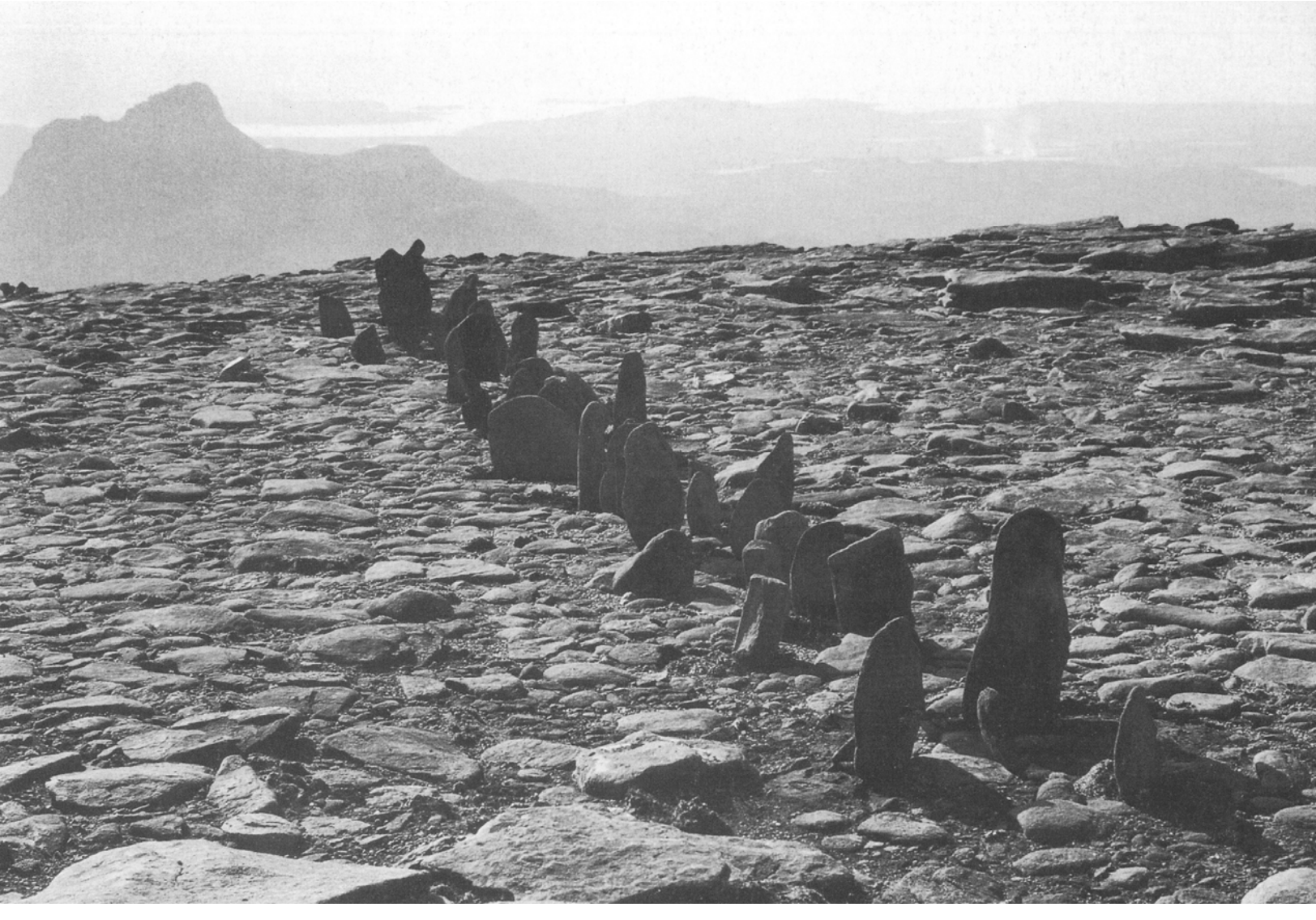
F.62. *Seis círculos de piedra,* 1968 · R. LONG, LONDRES.



F.63. *Línea en el Japón,* 1979 · R. LONG, MONTEFUJI.



F.64. *Círculo en África*, 1978 · R. LONG, MONTAÑA DE MULANJE, MALAWI.



F.65. *Línea en Escocia,* 1981 · R. LONG, CUL MÓR

►

F.66. *Light Field*, 1971-77 · WALTER DE MARÍA, 1,6x1 km,
QUEMADO, NUEVO MÉXICO.



Selección de textos

EL PAIS, VIERNES 13 DE MAYO DE 1994

BOLTANSKI VENDE SU OBRA A 40 DUROS
EL ARTISTA FRANCÉS EXPONE ROPA USADA EN BARCELONA.

CATALINA SERRA. Barcelona. Esta mañana seguramente habrá cola ante la entrada de la Fundación Espai Poblenou de Barcelona. En su mayoría será gente del barrio, que entrará por primera vez en este centro de arte contemporáneo para comprar, al módico precio de 200 pesetas, porciones de esculturas del artista francés Christian Boltanski. Claro que las esculturas están hechas con miles de piezas de ropa de segunda mano, perfectamente utilizables, y una gran mayoría del público sencillamente aprovechará la ganga. La gente entrará, se encontrará con una primera instalación en la planta baja consistente en una sala con las paredes forradas con fragmentos del mapa callejero de Barcelona y el sonido persistente de una grabación de la radio de la policia. En el piso superior, un gran espacio con montones de ropa de segunda mano que podrá remover y escoger. Se han editado 5.000 bolsas diseñadas por el artista en las que está inscrito su nombre, y cada visitante tiene derecho, previo pago de 40 duros, a escoger entre los montones y llenar la bolsa, una por cabeza.

"La fundación está en un barrio popular, pero no hay comunicación con la gente del barrio, no la conocen. Quería lograr que los vecinos entraran en la fundación. Hemos distribuido publicidad en los buzones y el mercado avisando de que pueden comprar ropa barata", comenta Boltanski. "Claro, para mucha gente esto será como un almacén, pero también es una exposición. Me gusta esa dualidad. Lo que antes era ropa ahora es una escultura, pero en el futuro volverá a ser ropa".

CEMENTERIOS

Para Boltanski, por ejemplo, toda esta ropa es como un cementerio. “No sabemos si esta ropa pertenecía a gente muerta, pero en cualquier caso era de alguien que existe o ha existido. Para mí este montaje tiene relación con el holocausto y con Bosnia, pero esto es mi idea, la gente puede pensar otra cosa, a juicio de Boltanski también es una acosa útil y barata. Es una obra abierta”. Puede parecer una excentricidad, pero según Boltanski una parte importante del arte contemporáneo es una idea, una regla, y la obra, la forma concreta, es lo de menos. “Da igual si yo estoy aquí o no, si tiene una forma u otra, la idea es la misma aunque cambies la ropa y tome otra forma”, afirma.

“Lo que yo busco es la emoción de la gente, me interesa conmoverla. En cierta manera, es algo teatralizado, y el público es actor, participa en la obra. Intento hacer cosas comprensibles para la mayoría de la gente. En este montaje, por ejemplo, todos pueden plantearse la pregunta de quién ha llevado eso antes”. La muerte, la memoria, los restos de la vida y del destino de mucha gente son el material básico de la obra de Boltanski. “En mis obras siempre tengo la idea de mucha gente con historias diferentes. Aunque en esta obra, en cierta manera, también se incluye la idea de una cierta resurrección, porque esta ropa que aquí está muerta resucita cuando alguien se la pone”.

A juicio de Boltanski, ateo, la idea de la muerte es algo plano, podrido, sin esperanza. Cuando alguien muere pasa de ser un sujeto a ser un objeto, y de los objetos, de los restos que quedan tras la desaparición de alguien, de muchos *alguien,* habla gran parte de su obra. “Nací, después de la guerra, en una familia judía, y a mi alrededor mucha gente hablaba del holocausto. Me marcó la idea de que el mundo exterior puede ser muy malo, que te pueden matar en cualquier momento y la realidad es peligrosa”. En su opinión, en el final del siglo han caído las grandes utopías -la creencia en el progreso de la humanidad y en los beneficios de la ciencia-, y esto ha dejado al hombre desconcertado.

“El fin del comunismo es una cosa muy grave, también para el arte. Sin utopía no hay vanguardia, no se busca un mundo mejor. Ahora estamos perdidos, y lo único que podemos hacer es pequeñas cosas, como vender ropa barata. La única utopía posible es la individual”, concluye Boltanski.

ULRICH RÜCKRIEM

En la escultura tradicional la piedra se cortaba, tallaba y cincelaba para convertirla en algo diferente. El escultor trabajaba la superficie con el cincel hasta que aparecía la figura humana -la figura que, según Miguel Angel, estaba escondida en el bloque de piedra esperando que el artista la liberara. Rückriem, cuya madurez artística coincide con el temprano arte conceptual y con un período abstracto del arte, era sensible a estas concepciones. Sin embargo, la escultura del siglo XX, a diferencia de la pintura, tuvo alguna dificultad en volverse abstracta. En muchos casos, por notables que sean, el arte se estilizó pero continuó siendo figurativo- como en la escultura de Brancusi o Arp-, en otros dejó de ser volumen para convertirse en construcción abierta en el espacio -como en la escultura de David Smith, Anthony Caro o Chillida-, Rückriem hereda estas ideas generales sobre la escultura y, al mismo tiempo, se adhiere intelectualmente a las preocupaciones de algunos artistas de su propia generación -Carl Andre y Sol LeWitt- cuyo arte se compone de formas y estructuras simples, elementales, estructuras que no son místicas sino que ofrecen una clara lectura de cómo se han generado y organizado.

Para hacer la estela de 1968 Rückriem combinó procedimientos propios y tradicionales de tratar la piedra. Sus conocimientos tradicionales provienen de su trabajo anterior como aprendiz en un taller de canteros donde aprendió el oficio y la técnica de cortar la piedra, limarla, partirla, alisarla y pulirla. Allí aprendió incluso a fabricar sus propios utensilios: martillos y diversos tipos de cinceles. Sabía, por tanto, cómo ciertos tipos de piedra reaccionaban ante determinadas intervenciones técnicas, sabía cómo manejar la piedra pesada y cómo controlar sus procesos de ruptura y división. Era la base de esta



experiencia, la experiencia artesanal, la que comenzó a formular en su propia escultura de piedra.

Su principio básico y persistente consiste en que el bloque de piedra original (según se extrae de la pared de la cantera, "encontrado" por así decirlo, o bien cortado a medida) permanece visible como base o punto de origen- cualquier transformación técnica que experimente afecta a la piedra visualmente (se convierte en escultura) pero no deja de ser esa piedra. Esto es lo que yo llamaría la legibilidad de esta escultura: uno siempre puede ver lo que le ha ocurrido a la piedra, se puede seguir el proceso de articulación en sentido inverso hacia su comienzo. Esto es lo que ocurre con las estelas. En otras esculturas hay ciertos cambios en la superficie (por ejemplo, una misma escultura puede tener una sección áspera y otra pulida) pero en el proceso de creación de las estelas no se producen cambios de volumen ni de forma. Consideremos de nuevo la pieza de 1968. Usando los cinceles se dividió la piedra rectangular en cinco partes. La intención inicial era que dichas partes guardasen la máxima semejanza, aplicando para ello el cincel en puntos equidistantes, pero las propiedades materiales de la piedra hicieron que las fisuras aparecieran imprevisiblemente. Una vez que la piedra estaba dividida en cinco partes éstas se volvieron a colocar en su posición inicial y la piedra original, volumen y forma, reapareció.

La estela de 1968 posee la intrigante tosquedad de un prototipo. La apresurada velocidad de su realización, la acción brutal de partir la piedra con pesados cinceles la caracterizan como una obra de juventud, ambiciosa y entusiasta. Como tema la estela ha continuado siendo una preocupación central en la obra de Rückriem, posiblemente porque ejemplifica una de las grandes, nobles y tradicionales formas escultóricas -la piedra vertical- y quizás también por estar ligada sentimentalmente a la idea clásica de la *estatua virile.* En años posteriores, sin embargo, las estelas se desarrollaron de un modo más sutil y comenzaron también a diferenciarse visualmente. La distinción básica que aquí debe hacerse es entre las esculturas de exterior y las piezas de interior, de "estudio" (aunque él no tiene estudio). Las piezas de exterior son generalmente diseñadas para un lugar específico (un parque o en relación con la arquitectura) y tienden por su naturaleza hacia el monumento. Pueden ser extremadamente altas o bastante anchas. Las altas y esbeltas (por razones obvias de estabilidad) están partidas sólo horizontalmente, las anchas están a veces partidas verticalmente, lo cual tiende a darles un ligero aire arquitectónico. Gran parte de las obras de

◀
F.67. *Frankfurt, Mainufer*, 1984. RFA

exterior provienen de piedras "encontradas", de superficie tosca o natural. Sus divisiones siguen intervalos bastante similares. La fisura no es producto de la fuerza brutal del cincel sino de taladrar una línea de agujeros en los que se introducen puntas en forma de cuña. Cuantos más agujeros se taladran con mayor precisión se puede controlar la línea de fisura. Hay en estas esculturas una extraña oposición entre la precisión de la división y la tosquedad de la forma y de la superficie.

FUCHS, R.H. (1989). *Ulrich Rückriem*. Págs. 31-32. MINISTERIO DE CULTURA, MADRID.

RODIN

En Rodin la relación personal básica con el espacio está determinada, sobre todo, por la experiencia del bosque, con su carácter cerrado, su silencio y su carencia de límites en el conjunto de sombras y profundidad. «Para Rodin los árboles y, más todavía, los bosques eran elementos plásticos de primer orden. Vivía en ellos y bajo ellos. En todas sus descripciones del espacio, en las cavidades, en las grutas, bodegas y criptas reina la oscuridad. Para él, la luz procede siempre de la tensión que crea la oscuridad»[12]. Las interacciones tan complejas y variables que se producen entre la luz y los objetos, el juego sin fin de reflejos y manchas de sombras sobre superficies móviles, vienen a ser el tema fundamental de la plástica de Rodin. Empezando por los movimientos más ocultos que se insinúan bajo la piel, estudia todas las variadas posibilidades de movimiento que llegan a manifestarse en las superficies. Trata de relacionar entre sí formas distintas de aquél. En el volumen de la masa aparecen los gestos destacados de cada una de las extremidades como últimas manifestaciones de las fuerzas en acción. La luz choca contra las superficies henchidas, onduladas y hendidas. Se adhiere a las superficies blancas y resplandecientes del mármol, cubre la piedra como una fina niebla, «se adapta, vacila, permanece, habita en ella»[13]. Cuando se trata de cruzamientos de los contornos producen el efecto de ligeros contactos, porque el aire esparcido entre las superficies produce transiciones suaves, graduales. Rainer Maria Rilke, como secretario del escultor, observó muy de cerca la evolución de su obra y describió el proceso del modelado:

[12] Rainer María RILKE, *Auguste Rodin*, Editorial INSEM, Leipzig 1921. Pág. 71.
[13] *Op. cit.*, pág. 66.



F.68. *Eustache de St. Pierre. 1885-87.*

«Cuando Rodin compendiaba la superficie de sus obras en puntos culminantes, cuando elevaba un saliente o daba más profundidad a una cavidad, procedía de igual manera que la atmósfera con las cosas que le fueron entregadas hace siglos».(14) Por consiguiente, los movimientos plásticos del volumen salen al encuentro del espectador y vuelven a alejarse de él, de suerte que él mismo no puede determinar visualmente las relaciones exactas de las formas entre sí y la distancia que le separa de ellas. En cada uno de los encuentros entre la escultura y el espectador se crea de hecho un campo de tensiones.

Raras veces se ha impuesto en el pasado el deseo de presentar esculturas en movimiento. Hay excepciones, desde luego, y la más famosa de ellas, que hasta los futuristas han reconocido como un reto, es la ***Niké de Samotracia***, del siglo II a. de C. Con tensa agitación y ropaje que ondea al viento, se destaca vigorosamente de la proa pétrea y sólida de un barco. En el campo de la escultura tradicional, que de hecho siempre está en reposo, Rodin ha sido el que ha conseguido la más extraordinaria representación del movimiento. Este artista estudia las transiciones abruptas y suaves de las formas de una posición a la otra. Puesto que la estática real de una figura no permite reproducir tales sucesiones de movimientos, Rodin trata de sugerirlas en una única posición.

El resultado se aproxima sorprendentemente a la experiencia de la realidad observada. En el ejemplo del ***Eustache de St. Pierre*** (F.63) percibimos el caminar de un anciano de forma más convincente que en una instantánea fotográfica semejante. Nuestra percepción del cuerpo y especialmente nuestro sentido del equilibrio reaccionan ante la posición oblicua del tronco inclinado hacia adelante, al que los brazos que penden con pesadez impulsan como péndulos. El pie que se adhiere tenazmente al suelo pone freno a esta tendencia, como si se tratara de un anclaje de retención. Pero todo lo que consigue es un equilibrio incompleto de fuerzas. De esta manera tiene lugar una desaparición perceptible, aunque no total, del equilibrio corporal. Podemos suponer que adoptamos el estado de equilibrio visiblemente inestable miméticamente, con ayuda de nuestro yo corporal. Sentimos cierta inestabilidad que se traduce en una sugestión de movimiento.

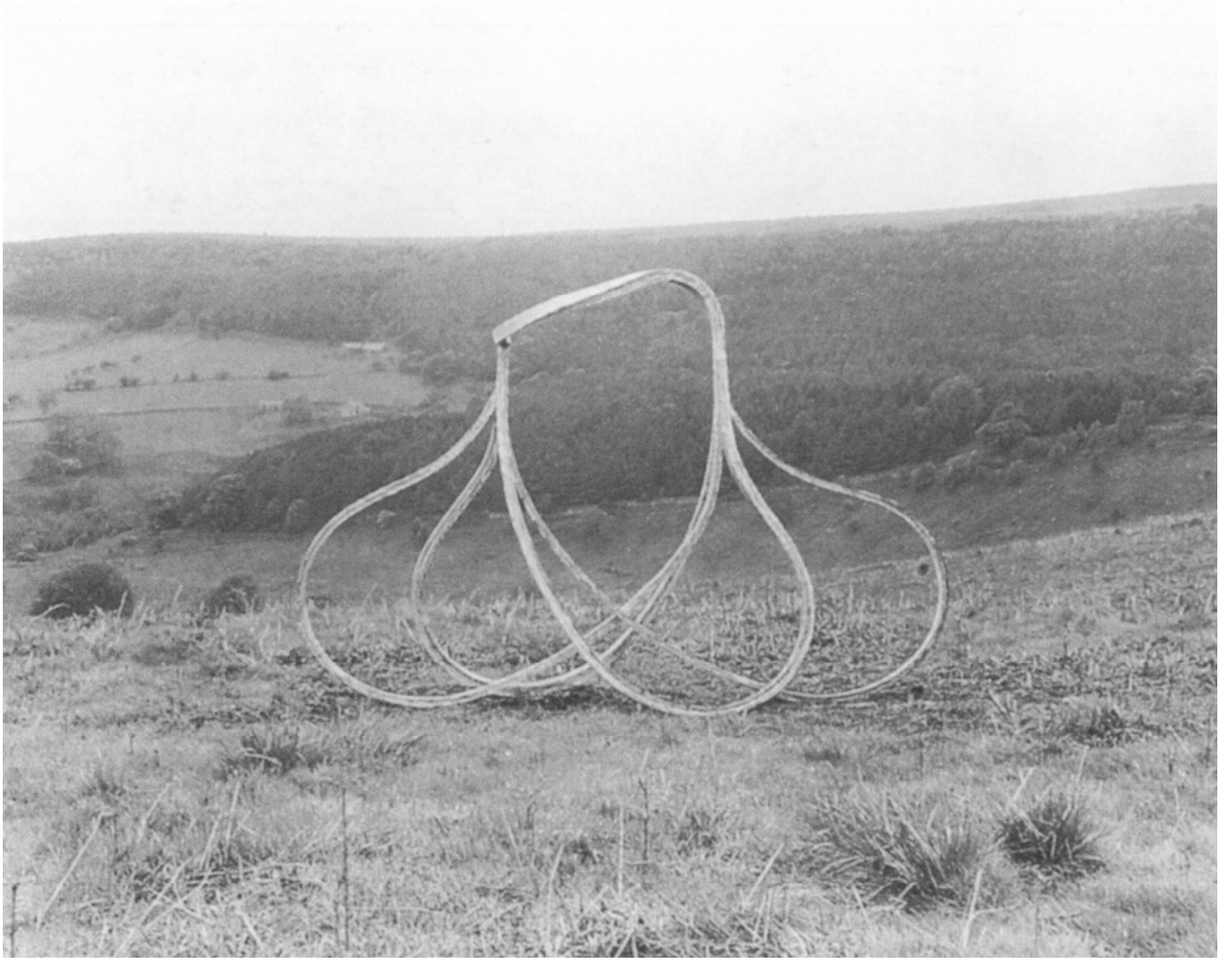
ALBRECHT, H.J. 1981: *Escultura en el S.XX*. Blume, Barcelona, Pág. 86 y 133.

DEACON

«Habla en francés cuando no sepas cómo decir algo en inglés», ordenó a Alicia la Reina de Corazones; «...saca hacia fuera las puntas de los pies al andar -¡y recuerda quién eres!». (Alicia había pasado un mal momento sospechando, por una sensación de confusión que no era propia de ella, que a lo mejor ya no era ella misma sino su estúpida amiga Mabel). Además de esa presencia de ánimo con agilidad de bailarina, digna de Alicia, la obra de Deacon tiene a veces un punto de impertinencia de Reina de Corazones, una impertinencia de maestro de baile...

Las piezas de la serie ***The Back of My Hand*** parecen consejos de la Reina de Corazones, de que seamos a la vez sencillos y estrafalarios; si se observan cuidadosamente (¡recuerda quién eres!), garantizan la desorientación. El efecto producido es un efecto clásico de alta comedia, lo que no quiere decir que no sea serio. La función de la alta comedia no es negar la gravedad de la vida, sino únicamente hacerla llevadera. Hablando psicológicamente, la a menudo insoportable seriedad de la vida a que la obra de Deacon alude, consiste en el problema de conocer los límites, los contornos del yo. El yo de los habitantes de la sociedad actual tiende a ser tan indeterminado como las desgarbadas formas que Deacon adorna con la exactitud de las plantillas industriales: la torpeza está representada con cálculo de ingeniero, la ansiedad con frialdad quirúrgica. Deacon mimetiza instintivamente la estructura de esa disyunción en una imagen material que resulta -misteriosa, prodigiosamente- no estar en absoluto escindida.

Con algo de la orgullosa modestia de Alicia, Deacon se define a sí mismo como un «fabricante», poniendo el acento en lo que su obra tiene de metáfora del humilde



F.69. *Para los que tengan oídos nº 2*. 1983

cumplimiento de una tarea, a la vez que quita importancia a su verdadera, vertiginosa complejidad. La verdad es que Deacon fabrica -construye, idea- más de lo que parece, o al menos obliga a la vista a escrutar la obra una y otra vez en busca de distintos tipos de información que nunca terminan de resultar coherentes entre sí. Tómese, por ejemplo, la obra de la Tate Gallery ***For Those Who Have Ears No.2.*** (F.69).

«Para los que tengan oídos nº2», 1983, una pieza de madera chapada que descansa sobre cuatro «lóbulos» abiertos, que parecen chorrear o salir de uno de los extremos de una horizontal sinuosa y quedar recogidos elegantemente al otro extremo: material agradable, técnica insistente, forma lírica y metáfora ilustrativa se disputan nuestra atención. Tratar de captar el «invento» en su conjunto es maravillosamente frustrante. Toda la obra de Deacon provoca una frustración y puede conducir a la perplejidad, porque comunica de forma inmediata la atracción perentoria de todas las formas de comunicación y, al mismo tiempo, su inadecuación última. Esa dualidad salta en cada aspecto de su arte, incluyendo sus títulos, extraordinariamente desconcertantes.

Art for Other People, «Arte para Otros», o «para otra gente», una idea digna de Lewis Carroll, es el título genérico de una serie de pequeñas esculturas, veinticinco hasta ahora, hechas desde 1981. La frase ha ejercido una fascinación serpentina en todos los glosadores de Deacon. Es como un *koan* zen, lleno de sonido de una mano que aplaude, formulado en un idioma de benevolencia cívica. El duende de la frase está en la palabra «otros», una vorágine sin fondo o úlcera en el corazón de la egocéntrica mentalidad occidental. Piénsese en el «yo es otro» de Rimbaud, un pensamiento que envenena el ego; y también el astuto epitafio de Marcel Duchamp: «Después de todo, siempre son los otros los que se mueren», que suscita en quien visita su tumba una duda razonable sobre quién es, exactamente, el que está muerto. La seguridad de que uno está mirando un arte «para otros» -no el artista, no uno mismo-, obsesiona e irrita de forma parecida. Pero el matiz más interesante del título de Deacon es sociopolítico, y toca el nervio de la desazón del arte en una cultura democrática. El título recuerda al de un programa de exposiciones realizado a principios de los años cuarenta en Gran Bretaña, *Art for the People,* «Arte para el pueblo» o «para la gente», que Kenneth Clark calificó como «uno de los primeros y vacilantes pasos hacia el apoyo del arte por el público», lo que quería decir hacia la oficialización de la cultura, que es un rasgo tan característico de la era de la posguerra, especialmente en Europa. La paráfrasis de Deacon deja al descubierto la imposibilidad de decidir quién es «the People», la gente (y quién lo dice), y no digamos qué sea el «arte» o qué pueda entrañar el «para» en su interrelación.

Las esculturas de la serie *Art for Other People* tienden a ser presencias, intensas pero muy alusivamente satíricas, y comparten la rareza de producir la clara impresión de que son demasiado pequeñas. Generan alguna dinámica metafórica y formal de furiosa potencia, generalmente combinando formas análogas, vagamente orgánicas, que producen efectos radicalmente diferentes -con combinaciones de materiales como piedra y cuero, acero galvanizado y linóleo, latón y ante, linóleo y mármol-, pero a una escala demasiado reducida, demasiado abarcable con una mirada para que sean físicamente absorbentes. Por mucho que nos acerquemos, hasta darnos de narices con ellas, podemos seguir sintiéndonos demasiado lejos. No tienen esa pequeñez paradójicamente monumental de algunas esculturas de Joel Shapiro o Ken Price, por ejemplo, que parecen vistas por el revés de un telescopio, sino que más bien tienen el aire de una reducción práctica: la de algo desinflado o plegado para que sea portátil. Tiradas por el suelo, se nos echan a los pies incluso desde el otro lado de la sala. Deacon ha dicho que él las ve como cartas enviadas al mundo, escritas en alguna circunstancia íntima para ser recibidas en otra circunstancia que es imprevisible. Para el espectador -aparte de ese «otro» cuya existencia o no existencia son indemostrables- el efecto es el de una carta todavía en tránsito o entregada en una dirección equivocada.

La ironía seca y funcional de Deacon, aunque casi bufa en la serie *Art for Other People,* no ha de confundirse con el humor. Es una especie de semibroma, cae en una incongruencia inesperada sin el esperado ascenso inmediato, sin la liberación del reconocimiento y la risa. Deacon tiene un instinto especial para los absurdos fundamentales, intrínsecos al lenguaje, que dejan bloqueada la mente que intenta seguirlos. Utiliza esos absurdos par forzar una suspensión del pensamiento en favor de la simple contemplación, creando un silencio en el que otro lenguaje - el de la escultura- pueda entrar en funciones.

PETER SCHJELDAHL. 1988. *Richard Deacon*.
Fundación Caja de Pensiones, Madrid.

«Parte de la posibilidad de éxito del proyecto de recuperar los objetos como arte tenía que ver con la situación de la escultura. Estaba mortalmente enferma de alusión figurativa. El objeto en tres dimensiones era un nuevo comienzo. Mientras que la pintura había sido únicamente capaz de cambiar, arrastrando constantemente el germen de la representación, la escultura cayó muerta y empezaron los objetos».

El propio Deacon ha afirmado que «el acto de la manufactura en sí tiene una particular relación con la realidad que es afín a la del lenguaje» («Richard Deacon in corversation with John Thompson», *Spazio Umano,* n.º 3, julio-septiembre 1985, págs. 25-27).

Uno de los rasgos importantes de las lenguas es que están definidas por ciertas reglas, por ciertos convencionalismos y límites. Señalar la significación de los procedimientos de manufactura es también señalar la manera en que ciertos convencionalismos y limitaciones tenderán a hacerse sentir sobre ella.

Los métodos que se usan para dar forma a las piezas son sencillos si se comparan con las técnicas industriales. En este punto, la relación con la producción de tipo mecánico se basa más en los usos de materiales que en los métodos de darles forma. Es decir, que materiales industriales y constructivos están usados a menudo en su estado más o menos desnudo, pero los métodos para darles forma están más relacionados con las técnicas manuales auxiliares. El metal está normalmente doblado, recortado, soldado. El plástico está apenas empezando a explorarse por sus posibilidades constructivas; a menudo funciona como revestimiento sobre materiales convencionales... El moldeado al vacío es el método más accesible para lograr formas complejas a partir de materiales en lámina. Todavía es caro. El moldeado térmico de los mejores plásticos -y el método comparable para el metal, el troquelado- está todavía fuera del alcance de la mayoría de los artistas.

Casi todos los procesos llamados industriales empleados son de un grado de complejidad muy modesto. Esto afecta a la imagen en que los tipos más accesibles de tratamiento llevan por sí mismos a lo plano y lo lineal.

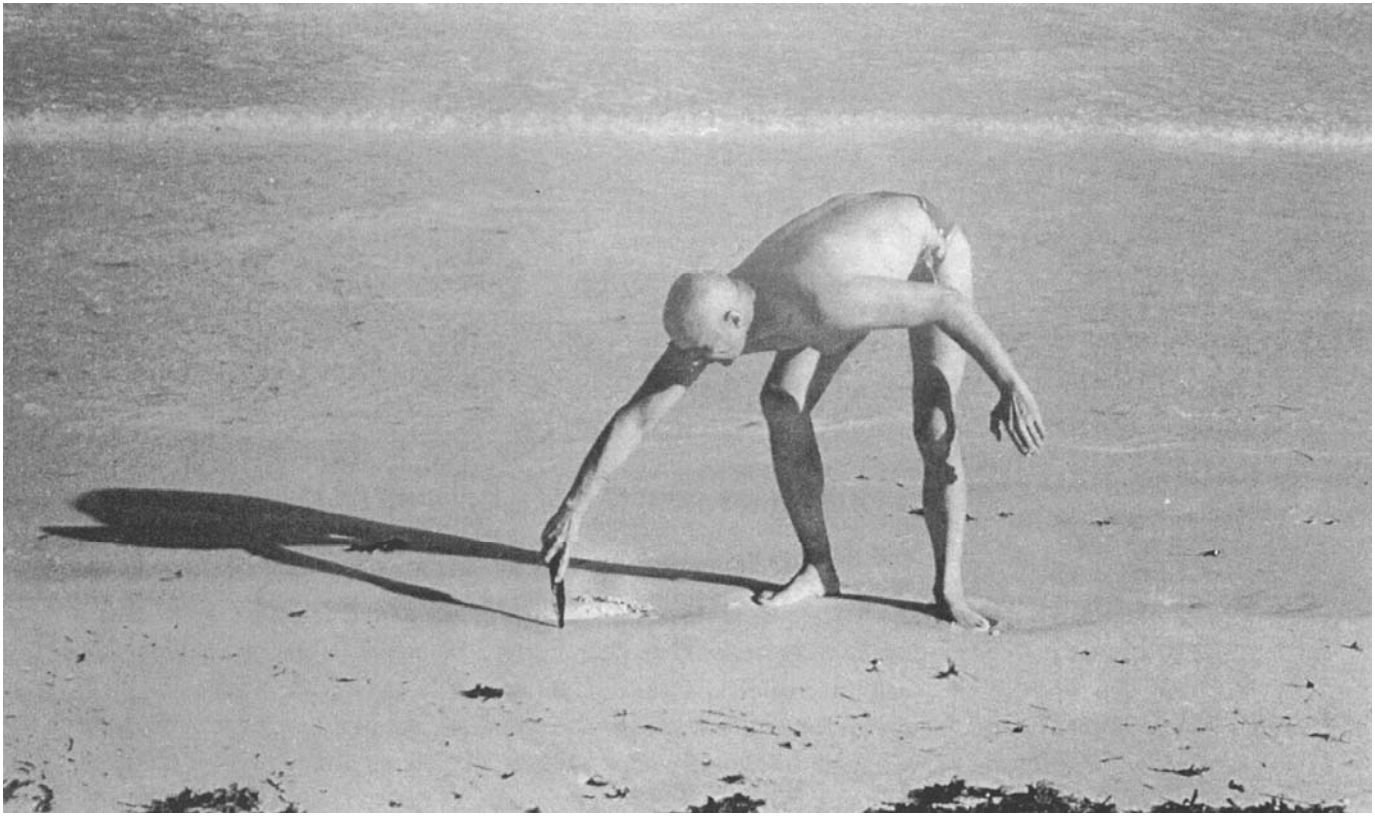
RICHARD MORRIS, 1969. Notas on Sculpture IV Artforum.

JOSEPH BEUYS
DIBUJOS SOBRE ARENA EN DIANI

Veinte de julio de 1964. Aquisgrán: en la Escuela Técnica Superior tienen lugar las actividades de Fluxus dentro del marco del Festival de Nuevo Arte; Beuys participa con acciones tales como la **Cruz marrón** y los **Angulos de sebo**, estrenándose con una **Pieza para piano**.

"He llenado un piano de cuerpos geométricos, caramelos, hojas secas de roble, mejorana, una postal de la catedral de Aquisgrán y detergente en polvo. Todo muy suelto, para que todavía sea posible tocarlo... El piano no lo he destrozado yo, sino su anterior propietario. Venía incluido con los muebles viejos... ¿Con qué objeto? Con el de lograr un saludable caos, una saludable amorfización en un determinado sentido que, precisamente mediante la descomposición, reaviva un poco una forma pasada y unos convencionalismos sociales enfriados y anquilosados, posibilitando con ello la forma futura."

Pero el público estudiantil no dispensa una acogida favorable a estas aproximaciones a una forma futura y, debido al rechazo masivo de las inusuales propuestas de Fluxus, se produce un alboroto. Ciento cincuenta estudiantes trepan furiosos a la tarima convirtiendo el escenario del salón de actos en un campo de batalla. Un estudiante le asesta un puñetazo al supuesto responsable Beuys. Su nariz sangrante se torna en denuncia de la censura y la intolerancia ejercidas contra la deseada amorfización y los convencionalismos sociales se oponen a esa descomposición "saludable". El espectacular enfrentamiento con un público más amplio que tiene lugar en Aquisgrán se convierte para Beuys en verdadero agente de descomposición de un proceso de concienciación que conducía cada vez más a una postura política muy concreta.



F.70. *J. Beuys en Diani,* 1964

Aquisgrán nos muestra hasta qué punto se ha alejado Joseph Beuys de un concepto artístico formalista, nos muestra la imposibilidad de dejar correr libremente las energías bloqueadas sin que se generen conflictos sociales. Como extranjero en la economía organizada de la República Federal, Beuys apuesta no por la provocación ni por adoptar una postura de mátir, sino por ceder mesiánicamente los fundamentos existenciales de su vida como un potencial pictórico primario que se ha ido acumulando durante largos años de trabajo callado. Tanto las experiencias de la infancia y de la guerra como el cristianismo, la mitología nórdica. la antropología y las ciencias naturales constituyen el caldo de cultivo esencial de sus formas complejas de pensamiento, que, en un principio, se manifiestan sobre todo en el dibujo, en unos frágiles trazos casi imperceptibles que comprenden las características del soporte. Dibujar -con un alto grado de sensibilidad artística- consiste más en elaborar un principio formador que en plasmar unas formas concretas; tiene más el carácter de una herramienta espiritual que explora los campos de fuerza existentes entre los polos de los analítico y lo visionario, del principio orgánico y lo cristalino, de la vida y la muerte, de lo atávico y la futurología.

En1974 Beuys abandona por una temporada la arena pública de Alemania y se nos va a las costas de Kenya, a Diani, acompañado de Charles Wilp, quien documenta con fotografías la evidente transformación que la persona de Beuys experimenta en Africa. Desembarazado de sus insignias -sombrero, chaleco de aviador, abrigo-, apenas en taparrabos, su irradiación carismática cobra una dimensión única y distinta. En contraste con la extenuación heróica frecuentemente perceptible en él, su cuerpo brilla en su plenitud, fortalecido por el sol; su franqueza desconcertante y hasta encantadora, que no parece inaccesible a nada ni a nadie, le hace adentrarse como un nómada innato, por así decirlo, en una realidad natural tan distinta. Jamás inactivo, se dedica a hacer dibujos en la arena, sobre todo como producto resultante del momento y lugar por los que atraviesa, cambiando el escenario definido por la sociedad por la alocalización de la arena; es en este momento de su actividad cuando confluyen de manera más intensa las distintas acepciones del vocablo latino (y también español) “arena”. En esta tierra de nadie cultural la poderosa presencia de la naturaleza sigue siendo inaccesible y sin embargo palpable, atrapada en la fotografía gracias a la presencia inmediata de la luz y la sombra. La arena se convierte en un campo abierto a las imágenes que no se espiritualizan ritualmente, por así decirlo, hasta que no recibe los dibujos. Aquí la escenificación chamánica de Beuys pierde todo acento nostálgico, trabaja de una vez por todas con el entorno, cuya alocalización genera una dimensión temporal imaginaria. La muda materialidad de la arena se hace sentir como potencial

energético improvisado, es acumuladora de calor y no materia muerta. Constituye aquí lo simple y lo cercano, se pone delicadamente en acción, cobrando movimiento por medio de huellas y dibujos que se entierran en la materia, quebradizos como sus trazos con el lápiz, y se unen a ella plenamente como notaciones espirituales: constantes de Beuys tales como la cabra, el alce, la mujer primitiva, el esqueleto humano, las marcas geométricas, el sol o los desarrollos esquemáticos de sistemas (similares a los esquemas de sus tableros) que cabe interpretar relacionados entre sí, nos remiten, desde luego, en cierto modo, a un nomadismo animal, al discurrir cíclico de la vida humana desde el nacimiento a la muerte, a unas regularidades constructivas y cósmicas.

BERNARD BÜRGI, *Arena* Nº. 0, pág. 72-74.

CALDER

Calder se decide a integrar visiblemente en el plano global de sus construcciones las partes mecánicas impulsoras. Pero pronto resulta «insalvable» otra dificultad de la «escultura motorizada»: el objeto móvil no contribuye a proporcionar una experiencia óptima del movimiento y del tiempo. Su relieve demasiado acusado conserva su valor formal inherente, y su corporalidad es inadecuada para trascender ciertos procesos relativamente torpes. Además, los habituales principios mecánicos no permiten grandes variaciones en el programa de movimientos, de tal manera que el espectador se cansa enseguida de las repeticiones. Por otra parte, una complejidad excesiva en este aspecto, como sucedió en un pasado reciente, en que Nicolas Schöffer combinó los procesos mecánicos con programas de luz, provoca esfuerzos enormes de la capacidad media de percepción.

Sin duda, tales consideraciones constituyen la base de los ensayos de Calder. Este se esfuerza en abandonar al juego natural de las fuerzas del aire aros de chapa delgados que actúan de forma casi inmaterial. Mirando hacia atrás, con su lenguaje descuidado nos relata: «En 1932, un globo de madera me sugirió la idea de hacer un universo, algo así como el sistema solar. De aquí procede todo. Por pura pereza he pasado de globos de madera a formas superficiales». Y añade: «Cuando recorto mis placas, pienso en dos cosas. Me gustaría que tuvieran vida, y pienso en el equilibrio; esto explica los orificios que hay en ellas. Lo más importante es que lo móvil puede captar el aire. Debe tener la capacidad de moverse. El objeto móvil es como un "lacero", un cazador del viento»[14]. Marcel Duchamp, al que el «móvil» debe su nombre, ve en el arte de Calder «la sublimación de un árbol en el viento».

ALBRECH, *Op. cit.*, pág. 140.

[14] Alexander CALDER, en: H. Harvard Arnasson y Ugo Mulas, Calder, Prever, Munich, 1971, pás. 68

CHILLIDA
ELOGIO DEL HORIZONTE

E: Hice inicialmente tres variantes. Pero luego,a medida que buscaba la escala, se fue imponiendo la más sencilla, como pasa siempre. Y ésa es la que se ha hecho. Los proyectos son tres piezas de acero con distintas variantes, pero con el mismo espíritu. La que resultó definitiva es mucho más económica que las demás, en el sentido conceptual. Puede que, en el tamaño de los bocetos. sean mejores las otras dos; pero en grande, por la escala que tiene, ésa era idónea. Paco Pol, el arquitecto que estaba realizando la remodelación del Cerro de Santa Catalina, se había enterado de que yo tenía un proyecto para hacer una obra en relación con el horizonte, porque había visto expuesta alguna de las maquetas, y me dijo que el de Gijón era un lugar idóneo. Yo no lo conocía. Me trajo una foto aérea estupenda y empecé a darle vueltas a la cosa. Y el día que fui me di cuenta, con sorpresa, que en todos los cálculos de escala que yo había comenzado a hacer para ese lugar, el tamaño de mi escultura coincidía con los radios de las fortificaciones que hay allí arriba. Fíjate qué cosa más rara: son cosas que te ponen los pelos de punta, porque yo no había estado en el cerro nunca. Total, que todo eso me animó mucho y me decidí a hacerlo.

F: De todos modos, el del Elogio ha sido un proceso peculiar. En una escultura pública, el proceso suele ser más bien, el inverso, que sea un entorno dado el que determine la elección de un proyecto determinado.

E: Por supuesto. En mi caso siempre ha sido el lugar el que ha condicionado la obra. Pero yo me pregunto, cuando el lugar está en función de algo tan inmenso como es la bóveda y el horizonte, si tiene importancia suficiente el lugar como para poder con ese no lugar que diríamos, es el Cosmos. Y yo creo que es por ese lado por donde ha surgido esta obra. El Elogio está ya mirando más arriba; es otra cosa. Una inquietud fundamental ha sido la de no pasarse en la escala, porque, en todo lugar prominente, el pasarse de escala es dramático, peligrosísimo. Esa es la cuestión más difícil de un proyecto así. Y yo creo que he tenido la suerte de acertar con la escala; y he acertado por haber tenido en cuenta dos datos, el del espacio innombrable, inconmensurable, y nuestra propia medida, que es muy aproximada de unos a otros. Las diferencias son muy pequeñas en relación con lo que está delante. Y ahí yo he querido buscar un peldaño entre las dos cosas un microespacio o un mediador.

Hasta que no estás tú metido en ella; entonces es cuando la ves, es cuando la notas.

F: Me decías que, de entre los proyectos iniciales del Elogio, finalmente se impuso el más económico. Sin embargo, es menos sencillo de lo que parece...

E: Por supuesto. Al hablar de sencillo, hablo de más económico. Es decir, que ocurren las mismas cosas que en los otros pero, como si dijéramos, con una mayor economía. La obra no es nada sencilla. En las otras hay el mismo espíritu pero ocurren unas cuantas cosas más. Para el que juzga las cosas desde un punto de vista, digamos, más superficial, hubieran sido más aparentes; pero no hubieran tenido esa virtud de crear un espacio mediador entre nosotros y el Cosmos. Para ello tenía que ser muy sencilla, porque el horizonte también es muy sencillo. Y nosotros somos bastante sencillos también; aunque nos creemos muy complicados, no lo somos tanto. Tenía que ser una cosa muy elemental en el fondo...

F: En cualquier caso, en la visión más inmediata de la pieza, la ilusión es de una geometría muy estricta.

E: Si. Después la vas viendo, te mueves alrededor, te metes dentro, miras arriba, atrás, y no lo es tanto como parece. Pero mantiene una especie de rigor y de sencillez, que es la que yo pienso que tenía que tener. Las otras hubieran sido mas ricas.

F: Finalmente, la impresión es la de acercarse a la regularidad, pero de huir de ella al tiempo.

E: Bueno, esa es una de mis cosas. Yo no quiero caer nunca en lo que se han llamado las grandes normas; las encuentro todas peligrosas. Creo que hay que aproximarse a esas cosas, pero nunca caer en ellas. El ángulo recto, por ejemplo, lo detesto. He trabajado cerca del ángulo recto toda mi vida, y si alguna vez he caído en él, es de modo excepcional. Y ello por una razón que ya he dicho muchas veces. Tengo la pequeña experiencia, -aunque dudo mucho de la experiencia que es demasiado conservadora; creo ante todo en la percepción, que es progresista-, el tiempo, vamos, me va diciendo que en un diálogo formal en el espacio, si tú utilizas un ángulo recto, estás perdido. Todas las respuestas tienen que ser necesariamente ángulos rectos. Es lo que le pasó a Mondrian; él lo resolvió como nadie, pero ya no hace falta hacer más, ya está todo dicho.

En cambio, curiosamente, si tú valoras la perfección como límite del ángulo recto, pero conoces el fortalecimiento que un ángulo va adquiriendo a medida que se acerca al ángulo recto y lo supera, en un sentido u otro, hay un radio de acción de respuestas que podríamos decir que están entre los 87° y los 95°, y que son todas viables. Yo esto lo he medido a posteriori, nunca a priori. Trabajo mucho por intuición y después uso el metro a veces, para medir cosas. Pero hago mucho más caso al ojo que al metro, al ojo y a la sensibilidad. Con todo, algunas veces he querido comprobarlo a posteriori y mis ángulos suelen andar entre los 87°, 95°, o incluso mucho más cerca de los 90°. Ahí hay una zona en la cual puedo utilizar ángulos que producen respuestas mucho más ricas que los ángulos rectos. Como es lógico, al no ser el ángulo un límite, una cosa verdaderamente bloqueada, inamovible, las repuestas son muchísimo más fértiles..

En el fondo, yo creo cada vez mas que mi obra está hecha con infinidad de errores que se compensan unos con otros. Estoy convencido de que eso es mi obra. Y, además, tiene otra característica de la que todavía mucha gente no se ha dado cuenta: es una rebelión contra la gravedad. Desde el principio hasta hoy, en todas las aproximaciones que yo he hecho a distintos momentos de mi carrera, en todos, al final me encuentro con ese tema. Era algo que tenía ya al principio, con aquellas piezas que se movían, y tenían tres puntos de apoyo, que es como no quererse apoyar de una manera real, aceptando la gravedad como un hecho. Después han sido las esculturas colgadas de hormigón, las mesas... Todos son planteamientos en relación con la antigravitación; no aceptar a Newton, vamos.

Y para eso, no te puedes apartar del peso, sino que tienes que aceptar ese peso. ¿Cómo vas a hablar del peso, o te vas a rebelar contra él, si no cuentas con él? Es absurdo. Todo eso me ha conducido a una obra que es bastante complicada para exponer, y para otras

muchas cosas. Pero creo que es, dentro de lo que puedo hacer, coherente. Y lo mismo ocurre con la dialéctica entre lo lleno y lo vacío. Para mí es totalmente necesario que lo lleno sea lleno. Si lo lleno no es lleno, por muy bien hecho que esté, hay un espacio muerto que está dentro, que estropea todo. Eso me obliga a que las piezas sean lo que son, y esto plantea problemas; no siempre puedo exponerlas... pero, bueno, ¡qué le vamos a hacer!

F: En el Elogio, por ejemplo, es muy claro lo de la ingravidez. Incluso en esa sensación ingrávida, hay momentos en que parece evocarnos un poco, visual y conceptualmente, la Victoria de Samotracia.

E: Sobre todo desde la mar es evidente. La ves desde la mar y está casi avanzando. Parece que se quiere ir, a pesar de su masa, a la que ves terriblemente pesada y atada... Es una sensación como de no querer aceptar su propio peso y su propia relación con la sustentación, con lo que lleva hacia abajo. Yo creo que eso es una parte de mi obra que resulta evidente, y que me hace bastante heterodoxo dentro de la escultura contemporánea.

Richard Serra tiene un poco eso, a su manera, el mismo tipo de problema, aunque enfocado de otra forma. Yo he hablado con él, tanto de este tema como del ángulo recto, y me dijo una cosa muy inteligente. Cuando colocas una plancha en vertical, estás obligado a una estabilidad en función de la gravedad, porque si no los edificios se caerían, todas las cosas se caerían. Y si no, tiene que haber apoyos, que es lo que él ha hecho. Pero, en cambio, lo que sí puedes hacer es, -manteniendo esa verticalidad- hacerla girar sobre sí misma, lo que, en ese otro sentido, abre una posibilidad de movimiento fuera del ángulo recto. Es algo que conozco bien porque lo he hecho muchas veces, pero él hablaba de elementos, o bien apoyados unos en otros, como suele utilizar, o de la posibilidad de mover una gran plancha en este sentido. Es algo que está muy bien visto y explica su obra; es, de hecho, su obra.

F: Hablemos un poco de la elaboración material de la obra...

E: Bueno, hubo que realizar un encofrado complicadísimo, como viste. Yo dibujé todas las piezas, una por una, y lo hice con estos carpinteros, con Bereciartúa y su equipo. que trabajan muy bien; son muy buenos. Es gente que conoce muy bien su oficio. Casi, casi, más que encofradores son ebanistas. Y si no se pasaron a ese terreno del ebanista, es porque yo no quería. En esa escala supondría unos falsos refinamientos que serían negativos. Pero, conceptualmente, su trabajo lo conocen bien; lo han hecho perfectamente.

La cosa ha sido muy complicada, pero muy emocionante. Porque había problemas de dobles curvaturas, de las que está llena la obra. Y están resueltas con técnicas absolu-

tamente elementales, pero muy curiosas. Por ejemplo, si tú quieres que una tabla se curve hacia dentro, le das uno o más cortes con la sierra, y el ancho de la sierra, al forzar la madera, permite una cierta curvatura en ese sentido. Y en caso de que quieras ir hacia el otro lado, le das un corte y le metes unas cuñas, y entonces consigues esa misma curvatura en el otro sentido. Son cosas de oficio, pero importantes; sobre todo en aquella escala. Es algo que la gente no ve, pero que está ahí. Además, estaba la cuestión de trabajar incluso con un modelo, con una maqueta a escala 1:1...

Este modelo, a escala 1:1, lo hizo Jesús Aledo y yo lo iba corrigiendo a medida que avanzaba. Eso es algo fundamental, también. Porque es un tipo de trabajo que, por su misma naturaleza, no se puede hacer por planos. Ahí es donde yo soy un arquitecto totalmente heterodoxo. Comprendo que me haya costado tanto acabar la carrera. Cuando me dieron el título de arquitecto honorario, ese año, dije que había empezado en el 43 y había terminado en el 90; la carrera más larga del mundo. Ahí sí soy heterodoxo: un proyecto como éste no lo puedes hacer por planos, porque saldría algo parecido, pero completamente rígido y seco, sin vida. No puedes hacer por planos todas esas variantes, esas inflexiones, que son rebeliones contra el orden. Braque decía algo de esto, rebelarse contra la norma...

F: Algo fundamental, en El Elogio, es que, en último término, la lectura fundamental de la obra se da cuando, ya más que verla, la sientes.

E: La notas, al final la notas, sí. Te vas acercando, la vas viendo, analizando, pero al final, lo que se impone, es que tú la notas estando dentro de ella, por su escala, por lo que sea, no sé: Algo pasa ahí, que es lo que yo he buscado. Incluso cuando se quiso urbanizar aquello y empezaron a hacer unos caminos, pedí que lo dejaran tal como estaba, con la flora que había, que permitieran que la gente se arrimase por leyes según las cuales se construyeron siempre los caminos. Como dice Machado, se hace camino al andar. Es decir, la gente va a llegar, va a darle la vuelta, se irán creando senderos que cojan un sentido y habrá un punto, ese punto dentro de la pieza, donde no habrá nunca hierba. Estoy completamente convencido que eso será así. Además, será un buen síntoma, síntoma de que la gente, instintivamente nota las cosas.

F: Pero ¿Todas las obras piden un material?

E: Creo que sí, todas las obras piden un material. La relación con la materia es fundamental. El material nos puede enseñar muchas cosas. O, mejor, la materia, porque "el

material" suena fatal. La materia es una parte importante del Cosmos, y del Universo y del hombre; somos materia también nosotros. Es algo muy serio que no podemos dejar de lado nunca.

Yo he llegado a tener intuiciones, también, inexplicables e indemostrables, en mi trabajo. Lo he dicho a menudo. A través de ellas he llegado a pensar que, entre lo lleno y lo vacío, entre lo pleno y lo hueco, no hay solamente una diferencia de densidad, -que es la que nosotros evidentemente vemos-, sino también una diferencia de velocidad. Es decir, yo estoy convencido, aunque no lo pueda demostrar, que el espacio es una materia muy rápida y las materias, todas las otras materias, son más o menos lentas. El espacio es lo más rápido que nos rodea, es como el espíritu, ¿verdad? Es decir, yo veo como si todo lo que forma parte de una escultura, es decir el espacio y el elemento que tú elaboras, incluso como elogio del espacio, como elogio del horizonte, todo ello es la misma materia pero con distinta velocidad.

Creo que todo está lleno de coincidencias. Ese es un tema del que se ha hablado muy poco: hasta qué punto uno controla o es controlado, por la propia sensibilidad o la propia intuición, o por todas las fuerzas que están funcionando por ahí. En toda teoría del conocimiento debe uno toparse con cosas de este tipo, pero el arte, que se puede permitir una dosis muy grande de preguntas libres, es, sin duda, un terreno abonado.

CHILLIDA. Entrevista de Fernando Huici. 1990. (Extracto). *Elogio del Horizonte,* pág. 13-35. Progreso Editorial. Oviedo.

MARCEL DUCHAMP

En el silencio de Duchamp aparece la primera y más notable diferencia ente la explicación tradicional y la moderna. Una afirma el mito, le da un sustento metafísico o racional; la otra lo pone entre paréntesis. El silencio de Duchamp, no obstante, nos dice algo: no es una afirmación (actitud metafísica), ni una negación (ateísmo) ni una indiferencia (agnosticismo escéptico). Su versión del mito no es metafísica ni negativa sino irónica: crítica. Por una parte, es una burla del mito tradicional: reduce el culto a la Diosa, ya sea en su forma religiosa o en la moderna, devoción a la Virgen o amor romántico, a un mecanismo grotesco en el que el deseo se confunde con la combustión de un motor, el amor con la gasolina y el semen con la pólvora de artificio. Por otra, la crítica es también una burla de la concepción positivista del amor y, en general, de todo lo que llamamos «modernidad» en el sentido vulgar de la expresión: «cientismo», positivismo, tecnología y todo lo demás. El Gran Vidrio.

El antecedente directo de Duchamp no está en la pintura sino en la poesía: Mallarmé. La obra gemela del Gran Vidrio es *Un coup de dés*. No es extraño: a pesar de lo que piensan los engreídos críticos de pintura, casi siempre la poesía se adelanta y prefigura las formas que adoptarán más tarde las otras artes. La moderna beatería que rodea a la pintura y que a veces nos impide *verla*, no es sino idolatría por el objeto, adoración por una cosa mágica que podemos palpar y que, como las otras cosas, puede venderse y comprarse. Es la sublimación de la cosa en una civilización dedicada a producir y consumir cosas. Duchamp no padece esta ceguera supersticiosa y ha subrayado con frecuencia el origen *verbal*, esto es: poético, de su obra. Frente a Mallarmé no puede ser más explícito: «Una gran figura. El arte moderno debería volver a la dirección trazada por Mallarmé: ser una expresión intelectual y

no meramente animal...» El parecido entre ambos artistas no proviene de que los dos muestren preocupaciones intelectuales en sus obras sino en su radicalismo: uno es el poeta y el otro el pintor de la Idea. Los dos se enfrentan a la misma dificultad: en el mundo moderno no hay ideas sino crítica. Pero ninguno de los dos se refugia en el escepticismo o en la negación. Para el poeta, el azar absorbe el absurdo; es un disparo hacia el absoluto y que, en sus cambios y combinaciones, manifiesta o proyecta al absoluto mismo. Es ese número en perpetuo movimiento que rueda desde el principio hasta el fin del poema y que se resuelve en quizá-una-constelación, inacabable *cuenta total en formación*. El papel que desempeña el azar en el universo de Mallarmé, lo asume el humor, la meta-ironía, en el de Duchamp. El tema del cuadro y el del poema es la crítica, la Idea que sin cesar se destruye a sí misma y sin cesar se renueva.

PAz, O. (1971). *Los signos en Rotación y otros ensayos*. Págs. 215-221-2. Alianza, Madrid.

MARIO MERZ

«Hay una necesidad de construir de manera antitética a los modelos actuales: construir según procesos de crecimiento e individualidad, siguiendo y dominando una intención propia, según un ritmo natural, según la noche y el día. Se elegirán materiales diferentes cada vez, determinados por el azar, el lugar y la proximidad de otros elementos, por la vegetación. La superficie de la tierra debe ser un cuerpo con el que estos elementos puedan establecer una íntima relación. Nada será regulado de antemano. Lo imprescindible es construir -hora por hora, día por día- actuando con la voluntad hacia y sobre todo lo que se halla desparramado en la vida».

Mario Merz.

EL IGLÚ DE MARIO MERZ

Para construir un iglú se tallan directamente los bloques en la nieve dura. La construcción se inicia con el círculo para seguir luego subiendo en espiral hasta formar una cúpula que lo aisla del exterior por una pequeña bóveda. Los resquicios se rellenan a continuación con nieve blanda. El interior puede protegerse con una pared de pieles independiente de la estructura, formándose así una cámara de aire entre la pared fría y la pared caliente que permite obtener temperaturas de entre 15 a 20 grados.

El iglú es característico de la arquitectura nómada y representa un cobijo temporal y precario que, durante un tiempo, fija una parcela del territorio en el infinito o en el espacio

flotante de un banco de hielo. Esta construcción recuerda, por su forma y finalidad, otras construcciones primitivas similares, como los pequeños bohíos de los Masais en Africa, «construidos con ramajes curvados y recubiertos de boñiga, arcilla y materiales vegetales y con una característica obertura en espiral» y como el *agal* de Somalia, un armazón desmontable «formado por una serie paralela de ramas dobladas en pequeños arcos, enlazados por aros horizontales de tamaño decreciente»[15] y recubierta de esteras o pellejos.

Esta referencia a lo primitivo nos hace definir el iglú como el concepto más simple de cobijo. El iglú es un pedazo de terreno arracimado, encogido sobre sí mismo. Es redondo por todas partes. Es justamente el nido al revés. En él, la imagen traspasa la memoria y alcanza las huellas de un mito universal, la forma elemental y cósmica emerge de la tierra para reencontrar el cuerpo que engloba el todo: lo vacío y lo lleno, el interior y el exterior.

Merz experimenta esta totalidad, esta imagen de síntesis a través de diferentes propuestas mentales y poéticas. «Artista nómada», Merz atraviesa el territorio y condensa en determinados lugares un armazón que reproduce por fragmentos todas y cada una de las energías concentradas en el iglú, fundamentalmente la energía básica y la idea primordial de la edificación. Efímero y frágil objeto surgido del caos, el iglú se concibe en el rígido sistema de la sociedad industrial como expresión de una posición crítica frente al espacio y a las corrientes políticas, económicas y culturales. El iglú existe a través de las tensiones y contradicciones del instante y de lo universal: orden y desorden, naturaleza y cultura, movilidad y petrificación, exterior e interior. Si bien no reduce estas dualidades, el iglú las condensa y las muestra, comprimiendo las tensiones del círculo en un lugar y un momento determinado, hacia el centro: el punto más alto, conformado por un eje, el del hombre en pie.

«El nómada existe mientras mantiene viva la fusión entre casa y trabajo; su capacidad de comprensión radica en el hecho de llevar su experiencia con él. Hasta cuando sus movimientos son limitados, continúa desarrollando su función a su manera y, sin pretender combatir por sí sólo la civilización, se esfuerza en preservar un bien simbólico: el arte. Incluso en una situación en que se halle privado de libertad, el nómada encuentra en lo individual y lo efímero una estrategia política y cultural, la coexistencia de una expresión pública y personal»[16].

Merz es uno de los principales iniciadores del *Arte Povera*. Desde esta perspectiva, rehusa considerar la creación del artista como un acto al margen de la sociedad y de los acontecimientos que la determinan. El objeto no es un signo de poder sino una propuesta

---

[15] GUIDONI, E. (1980): *Architecture primitive*, ed. Berger-Leurault. París, pág. 89 y 351.
[16] CELANT, G. (1981): *Mario Mertz, l'artiste nomade*, Art Press nº8, pág. 14.

crítica un lugar para el reencuentro de la imaginación y el trabajo, de la expresión individual y social, una interrogación.

PIRSON, J.F. (1988). *La estructura y el objeto*. ("Ensayos, experiencias, aproximaciones"). Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona.

SOL LEWITT

Sentencias sobre arte conceptual

1. Los artistas conceptuales son más místicos que racionalistas. Sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar.
2. Los juicios racionales repiten juicios racionales.
3. los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas.
4. El arte formalista es esencialmente racional.
5. Los pensamientos irracionales deben ser seguidos con fidelidad absoluta y lógica.
6. Si el artista cambia de opinión a medio camino de la ejecución de la pieza, pone en peligro el resultado y repite resultados pasados.
7. La voluntad del artista es secundaria con respecto al proceso que él mismo pone en marcha desde la idea hasta la terminación. Su voluntariedad puede ser sólo vanidad.
8. Cuando se emplean palabras tales como pintura y escultura, connotan toda una tradición e implican una aceptación consiguiente de esa tradición, poniendo así limitaciones al artista que no querría hacer un arte que vaya más allá de las limitaciones.
9. El concepto y la idea son cosas diferentes. Lo primero implica una dirección general, mientras que lo segundo es el componente. Las ideas ponen en práctica el concepto.
10. Sólo las ideas pueden ser obras de arte: están dentro de una cadena evolutiva que al cabo puede encontrar alguna forma. No todas las ideas tienen por qué materializarse.

11. Las ideas no se suceden necesariamente dentro de un orden lógico. Pueden abrir direcciones inesperadas, pero es preciso que una idea se haya completado en la mente para que forme la siguiente.
12. Por cada obra de arte que se materializa hay muchas variaciones que no se materializan.
13. La obra de arte se puede entender como un conductor que va de la mente del artista a la del espectador. Pero puede suceder que no llegue hasta el espectador, o que no salga de la mente del artista.
14. Las palabras de un artista a otro pueden inducir una concatenación de ideas, si los dos comparten un mismo concepto.
15. Ya que ninguna forma es intrínsecamente superior a otra, el artista puede utilizar cualquier forma, desde una expresión de palabras (escrita o hablada) hasta la realidad material, por igual.
16. Si se emplean palabras, y éstas proceden de ideas acerca del arte, entonces son arte, no literatura; los números no son matemáticas.
17. Todas las ideas son arte si se refieren al arte y caen dentro de las convenciones del arte.
18. Se suele entender el arte del pasado aplicando las convenciones del presente, y así se entiende erróneamente el arte del pasado.
19. Las convenciones del arte son alteradas por las obras de arte.
20. El arte logrado, al alterar nuestras percepciones, modifica nuestra manera de entender las convenciones.
21. La percepción de ideas conduce a nuevas ideas.
22. El artista no puede imaginar su arte, ni percibirlo hasta que está completo.
23. Un artista puede percibir erróneamente una obra de arte (entenderla de modo distinto que el artista, y aun así esa percepción errónea puede desatar en él una concatenación de ideas.
24. La percepción es subjetiva.
25. El artista no tiene por qué entender su propio arte. Su percepción no es ni mejor ni peor que la de otros.
26. Un artista puede percibir el arte de otros mejor que el suyo propio.
27. El concepto de una obra de arte puede tener que ver con la materia de la pieza o con su proceso de ejecución.

28. Una vez establecida la idea de la pieza en la mente del artista y decidida la forma final, el proceso se lleva a cabo ciegamente. Hay muchos efectos secundarios que el artista no puede imaginar. Pueden servir de ideas para otras obras.
29. El proceso es mecánico y no se debe interferir en él. Debe seguir su curso.
30. En una obra de arte entran en juego muchos elementos. Los más importantes son los más evidentes.
31. Si un artista emplea la misma forma en un grupo de obras y cambia el material, hay que pensar que el concepto del artista tenía que ver con el material.
32. Las ideas vanales no se redimen con una ejecución hermosa.
33. Es difícil malograr una buena idea.
34. Cuando un artista aprende demasiado bien su oficio hace arte relamido.
35. Estas sentencias son comentarios acerca del arte, pero no son arte.

SOL LEWITT, *Sentences on Conceptual Art* (1968), en Art-Language, vol. I, mún. 1 (1969).

BRANCUSI

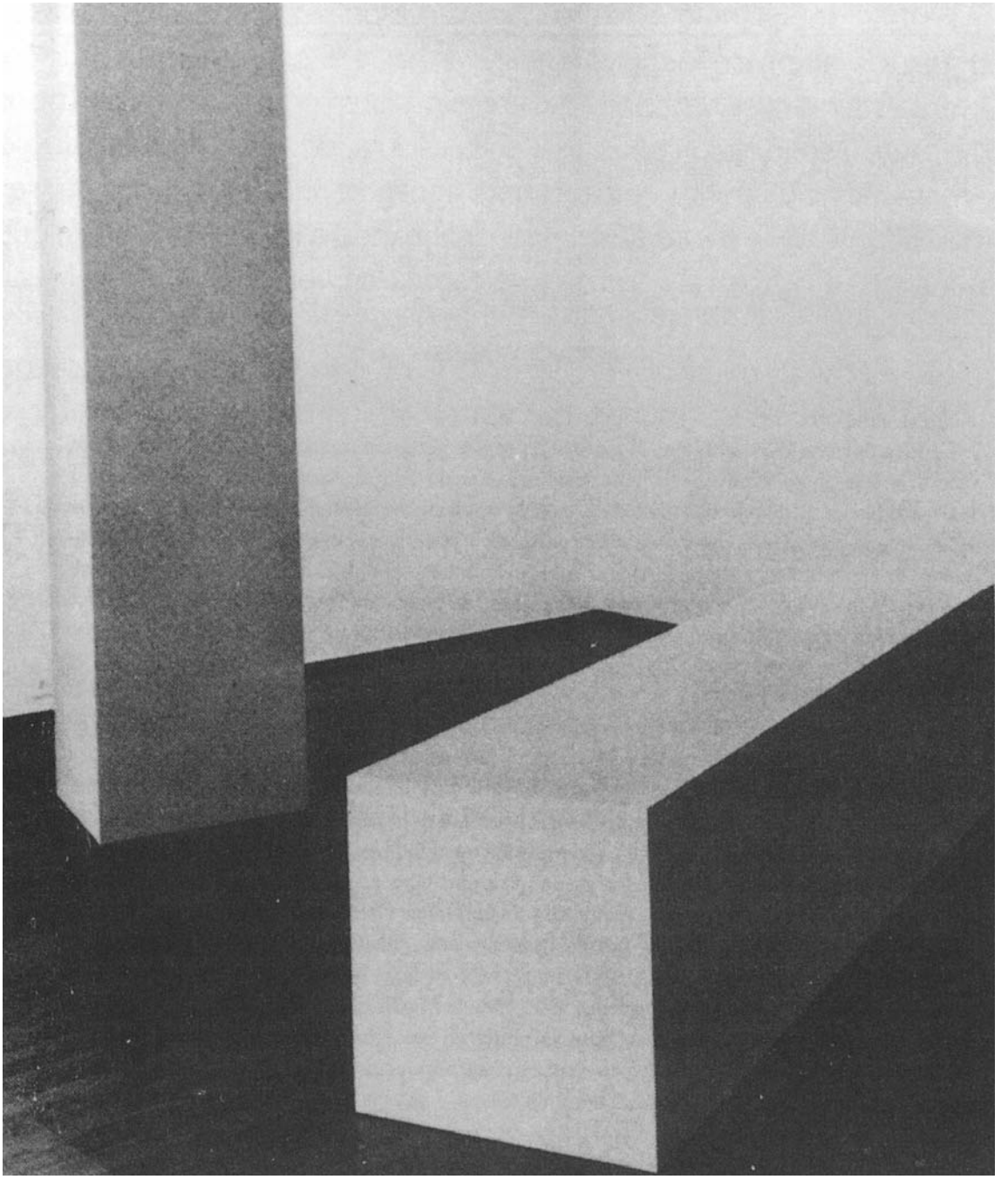
Sí «La columna sin fin», en Rumania. Ese es un hombre que tuvo muy en cuenta lo del lugar, en esa obra y en todas las que están allí, alrededor, en la mesa con los bancos. Era un hombre especial. Es curioso que, en un momento tan lejano de nosotros, hubiera tocado temas tan inesperados para su tiempo. Yo tuve la suerte de conocerle. Era un personaje muy extraño. Le visité una vez, a través de un rumano que se llamaba Lascaris, lo conocí en Madrid, cuando estudiaba arquitectura. Volví a encontrarlo en París y, como sabía que tenía relación con los círculos rumanos, le dije que me encantaría conocer a Brancusi. Yo sabía que era casi imposible. Ni a Maeght ni al director del Museo de Arte Moderno de Nueva York los recibía; era dificilísimo verle. Un día, Lascaris me llamó por teléfono y me dijo que Brancusi había accedido a que fuéramos esa tarde a verlo. Lo había conseguido por mediación de un sobrino de aquel personaje que fue con Brancusi desde Rumania a París andando, el dueño de las tierras donde Brancusi había sido pastor. Brancusi nos recibió muy bien y, como yo era escultor, estuvimos hablando mucho rato; me dijo cosas inesperadas. Andaba con zuecos por el estudio. Un estudio que era una maravilla, no lo que nos pusieron en el Centro Pompidou, que no se parecía en nada a aquello; sobre todo el espíritu era falso, era una reproducción. Recuerdo que hablaba de Platón y de los pájaros, cómo abrían el pico para comer en el pico de la madre. Relacionaba cosas inesperadas.

CHILLIDA. "Entrevista de Fernando Huici" para el libro "*Elogio del Horizonte*". Progreso Editorial. Oviedo 1990.

ROBERT MORRIS

Como hemos comentado, la escultura ha estado atada desde sus orígenes a la representación del cuerpo humano. Aunque los escultores actuales pretenden independizar su obra del antropomorfismo, lo cierto es que para la escultura, igual que para la arquitectura, el cuerpo humano sigue siendo la inevitable referencia. La analogía con el cuerpo humano sin embargo supera la simple comparación de escalas, el escultor reta a ese cuerpo cargando a la escultura de diversos significados o dotándola de características humanas no relacionadas necesariamente con el antropomorfismo. Así, las diversas actitudes del cuerpo humano se ven reflejadas en las esculturas de carácter más abstracto y pretendidamente menos representativas. Por esto, la escultura tiene algo de teatral y, por esto también el teatro y la escultura se encuentran muy próximos en el arte de los últimos años.

Este es el caso de una obra de Robert Morris del año 1961 titulada ***Column*** (F.66) que, a pesar de su título arquitectónico, tiene su origen en una representación teatral. La obra consiste en dos columnas prismáticas de idénticas dimensiones, dos metros y cuarenta centímetros de largo con una sección cuadrada de sesenta centímetros de lado, que se sitúan en diferentes posiciones: una tumbada y otra de pie. Ambas "columnas" no son otra cosa que la intuición de cuerpos humanos de los que el escultor no pretende representar más que sus posiciones, uno yacente y el otro erguido, estableciendo una relación entre ellos, como si se hubiera congelado un diálogo entre ambas piezas. Que esta relación no es meramente espacial nos lo confirma Jeremy Gilbert-Rolf cuando asegura:



F.71.
Sin título,
1964

«Toda la reciente obra de Morris centra la atención en la idea de una actuación individual, de una figura moviéndose alrededor del espacio. De esta manera, Morris, como es habitual, hace difícil la danza. Esta es una confusión importante. En el fondo es necesario ver la obra de Morris como escultura, porque sólo cuando pensamos en ella como tal empieza a tener sentido su empleo de la temporalidad», y más adelante confirma: «La obra de Morris es teatral pero no es teatro; el teatro depende más completamente del desarrollo secuencial, y de una alteración internamente generada de esta secuencialidad».(16)

La idea de crear esculturas que al carecer de centro permitan rodear al espectador, es decir, situarle a éste como centro de la obra, está relacionado con algunas experiencias anteriores desarrolladas en el mundo del teatro. En toda la tradición occidental se ha impuesto, durante siglos, lo que conocemos con el nombre de "escena a la italiana", es decir, ese tipo de espectáculo en el que todos los espectadores miran hacia un mismo punto, el escenario, que se encuentra fuera de la sala, sobre el que se centra la visión siguiendo una forzada perspectiva que hace inequívoco el lugar hacia el que dirigir la atención. Contra esta práctica heredada del antiguo teatro griego, en el que todos los ejes del semicírculo convergen en la escena, se reveló el dramaturgo Antonin Artaud en los años treinta ideando espectáculos para ser desarrollados en la periferia del salón, rodeando a los espectadores, que pasarían a ocupar el centro de la escena en vez de contemplar esta desde fuera.

A partir del "minimal art", que aprovecha el carácter modular de distintas piezas para conformar con ellas una única obra, van a aparecer infinidad de esculturas formadas por fragmentos más o menos coherentes entre sí, que van a invadir materialmente el suelo y el espacio de las galerías. Algunas obras de Robert Morris son paradigmáticas en este sentido.

Con la obra ***Sin Título***, (F. 71) presentada en la Green Gallery de Nueva York, en 1964, Morris impresionó a la crítica por sus volúmenes inertes, neutros y grises, que brindan una conciencia exacerbada del espacio físico real y del espacio modificado, desplazado por la agresividad pasiva de las formas troceadas. Esta obra de Morris estaba compuesta por un prisma rectangular plano suspendido del techo a la altura de los ojos, un largo prisma de sección cuadrada extendido sobre el suelo, un prisma cuadrangular acodado entre dos paredes perpendiculares, un plano triangular que cubría un rincón y una ele cuyos brazos se apoyaban uno en el suelo y otro en la pared. Estas formas pueden exponerse en cualquier espacio interior, pero son algo más que objetos del "minimal art" para colocar en una habitación. Conceptual y físicamente, dependen de la arquitectura. como simples formas rectilíneas replican las formas arquitectónicas, su disposición está en paralelo con los planos

horizontal, y vertical que conforman suelo, paredes y techo. Y aún más importante, apoyándose o colgando en la habitación, consiguen hacer de la arquitectura un soporte activo en lugar de un contenedor pasivo. De esta manera se produce el paso de la estructura "minimal", que divide o polariza el espacio, a la escultura "ambiental" integrada con el espacio que transforma, creando un nuevo espacio activo para el espectador.

MADERUELO, J. (1990): *El espacio raptado*. Mondadori, Madrid. Pág. 70-3, 210-11

RICHARD LONG

Cuando se pretende escribir sobre la obra de Richard Long, lo primero que salta a la vista es su parecido con una piedra redonda, lisa. Cada aspecto se desliza imperceptiblemente en otro. Sea cual fuere el punto por el que se comience y antes de que se haya llegado muy lejos, se encuentra uno discurriendo sobre otra cosa. Hay claramente una filosofía orgánica que la une en un todo, pero también hay una ligereza de toque y una calidad mágica que son un desafio a la investigación superficial.

Long ha hecho con frecuencia hincapié en la simplicidad de su tarea, comparándola en una ocasión a la manera con la que el personaje de Samuel Beckett, Molloy, guardaba sus dieciséis guijarros en el bolsillo y se limitaba a darles vueltas, porque le parecía que era lo correcto. Y de hecho, Long tiene mucho en común con Beckett, el más anti-egoista de los escritores, que rehúye las preguntas sobre sí mismo e insiste en que sus lectores consideren su obra en lo que vale. "Quise decir lo que dije", dijo Watt.

La gran sencillez es fácil de apreciar desde fuera, se puede hacer sin más indagaciones. Aislar los valores espirituales y discernir las complejidades internas exige bastante más esfuerzo. Y la obra de Long lo exige -aunque no lo "reclame"- pero suave e insistentemente le arrastra al espectador a una meditación de extraordinaria profundidad.

En *Palabras después del hecho*, Long escribía: "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".

Tradicionalmente el artista ha sido siempre el mediador entre el hombre y su entorno y ha estado interesado en revelar verdades místicas sobre sus afinidades con este último. Una de las vetas más ricas de inspiración para el arte en el siglo XX ha sido el campo de la antropología y la recogida de datos sobre tradiciones antiguas, filosofías y religiones, que ha aclarado la posición del hombre y del artista en el mundo y en la sociedad -de ahí el detallado conocimiento del Chamanismo reflejado en las obras de Beuys y Kiefer, por ejemplo.

Entre las influencias orientales mas recientes sobre el arte moderno, la que quizás haya registrado mayor amplitud sea la del budismo Zen y sus costumbres y filosofías afines del Japón,la India y China.

No se exactamente cuando entró Long en contacto con el Zen, aunque se que lo hizo y ha tenido particular importancia para él. No obstante presumo por su impacto en otros lugares que sucedió a finales de los sesenta. En cierta medida el Zen se nos mete por los huesos desde todo tipo de fuentes y, como ocurre con el estroncio 90, no somos conscientes de ello. Muchas de sus ideas pueden observarse en la ética cristiana y en líneas generales en aspectos de la enseñanza. Tengo la seguridad de que más que otra cosa, Long respondía a ideas que estaban en el aire. Hace ya tiempo que saber desenvolverse en el terreno del arte ha sido considerado como un proceso orgánico y el artista tantea el camino durante muchos años antes de que lo que está haciendo tenga sentido en un contexto mas amplio. Como dijo Ezra Pound:"En las artes generalmente la generalización sigue a la acción". Me imagino que Long encontró en el Zen una confirmación asombrosa de sus ideas y de sus increíbles y penetrantes recursos ante la naturaleza. No obstante, dado que voy a demostrar varias de las relaciones que pueden encontrarse entre ellos me interesa mucho que quede claro que Long no estudio el Zen como tal ni que su obra es una imitación del Zen o del arte japonés. Nada mas lejos de la verdad - ni mas lejos del consejo Zen que nos alienta a no seguir ejemplos mas elevados sino solo a mirar directamente al misterio de nuestro propio ser, que es la realidad misma. Debe quedar claro desde un principio que Long, antes que nada, es un artista moderno, un modernista en el sentido europeo y pionero de la palabra. No es ni japonés ni budista, sino algo tan poco frecuente como un artista inglés con una visión del mundo que al igual que Keats leyendo a Homero o Cortés mirando al Pacifico, de pronto se encontró contemplando el vasto panorama de posibilidades en el campo de su elección, porque sucedió que se encontraba en el lugar adecuado en el momento adecuado y con las herramientas adecuadas.

El conocimiento natural que tiene Long del Zen pudo sólo haberle permitido penetrar con mayor profundidad tanto en la apariencia exterior de la naturaleza como en su

relación con ella. Un aspecto importante del ascetismo Zen es que no niega ni deseos ni instintos. Llevando su arte al mundo de la naturaleza , Long respondió a su inclinación personal. No estaba emprendiendo ese tipo de actividad arbitraria al aire libre a la que se dedicaban los estudiantes por todo el país a finales de los años sesenta. Su planteamiento tenía una razón válida y a la vez respondía al punto de vista Zen que reconoce que la naturaleza humana forma parte de la naturaleza objetiva, en el sentido de que la naturaleza habita en nosotros y nosotros habitamos en la naturaleza y nosotros ni podemos ver en el auténtico corazón de la naturaleza ni vivir en ella con amor y conocimientos reales.

El respeto es una condición vital en la relación de Long con la naturaleza. Es quizás en cierto modo una expresión oriental del sentimiento que en otros tiempos se habrían llamado amor.

Al respetar y seguir las disciplinas de la naturaleza abdicando ante ella de su egoísmo, Long consigue percibir los significados de sus procesos. Tanto el artista como la naturaleza tienen libertad de movimiento y libertad de expresión y así es como según el Zen se ha de encontrar la belleza.

No está jugando a ser primitivo ni a volver a la naturaleza, sino que, con otros artistas de su tiempo, como Beuys, esta dando unos pasos enormes hacia delante. No obstante, cuando descubrió que había modos de utilizar como sujeto al mundo entero en el tiempo y en el espacio, Long se movió con cautela en su nuevo territorio. Aunque en esencia su obra ha cambiado poco desde el principio el gran todo coherente que vemos ahora, que ha crecido lógicamente en intensidad y referencias, es sólo tan coherente porque cada decisión por muy intuitiva que sea ha sido tomada con cuidado en el contexto del todo.

En contra de un error muy difundido en el Zen no abraza la tranquilidad en cuanto tal, por la razón de que no sólo impediría el movimiento continuo de la naturaleza sino que sería como abrazar su propio cadáver. Por consiguiente la tranquilidad debe ser concebida dinámicamente a fin de trascender el nacimiento y la muerte. Los ejemplos de Beuys trabajando con electricidad, grasa, miel y toda suerte de aspectos de la vida real, el movimiento continuo de Gilbert y George como Escultura Viviente y la inclusión de sí mismo en su obra. todo ello tiene que ver con el eterno problema en el arte de enfrentarse a ese cadáver -o más bien, de impedirlo. La solución de Long es probablemente la más pura de entre las soluciones contemporáneas porque presenta al cuerpo de la naturaleza prácticamente sin alterar por la personalidad del artista y dentro del sentido espacio-temporal cuatridimensional que es la vida. Su diálogo filosófico con la tierra tiene una existencia que forma parte de la naturaleza tanto como el contexto en el que se crea.

Siguiendo el principio de la naturaleza de no oponer resistencia, Long logra una ligereza que solamente puede ser alcanzada mediante un entendimiento mental y corporal del entorno con el que está trabajando.

"El tiempo pasa, los lugares permanecen". El artista se mueve a través del tiempo a su ritmo, dejando sólo los tenues rastros de su paso, como pisadas, la naturaleza se mueve al suyo. Aunque los dos están relacionados entre sí, cada uno desempeña su propio papel. En el paseo, ambos se encuentran y conversan, incluso bailan juntos y cuando hay una parada puede acontecer un florecimiento, una fiesta. "Una escultura", dice Long, "está quieta, es un alto en el camino, visible". En *Reflejos en el río Little Pigeon* el artista y el espectador miran hacia el agua y ven sus vidas y la naturaleza reflejadas en ella y entremezcladas real y metafóricamente en la sencilla disposición cruciforme de las piedras en la cuenca del río. Detenidos en este punto, la actividad del artista y la de la naturaleza parecen estar doblemente cargadas, por decirlo así, de electricidad. Se produce un tipo diferente de energía. parece como si la naturaleza se estremeciera al contacto con el artista que se le acerca con su propio lenguaje. Como ha dicho Long: "El tacto y el significado del tacto es lo que importa". Esta es la esencia de la escultura.

Estas son "imágenes e ideas" que, como espera Long, "marcan la tierra y la mente". En el tratamiento que hace Kiefer de la tierra hay pensamientos que guardan relación con esto. Kiefer ha dicho que pintar es igual a quemar. Beuys ha comparado la escultura con el nacimiento y ha aislado su energía con fieltro. Long, cuya obra en su totalidad "se ha convertido en una simple metáfora de la vida", "una figura andando a lo largo de su camino y dejando su marca", al caminar también hace escultura, no una vez sino durante toda su vida. Mediante líneas sencillas, hacia.

Nada hay que distraiga a la mente que contempla la imagen abstracta desde un estado desprovisto de ego. Así quizás nosotros, podamos como Long o Basho, sentarnos a contemplar el estanque y a escuchar el salto de una rana y percibamos intuitivamente en este fragmento del segundo la naturaleza de la realidad:

"El viejo estanque, ¡ah!
Una rana salta dentro
Del sonido del agua"

SEIMOUR, A. 1986 (Extracto de) : *Piedras. Richard Long*. Ministerio de Cultura. Madrid.

TURREL
JARDINES PARA LOS OJOS

Hay un gran salto entre los interiores cerrados de las Perceptual Cells y la cuenca del Roden Crater, un salto de la privación sensorial enfocada a la vista panorámica. El Roden Crater es la mayor obra exterior de Turrell, un cono de cenizas de 500.000 años de antigüedad situado en el San Francisco Volcanic Field, cerca de Flagstaff, en la zona norte de Arizona. El cráter, y otras obras exteriores de Turrell, como el Irish Sky Garden, pretenden conectar al espectador con el mundo y con el cosmos. El espacio de las obras interiores es una clásica habitación blanca, un entorno ideal sin trazo de lo natural (excepto, por supuesto, la luz), pero los jardines exteriores se acoplan al paisaje y no tratan de erradicarlo. Quizá sea ampliar el sentido de la palabra llamar al Roden Crater un jardín -ciertamente es más acertado verlo como un observatorio- y, sin embargo, la connotación de un jardín como lugar protegido y cultivado para los sentidos no queda lejos del proceso iniciado en el cráter. Ya que, aparte de los túneles, cámaras y espacios del proyecto del cráter, Turrel está llevando a cabo también una restauración a gran escala del propio paisaje desértico circundante. Cuando se termine en año 2.000, al acercarse al cráter éste parecerá esencialmente inalterado. Dentro de la cuenca, las plantaciones de flores del desierto serán una parte integral del esquema perceptual, y flores amarillas del lugar, plantadas en lo alto del borde, por ejemplo, intensificarán el azul del cielo allí donde se encuentra con el límite del cráter. En los flancos, y a través de la tierra circundante, se restituirán las hierbas nativas (una tarea más dificil de lo que pueda parecer ya que, actualmente, son las hierbas no nativas, cultivadas mediante la agricultura y en las granjas las que dominan el paisaje del Oeste). Mientras que el jardín clásico puede verse como una celebración del alejamiento del

hombre con respecto a la naturaleza, el proyecto del cráter se alinea más cerca de la tradición que enfatiza las conexiones con la naturaleza más que la distancia. El historiador de arquitectura Vicent Scully ha definido esos dos enfoques como "el precolombino y el griego", y los ve como "contrarios primordiales. En el primero, estructuras monumentales construidas por el hombre imitan las formas de la naturaleza; en el segundo, contrastan con ellas. Sin embargo, históricamente, es más acertado decir que el primer enfoque parece haber sido mundial y haber caracterizado la forma en que la mayoría de los seres humanos concebían originalmente la relación entre la tierra y el hombre, mientras que el segundo fue casi literalmente inventado por los griegos y, desde ese momento, ha dominado casi siempre la arquitectura mundial, especialmente la europea". Scully describe cómo "desde Teotihuacan hasta Taos y Tesuque -como desde el gran Tenochtitlan azteca hasta las ciudades de los indios hopis -el máximo principio de imitación e intensificación es el mismo en todas partes". Turrell ha hablado de su interés por estas estructuras, muchas de las cuales proporcionaban vínculos visuales con los sucesos solares, lunares y celestes, y de la influencia de los mismos en su concepción del cráter. La conexión se acentúa por el hecho de que el cráter linda con tierras hopi tradicionales y todavía son visibles restos de un antiguo lugar de observación cerca del borde del cráter. Los albañiles hopi construirán algunas de las estructuras que contienen los espacios de visión, reforzando las conexiones con la historia del lugar. En el proyecto Roden Crater, la experiencia más intensa es la de la grandeza del cielo y de la tierra. El proyecto terminado intensificará esa relación, ya que la luz de las estrellas, del sol y de la luna se modula mediante la forma de las cámaras de visión para crear espacios de luz equivalentes a las aberturas de los Ganzfelds, o a los Wedgeworks. A intervalos regulares, dictados por el movimiento de los cuerpos celestes, los espacios de cráter enmarcarán vistas de la Estrella del Norte y registrarán el paso de los equinoccios, o proyectarán imágenes del cielo y de las nubes en las paredes y en el suelo. De pie en la cuenca del cráter, uno se esfuerza por imaginar la obra final unos diez años después de haberse completado el proyecto de Turrell y formarse una idea del alcance de las experiencias descritas por el artista. Sin embargo, incluso ahora es posible ver algunos aspectos, como el fenómeno del abovedado celeste, o trasladar las intuiciones perceptuales obtenidas al experimentar las obras construidas por Turrell a la luz y al espacio del cráter. Caminando a través del cráter y alrededor del borde, uno intuye la paradoja que subyace en esa obra, que la percepción humana condiciona nuestro entendimiento del Universo y nos permite vernos a nosotros mismos como simultáneamente empequeñecidos por la inmensidad de nuestro entorno y agrandados por nuestra habilidad para usar el cráter como un inmenso óculo.

ESPACIO DE SENSACIÓN

La conciencia de una infinidad interior coexiste con nuestra vida en el mundo, y en la investigación de la coincidencia de la realidad interior y exterior las obras de Turrell alcanzan su expresión poética. En la poética del espacio, el escritor Gaston Bachelard habla de "inmensidad íntima", la idea de que "la inmensidad está dentro de nosotros. Está ligada a una especie de expansión del ser que la vida reprime y la cautela detiene, pero que vuelve a empezar cuando estamos solos. Tan pronto como nos inmovilizamos, estamos en otro lugar; estamos soñando en un mundo que es inmenso. Realmente, la inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil". Las Obras de Turrell potencian la comprensión de nuestra relación perceptual con el mundo. La experiencia de esas obras depende de la voluntad del espectador de someterse a un nivel de transformación, ya sea tan simple como el de esperar con paciencia mientras los ojos se adaptan lumínicamente a las condiciones necesarias para ver las obras de Turrell, ya sea la mayor dedicación de tiempo y esfuerzo que se requerirá para experimentar totalmente el Roden Crater. Bachelard de nuevo: "Parecería, entonces, que a través de su "inmensidad" esos dos tipos de espacio -el espacio de la intimidad y el espacio del mundo- se mezclan. Cuando la soledad humana aumenta, las dos dimensiones se tocan y se vuelven idénticas". Esa sensación de contacto entre la inmensidad íntima y el espacio del mundo se repite en las palabras de Turrell: "Me interesa la luz invisible, la luz perceptible tan sólo en la mente. Una luz que parece no disminuir su intensidad por la llegada de los sentidos. Quiero hablar de la luz que vemos en los sueños y hacer espacios que parezcan provenientes de esos sueños y que resulten familiares para aquellos que habitan esos lugares. La luz tiene un poder constante para mí. Lo que ocurre cuando miramos un espacio es un pensamiento sin palabras. No es como si fuese irreflexivo y ajeno a la inteligencia; es que tiene una respuesta distinta a las palabras." James Turrell ha desarrollado una serie considerable de obras que ahonda en los aspectos de la percepción individual. Lo que hace sus obras fascinantes son sus dualidades inherentes, racionales pero misteriosas, simples pero sublimes. Ha logrado una proeza extraordinaria: crear obras de arte de una escala y una profundidad en la que el espectador tiene un papel esencial, ya que, sin el espacio cognitivo y perceptual en la mente del espectador, esas obras no existirían.

RICHARD ANDREWS

W. DE MARIA

Otro ejemplo, que ha pasado del mero campo especulativo del proyecto a la realización física en 1969, es la obra de Walter De María titulada *Las Vegas Piece*. Se trata de una franja de un metro ochenta centímetros de ancha por casi cinco kilómetros de larga, labrada en línea recta con un "bulldozer" en una extensa llanura que carece del más mínimo desnivel, situada en la parte central del desierto de Nevada. La obra no sobresale del suelo, no se yergue, es sólo un cambio de textura en el terreno sobre el que la ancha pala de una máquina excavadora ha levantado la rala vegetación para dejar descarnado el suelo con un ancho surco.

Un espectador situado en pie junto a la obra levanta por encima del plano del suelo una altura no superior al ancho del surco labrado, en cualquier caso se trata de una altura desproporcionadamente insignificante frente a las tres millas de longitud de la obra. Supuesto al espectador situado sobre la obra, pisando el surco, es decir, alineado con ella, podrá verla en un escorzo frontal tan forzado que su longitud pierde todo sentido y proporción, lo mismo podría tener media milla que cincuenta millas, pero si el espectador se desplaza lateralmente abandonando su posición alineada con el surco, a muy pocos metros empezaría a tener la sensación de la extremada longitud del surco, pero, a nada que se aleje de la obra unos metros más, por efecto del escorzo y de la vegetación, formada de pequeñas retamas de monte bajo, la línea se esfuma para perderse totalmente y hacerse realmente invisible. Una buena parte de este efecto lo consigue Walter De María al haber elegido un lugar cuyo desnivel es nulo, tan plano que ninguna prominencia del terreno pone de manifiesto la existencia del surco en cuanto el espectador se aleja lateralmente. Cuando la escala es tan sumamente grande cobra un sentido específico la elección de lugar.

De esta manera, esta obra exige unos determinados puntos de observación para materializarse. Reforzando la paradoja de su dudosa materialidad, Walter De María ha utilizado en el título la palabra *Piece*, como si de un objeto se tratara.

Tanto en *Las Vegas Piece* como en *Running Fence*, así como en otras obras realizadas a escala del territorio, los artistas no pretenden del espectador la completa percepción de sus obras, por eso éstas son pensadas, proyectadas y realizadas teniendo en cuenta el hecho de que la escala, la horizontalidad y los puntos de vista perspectivos posibles van a proporcionar una imagen parcial, de modo que se cree un conflicto entre conocimiento y percepción en la mente del espectador. Pontus Hulten localiza el origen de esta idea de trabajo en el hemisferio Oeste. Tanto en las líneas del Machu Pichu, en las pirámides mayas, en las pinturas en la arena de los indios americanos, como en las configuraciones del Valle de Nazca, los emplazamientos no permiten la distancia necesaria para comprenderlas por una percepción óptica razonable. La arquitectura barroca nos ha facilitado, también, algunos hermosos ejemplos de cómo la desproporción entre distancia de observación y tamaño de lo observado, altera la percepción perspectiva y como, sirviéndose de ocultaciones maliciosas que deforman el objeto, insinúan otros tamaños que son percibidos como mayores de lo que son en realidad.

MADERUELO, J.: *Op. cit*. Pág 194-5

A. MENDIETA

"He ido manteniendo un diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto ha sido un resultado directo de mi alejamiento forzoso de mi patria (cuba) durante mi adolescencia. Me desborda la sensación de haber sido separada del vientre materno (la naturaleza). Mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas *earht/body* me uno profundamente a la tierra...Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte en una extensión de mi cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmación de mis vínculos con la tierra es realmente la reactivación de creencias primitivas...[en] una fuerza femenina omnipresente, la imagen que permanece tras haber estado rodeada por el vientre materno, es una manifestación de mi sed de ser".

Ana Mendieta en *Ana Mendieta, cuerpo autónomo*, catálogo *Ana Mendieta* Centro Galego de Arte Contemporánea 1997, pág.54

R. HORN

Después de un largo periodo de silencio volvió a ver por primera vez a su padre en Barcelona. Sentado visiblemente nervioso en el vestíbulo del hotel, esperaba su llegada. Al abrazarla, la anciana señora del retrato, que él tenía sobre la cabeza, le hizo un guiño. Le invitaba a ese viaje –una reconciliación- y le había preparado una sorpresa para el día siguiente. Fueron directamente al puerto y embarcaron en un buque hacia Tánger. Al salir el sol, al día siguiente, el día en que cumplía veintiún años, la tierna melodía de un violín la despertó; reconocía las tonalidades sostenidas y temblorosas, las vibraciones que venían del interior. Corrió hacia la proa; allí de pie estaba el violinista, con la espalda inclinada, a contraluz, como un signo negro y estremecido que fuera a desvanecerse en la luz. Por las noches aulló como un perro de luna, sobre el mar. La herida permanecía: nostalgia de ser llevada en brazos como una niña lastimada. El violinista la acompañó hasta Tánger. Desde allí se fue con su padre hacia el interior del país, visitó las escuelas donde los niños aprenden la danza del vientre, se perdió en el desierto.



F.72.

REBECCA HORN: Time goes by II, en El RIU DE LA LLUNA, Fundació Espai Poblenou, Barcelona 1992.

Epílogo

El Cine: Louise Bourgeois, Bill Viola, Marina Abramovich, Gary Hill

El taller de escultura era ese día una sala de cine. Desde el primer momento la pantalla dejó de ser un lugar plano y una categoría inusitada inundó todo en un múltiple inadvertido oleaje.

Trastocar el tiempo real, era la primera medida, raptar al propio "tempo" en el que todo iba a discurrir. La película Asediada de Bertolucci es un lugar de simultaneidades, de imágenes-tiempo-música-movimiento, de distantes polos de atracción como distantes corazones que bombean sangre opuesta y simultanea dentro de un mismo ser. Ella-El, imprescindibles pares de contrarios-semejantes que se buscan en el otro, desean obviar la confrontación binaria y lineal que funciona como convención, pero no en todos los ámbitos.

La dicotomía es el límite de nuestra capacidad de expresión, de la estructura de nuestro pensamiento, límite y umbral de su propia disolución y de la nuestra. Dejar allí los cuerpos y sus vestiduras y encaminarse hacia el "monstruoso precipicio de sus ojos"... "hacia la soledad mortal, de esa región desesperada y fulgurante donde opera el artista" donde el decir, el representar el ser expanden instantes de existencia a cambio de una herida "una especie de corazón secreto y doloroso" "Curioso proyecto: soñarse, hacer sensible ese sueño en otras cabezas". Genet, J. 1977, pág. 71

El hecho artístico ofrece en la experiencia estética percepciones que escapan al razonar que ama ser agredido, provocado, seducido.

Es el "tempo" quien crea la imagen, es la belleza de éste el acceso abierto a algún espectador que no dormite o naufrague en palomitas, el ritmo en que se mueven los actores, la cámara imperceptible de nuestra presencia fascinada. Es la pulsión compartida del "tempo" la que crea ese aroma tan próximo y cuánto ocurre entre esos seres, cuánto ocurre en cada escena; sin él la elocuencia de los planos desaparecería, sería intrascendente.

"Maquillado pues suntuosamente, hasta provocar, en cuanto aparezca, la nausea. A la primera de tus cabriolas en el alambre, comprenderán que ese monstruo de párpados malvas sólo podía danzar allí". Pálido como la muerte

"- no, no hablo de miedo sino de su contrario, de la audacia invencible." "sin duda se dirán, esa particularidad es lo que le lleva al alambre, ese ojo alargado, esas mejillas pintadas, esas uñas doradas es lo que le obliga a estar allí, donde nosotros –¡a Dios gracias!- no iremos nunca.

"Sin embargo es lo que busca parecerse más tarde a esa imagen de sí mismo que hoy inventa". Genet, J. 1977, pág. 71.

Hay una desestabilización semántica que alerta el pensamiento. El cine cuestiona la estabilidad de la naturaleza de las cosas que mutan para establecer insospechadas relaciones mediante imágenes físicas y psíquicas que comparten una corporeidad semejante. Al Desnudo bajando la escalera de Duchamp no le inquieta el reto de la pintura sino el del cine, es al cine a quien responde el despliegue dinámico de El Gran Vidrio y cuantas instalaciones, hasta hoy, surgen después. Con el cine la escultura accede a nuevas dimensiones.

Nuestro ahora es de la comunicación vertical que siempre estableció el arte, el cine ha roto barreras, que restringían el acceso a ésta, desde que entró en todos los lugares e hizo cotidiana la "inestabilidad" de la narración no lineal, lo que ha mutado nuestra concepción del tiempo y el espacio y en consecuencia nuestra forma de vivir, ya que tiempo y espacio no son sino prolongación de nuestro propio cuerpo, como la luz que les constituye. Para nosotros no existe una unidad tiempo-espacio –luz (T-E-L.) que sea objetiva y por tanto estable.

"La imagen es movimiento como la materia es luz. En "Duración y Simultaneidad", Bergson mostrará la importancia de la inversión operada por la teoría de la Relatividad, entre "líneas de luz" y "líneas rígidas", "figuras luminosas" y "figuras sólidas o geométricas": con la Relatividad, "es la figura de luz" la que impone sus condiciones a la figura rígida". "La luz es ciertamente movimiento y la imagen-movimiento y la imagen-luz son dos caras de una misma aparición". "Para Bergson las cosas son luminosas por sí mismas sin nada que las alumbre, toda conciencia es algo, se confunde con la cosa, es decir con la imagen luz". (Deleuze, G. 1994, p. 93).

Por la luz percibimos el espacio y el tiempo, nos percibimos tiempo mientras transcurre el espacio, de manera que cuando estamos viajando o viviendo a alta velocidad el espacio queda reducido a secuencias de luz, a destellos que trazan mapas sin espacio: mapas de tiempo.

La imagen del viaje, de nuestro desplazamiento, es la imagen de nuestra vida. Cuando la luz ya no es natural juega el mismo papel: fija el vértigo.

No es ya que el pasado no sea algo inmutable, sujeto a los testimonios que lo datan, clasifican e interpretan. El concepto de irreversibilidad aplicado al pasado no significa eso sino por el contrario, que su realidad hermenéutica es la de vivir en una progresión indefinida como parte de un continuum que jamás podrá volver a ser el mismo. "Comprobamos que los fenómenos irreversibles conducen a nuevas estructuras y, desde el momento en que éstas aparecen ya no nos está permitido creer que somos los responsables de la perspectiva del antes y el después. Ahora tenemos una visión del tiempo distinta: ya no podemos pensar con Einstein, que el tiempo irreversible es una ilusión." Prigogine, I. 1993, pág. 40 .

Ya no podemos creer que la transformación del arte del pasado es una ilusión, el "tiempo inscrito en la materia". al mostrarnos su propia naturaleza nos muestra la de la materia y la de aquello de que es soporte. Sin embargo, desde el conocimiento del arte, bien podríamos decir que es éste el que nos muestra la naturaleza del tiempo y la de nuestra propia mente como un continuum abierto, aun como fragmento, y no como archivo de experiencias sino como creadores de pensamiento. Nuestro nuevo espacio, nuestro tiempo en la vida – siguiendo a Heidegger, debe ser creado. Ahora sabemos que parte inseparable del espacio es el tiempo y la luz que dan profundidad a nuestro ahora.

El tiempo- espacio-luz (T-E-L.) es penetrado por la palabra, por el sonido "I Believe It Is an Image in Light of the Other, por su mismo título, afirma una creencia "en primera persona" en el poder de la imagen y la emergencia de su sentido a través de la luz, la luz del otro; el otro que también puede ser imagen o texto, palabra, o incluso simplemente otro, el Otro. No obstante, como en las obras precedentes, subsiste una ambigüedad. En Disturbance (among the jars), Gary Hill sitúa esta ambiguedad en el seno de la materia: "la materia ha engendrado una pasión desordenada, que no posee la imagen, que no la refleja, que no reflexiona, pues ha surgido de una unión contra natura. Entonces el disturbio nace en todo el cuerpo." Van Assche, C. 1993, pág. 105.

Partimos de monitores que insisten en la fragmentación: el movimiento se recrea en deshacer la ilusión de lo que aparece una y otra vez, en multitud de pantallas, como idéntico.

Simultáneamente, en otro lugar, varios proyectores componen, en el fondo de una gran sala una imagen compleja en la que el inesperado movimiento instantáneo y real, de alguna de sus partes, (personas de espaldas), sitúa la certeza de nuestra percepción en una zona límite, de crisis.

"El trabajo de Gary Hill rehuye la superficialidad epidérmica y vulgar de la materia artística. No proporciona satisfacción inmediata ni sosiego estético. Las imágenes y voces que propone son sombras inesperadas que aparecen y desaparecen anónimamente. Rostros, manos, lugares, texturas preñadas de oscuro sentido, se deslizan lentamente por la casa de la percepción.

Simplemente nos acompañan en la errante búsqueda de un centro imaginario que, aunque con la emoción sabemos inexistente, desde la inteligencia nos resistimos a olvidar". Lebrero, J. 1998, pá. 85.

El subconsciente, al tomar la palabra, minimiza de tal manera la linealidad del T-E-L. que en lo sucesivo, para el arte, esa linealidad ya sólo será una ilusión derivada de la fuerza de la costumbre, del concepto fluvial de las vidas y de la concatenación provisional de las imágenes, los sonidos y las palabras al ser emitidas por los diversos medios físicos, como si su significado no dependiera de la verticalidad real que acompaña cada uno de los instantes de las secuencias que volverán a tener el mismo orden de aparición, si queremos, pero jamás la misma relación T-E-L., jamás el mismo significado.

Lo que en otro tiempo creíamos conseguir que sólo perteneciera a la imagen: las crisis de la imagen. Ahora ya no es posible, hay algo que se cierra para impedirlo, para que no finjamos más creer que la imagen no es nuestra prolongación y que lo que en ella sucede no sucede en nuestro cuerpo.

Hoy que tanto intentamos cuidar el cuerpo vivimos disociados de él. "Cuando los aborígenes hablan del mundo de los sueños lamentan que "el pobre hombre blanco nunca se va a soñar" Abramovic, M. 1998, pág. 67.

Marina Abramovic cede su cuerpo a la dialéctica de la destrucción-construcción del proceso artístico y decide llevarlo, con todas sus consecuencias, a la única zona posible donde tiene lugar el acto creativo: el límite.

El límite de sus propias fuerzas.El límite de lo conocido.

El límite de lo tolerable.

El límite de los otros. El dolor, el sadismo, la mortificación, la morbosidad, el pathos, que son los aspectos más externos de sus primeros trabajos, donde traza con una cuchilla, en su vientre, una estrella de cinco puntas, o se entrega a lo que quieran hacer con ella todos los visitantes de una galería, incluida la posibilidad de utilizar una pistola cargada, tiene

semejanzas con un ritual de iniciación que en tantas culturas ha conducido a un cambio de estado, a una transformación. En el límite puede haber una metamorfosis pero también una disolución. Abramovic y Hill no pueden continuar en un T-E-L. lineal que ya no es cierto, sino resto de inercias.

En la disolución se recupera la verticalidad y la imagen ya no explica: implica. No demanda respuesta solamente se adhiere.

Lo virtual necesita traspasar la frontera de lo inerte. "Ahora trabajamos con electricidad, electricidad humana en una performance real, o la electricidad de la imagen". Abramovic, 1998, pág. 67.

La electricidad de lo patético que impregna la cinematografía de Eisenstein recorre tanto la obra de Bourgeois como la de Bill Viola, no en vano son imágenes que fundan nuestro nacer al cine, lo teatral, lo onírico, lo exacerbado lo fantástico, lo pictórico, nos resultaban más reales allí que en ningún otro lugar y esto no era, en absoluto, ninguna paradoja, como bien sabía Fellini, sino el resultado de que el cine acertara a mostrarnos, en toda su potencia, la naturaleza de su propia realidad: no especular sino creada.

Lo patético aquí fusiona, en el yo que contempla, el resto de las formas verbales; la seductora presencia de la muerte está en el principio. Artaud insulta con ella a todo aquello que embadurna de cloroformo el sentimiento-pensamiento- acción, reclama junto a Eisenstein nuevas vías de expresión no vilipendiadas hasta lo irrecuperable. "Dice exactamente que el cine debe evitar dos escollos, el cine experimental abstracto que se desarrollaba por esa época, y el cine figurativo comercial, que Holliwood imponía. Dice que el cine es asunto de vibraciones neurofisiológicas y que la imagen debe producir un choque, una onda nerviosa que haga nacer el pensamiento, "pues el pensamiento es una comadrona que no siempre existió". El pensamiento no tiene más funcionamiento que su propio nacimiento, oculto y profundo. Dice que la imagen tiene por objeto el funcionamiento del pensamiento y que el funcionamiento del pensamiento es también el verdadero sujeto que nos devuelve las imágenes." (Deleuze, G. 1996, pág. 221).

Louise Bourgeois y Bill Viola se cruzan en espacios semejantes. Precious Liquids (Líquidos Preciosos), es el título de uno de los recintos o células de Bourgeois, que se presenta en el Centro Georges Pompidou en 1992. Casi simultáneamente, Viola presenta The Sleepers (Los Durmientes) en el Centro Reina Sofía, de Madrid.

El yo y sus fluidos en la cuna-lecho donde el más bello proyecto arraiga en la inocencia y en la clausura: Instante que no cesa.

Los monitores son ya nuestro cuerpo, pertenecen ya a nuestro cuerpo nacido, vivido o desahuciado entre un sin fin de cables que nos conectan con los otros. Hay siete bidones

metálicos iguales dentro de una sala violácea. En el interior de cada uno de ellos, sumergido en agua, un monitor: sobre una almohada, la cabeza de alguien que duerme. La única luz de la sala surge del interior de los bidones que está pintado de blanco, aunque por reflejo del exterior se perciben violáceos. La comunicación es a través del sueño, de la diversa inquietud de cada sueño que parece añorar una placenta más humana.
Espacios oscuros, grandes distancias, grandes dimensiones, paseamos entre todo aquello que nos envuelve y nos sobrepasa notablemente en tamaño. El ritmo de nuestra travesía marca el ritmo del traveling subjetivo, su recorrido, hasta que se detiene atrapado.
La obra de Bourgeois es cinematográfica, nace del cine y se desarrolla para ser recorrida por todos los posibles movimientos. Detrás se abren todos los mundos por el influjo de la imagen cristalizada que retorna al "tempo" de nuestro pensamiento móvil e igualmente cinematográfico. En Einsenstein se fundamenta el pathos, las sombras adquieren allí conciencia de ser materialización del espíritu, modulación, intensificación, incluso revelación de un cuerpo que sin el sufrimiento de ese rapto habría permanecido anónimo, fuera de escena.

El encuadre concede la entidad y roba la identidad, extrae del anonimato y juega a crear pensamiento.

El encuadre inventa una relación T-E-L.

En Bourgeois están también Mizoguchi y Dreyer porque ella escenifica a una frágil mujer que decide crear el exterior, que lo ataca, lo trastoca y siempre lo enriquece, lo dota de conciencia, aun a costa de una supuesta inmolación, desde la perspectiva de los otros, pues no hay inmolación sino un dar para seguir tomando. Trastoca los límites establecidos en los pares de contrarios que dictan el tiempo, la existencia y la moral, que aun nos constriñen inadecuadamente, como si jamás hubieran existido los Cuentos de la luna pálida de agosto y sus personajes que viven con toda normalidad a uno y otro lado de la muerte, o la mujer de los Cuentos de los crisantemos tardíos, también de Mizoguchi, que junto a las mujeres de Dreyer, constituye un núcleo de energía que va haciendo posible cuanto surge de su determinación y con ello va creando el mundo donde eso tiene que ocurrir. Mizoguchi y Dreyer sólo tenían que filmar lo que por ellas aparecía. La fascinación de las imágenes es la fascinación que ejercen los espíritus de éstas sobre lo que es transformado. Las imágenes de esas películas no son más que la filmación de un T-E-L. fascinado.

Louise Bourgeois es una mujer de Eisenstein, de Mizoguchi, de Dreyer, ella se mueve ante ellos, ante nosotros, para proporcionarnos tejidos nada unívocos, en el palpitante interior de aéreos círculos imperceptibles, donde acecha siempre su propio espíritu: habitáculos universo como aquellos en los que Sternberg, en El Enigma de Shangai permite a

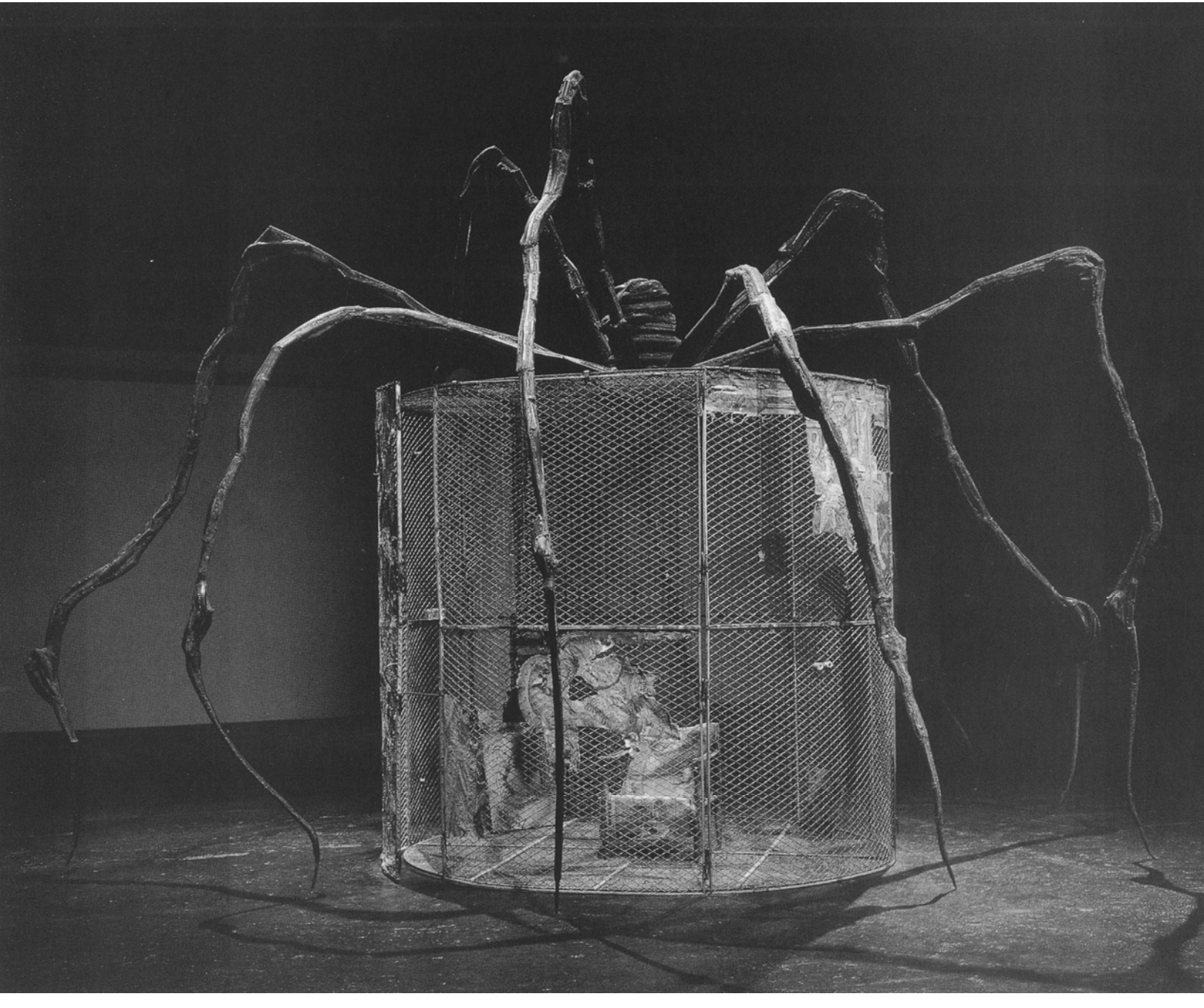
las identidades abandonar los cuerpos o transformarlos mediante una constante metáfora demiúrgica: nebuloso casino de espejos deformantes, de círculos descendentes, centros de otros centros, donde una adivinada ruleta, invita al juego de otros juegos, a la implicación extrema, de la presencia, allí donde todo cambia su suerte y su destino.

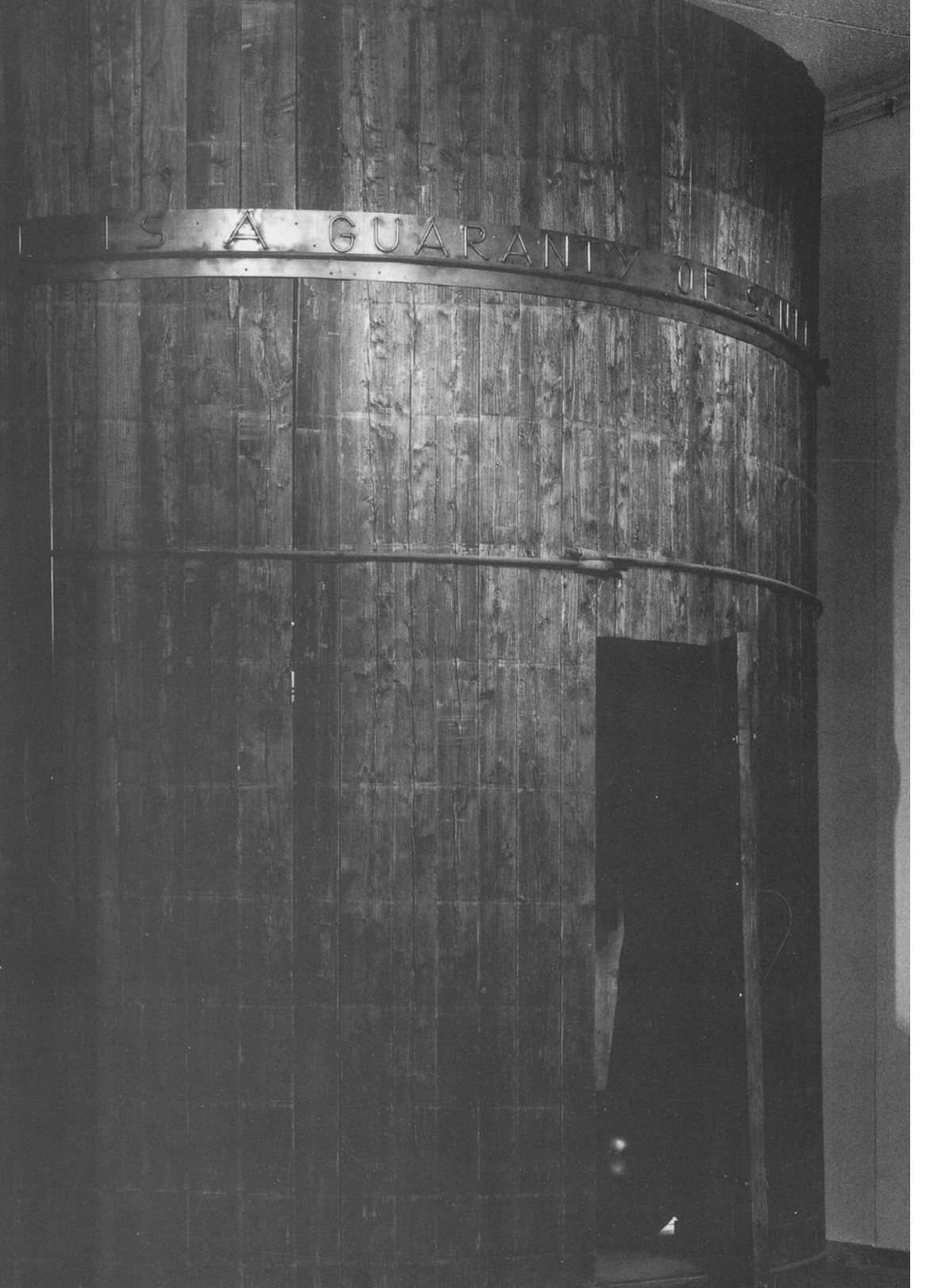
Bourgeois llama células a estos mundos ocultos, interconectados.

"Seducir es como abrir la puerta de lo animal" (Abramovic, M. Pág. 75.)

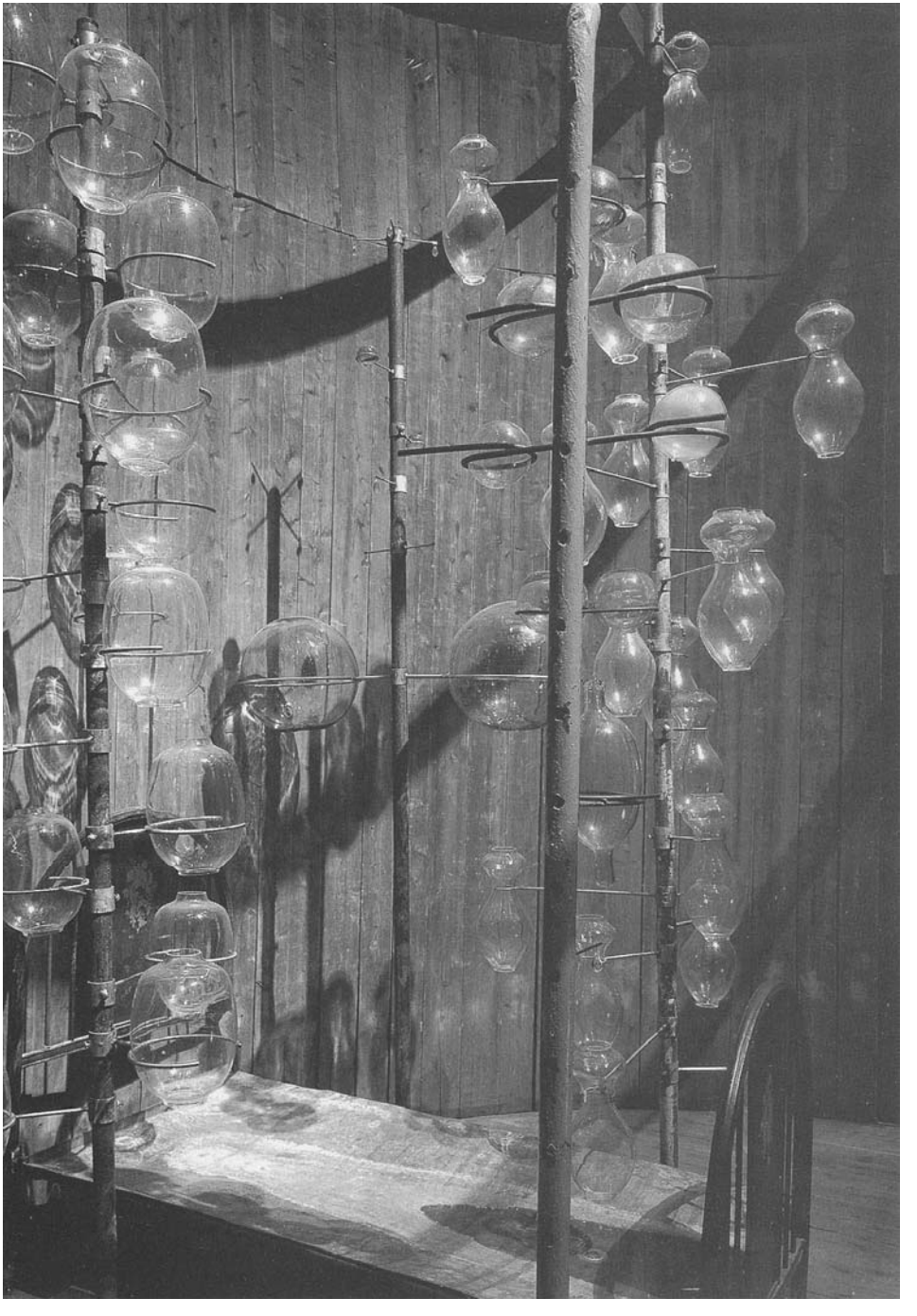
▶

Spider (Araña), 1997 · Acero y materiales.
445,5x665x518cm.

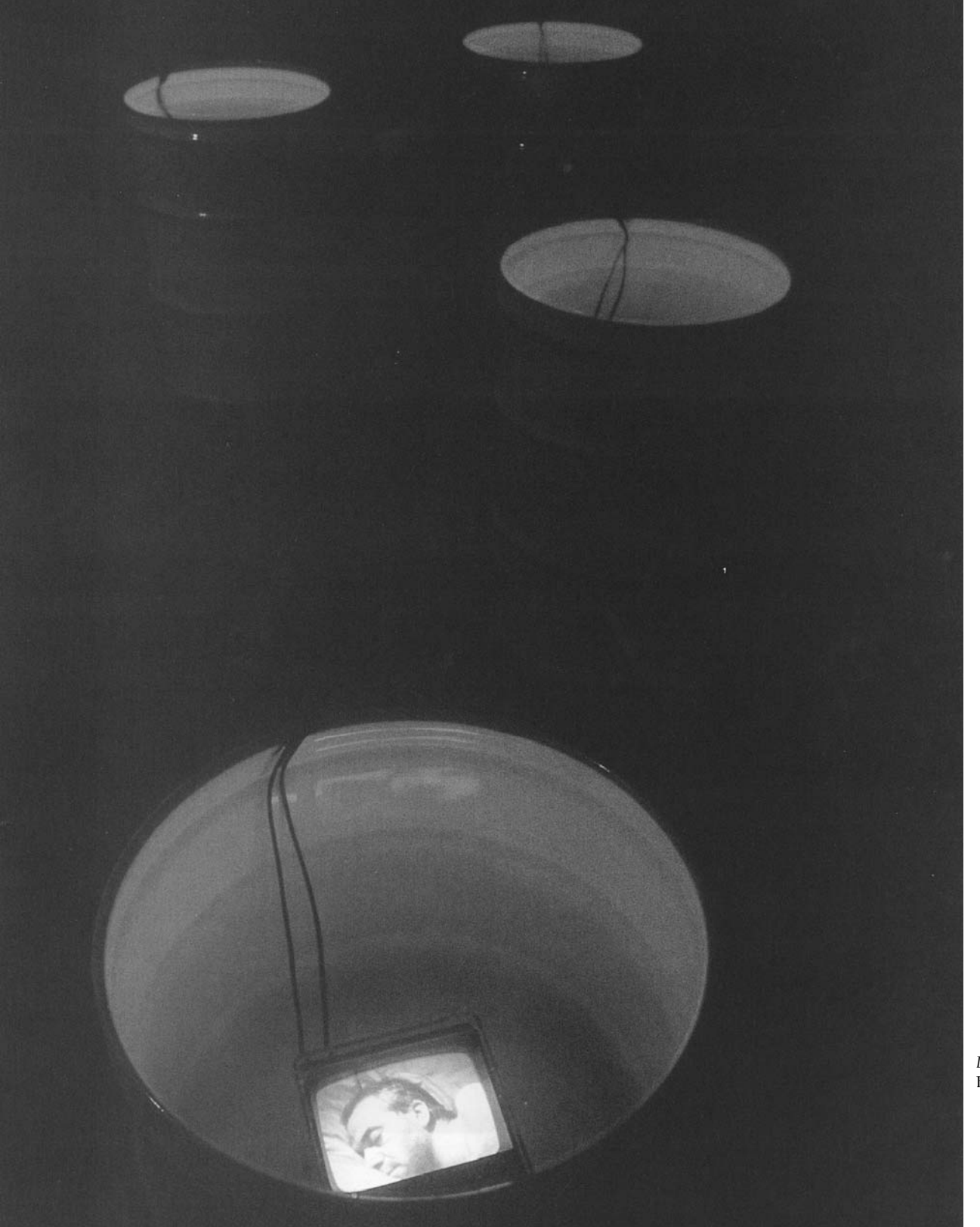




◄
Precious Liquids, 1992 ·
Louise BOURGEOIS



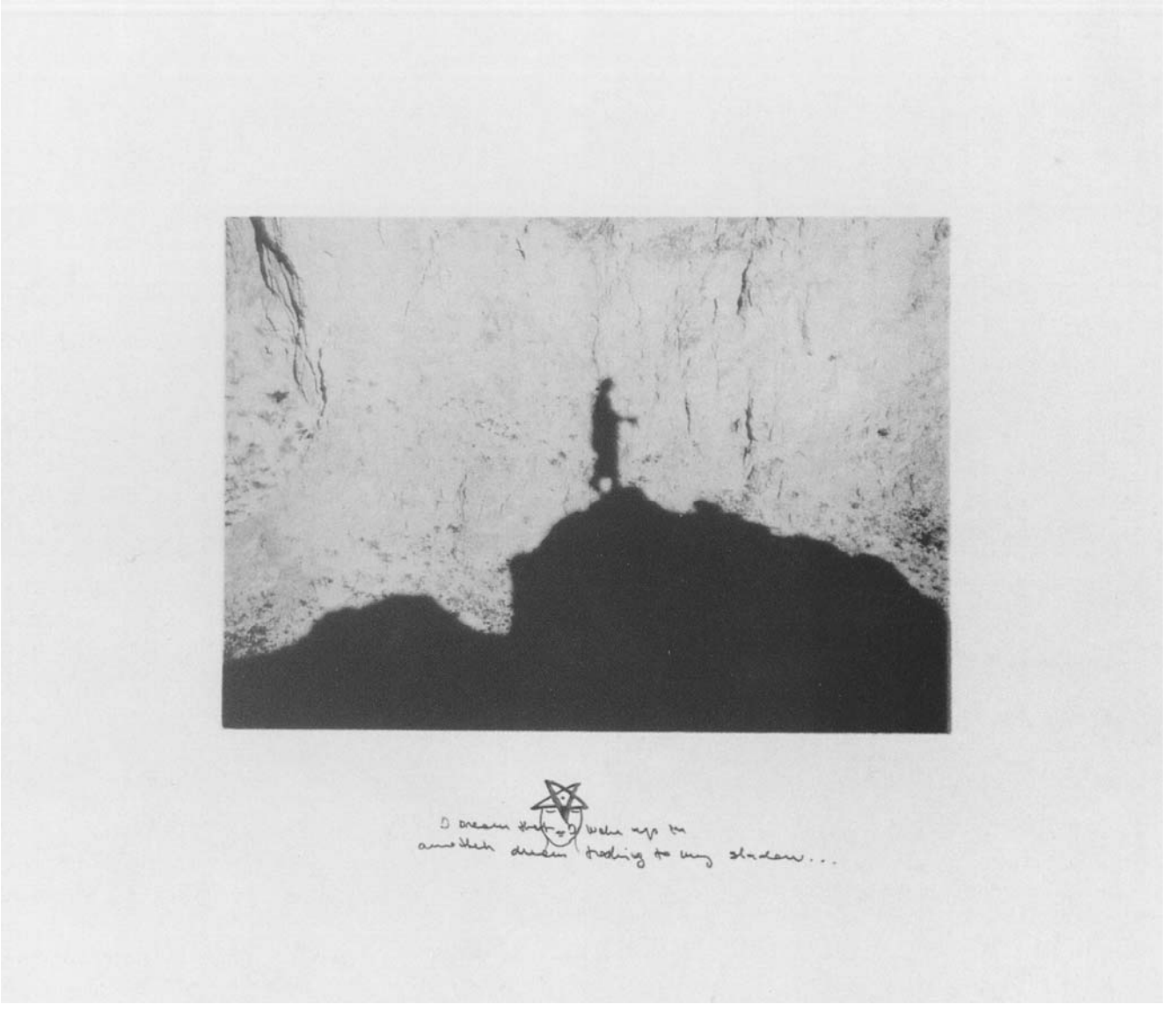
▶
Precious Liquids, 1992 ·
Louise BOURGEOIS



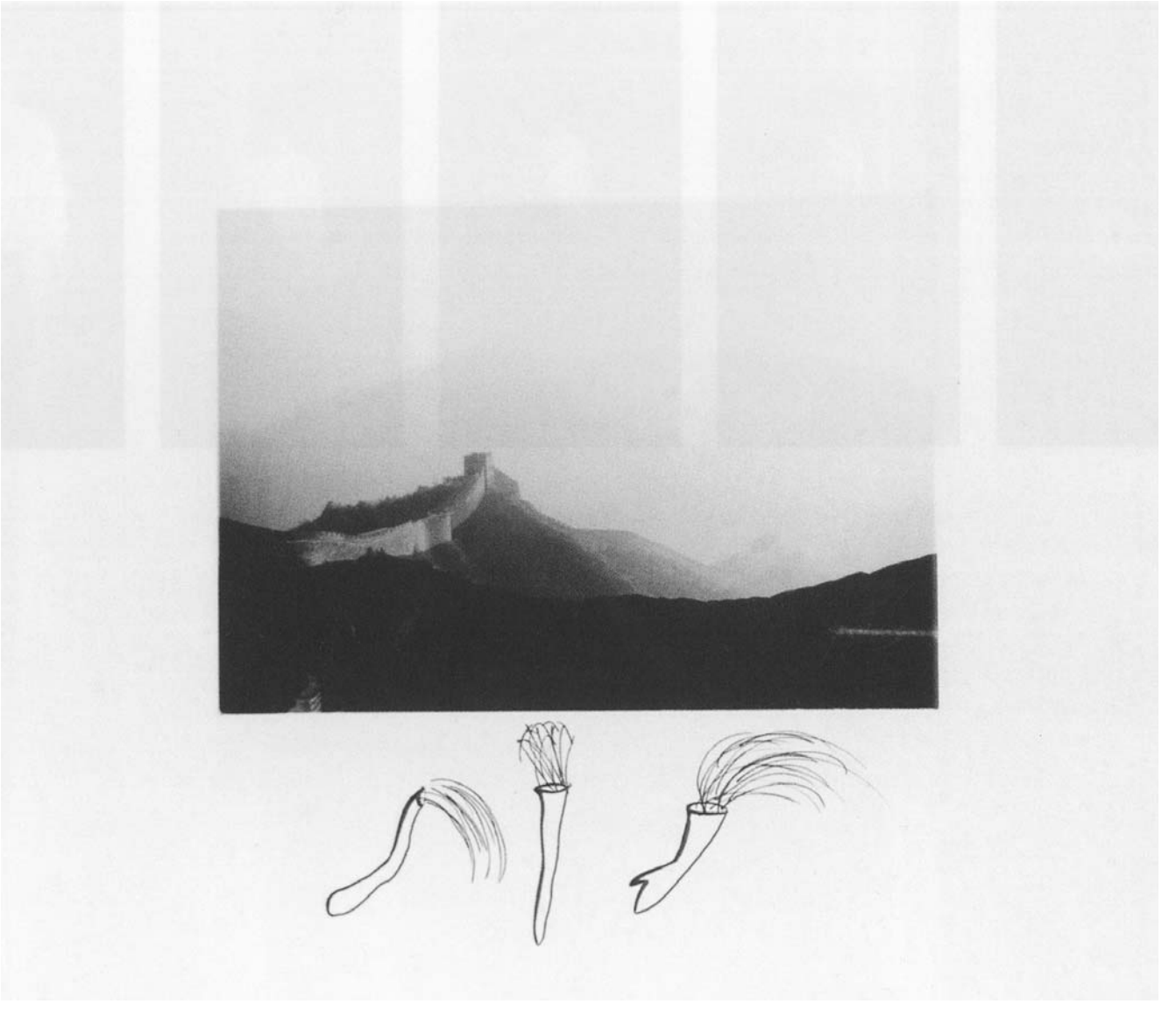
Durmientes, 2002 ·
Bill VIOLA



Durmientes, 2002 · Bill VIOLA

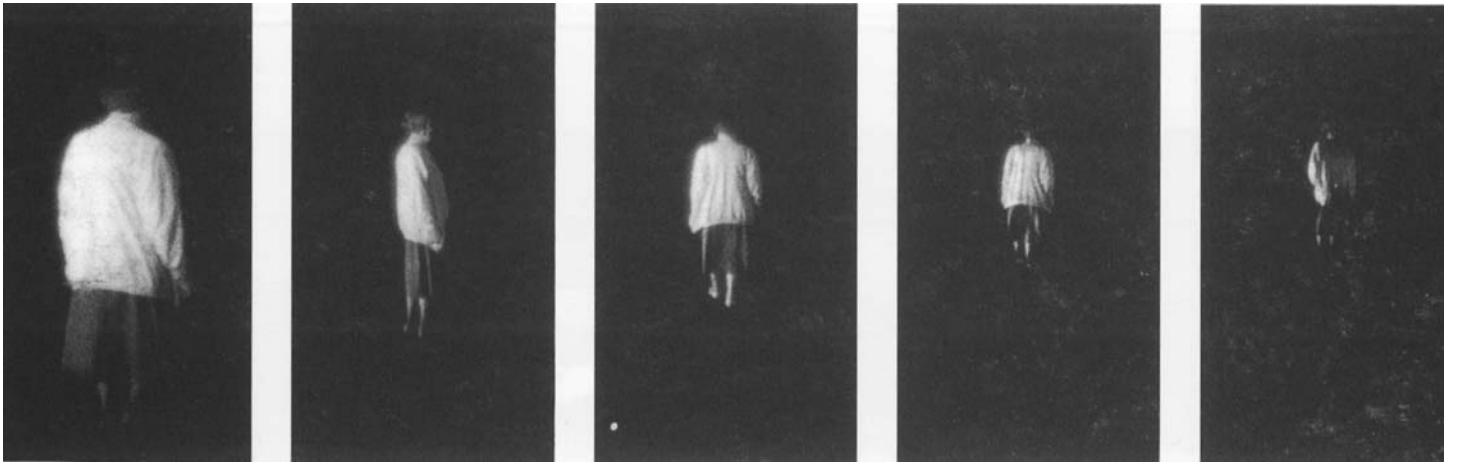


Muralla China, 1996 · Marina ABRAMOVIC

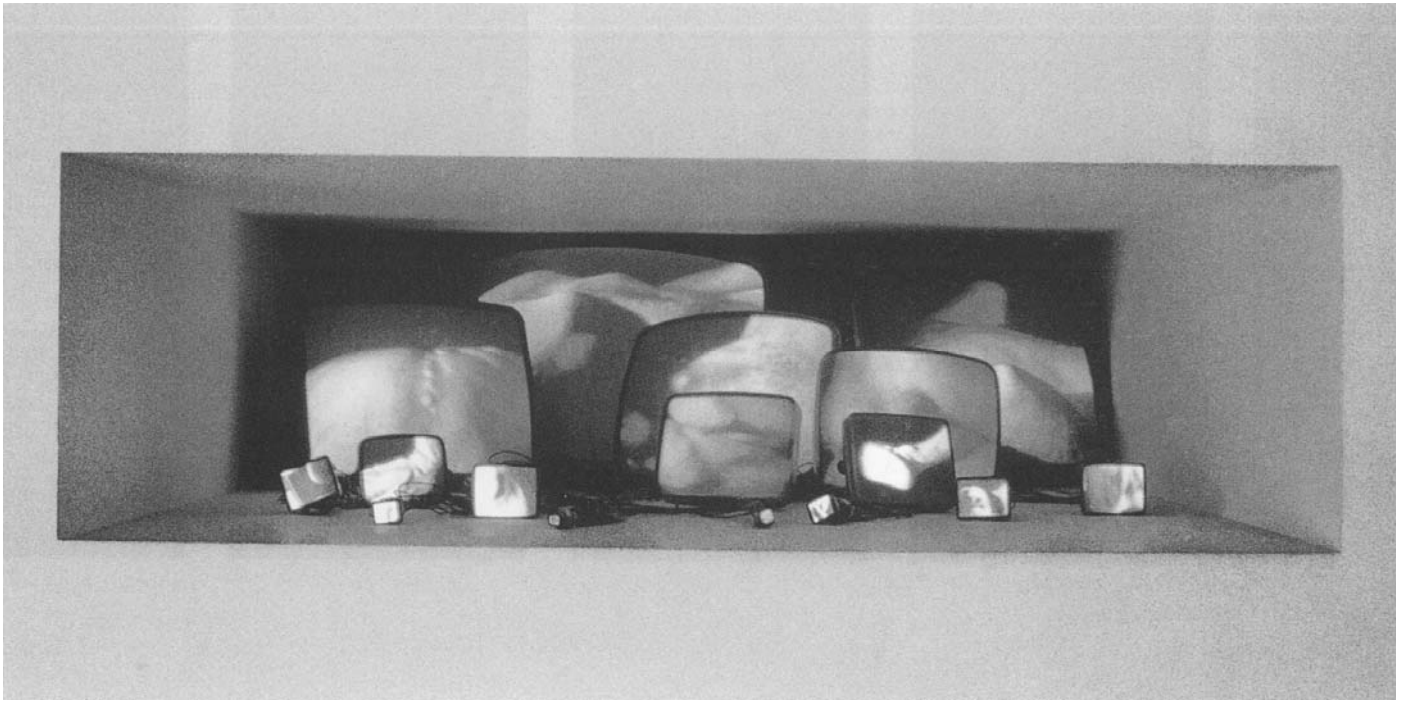


Muralla China, 1996 · Marina ABRAMOVIC





Sin título, 1992 · Gary HILL



Sin título, 1990 ·Gary HILL

NOTAS

"Vivimos un tiempo de transformaciones profundas, que afectan de manera radical a la forma en que nos es dado articular nuestra relación con el mundo que nos rodea: transformaciones que afectan a los marcos generales de nuestra comprensión del mundo, de lo que significa habitarlo, de lo que podemos esperar de nuestra existencia y de lo que significa compartir esa existencia con nuestros semejantes: Los viejos "grandes relatos" que articulaban esa comprensión han caído, y aunque ideas fuertes como las de libertad, hermandad y justicia siguen orientando nuestras prácticas, los modelos de respuesta que ellas soportan han dejado de ser rígidos, estables o unívocos. Nos vemos enfrentados a la necesidad por tanto de reformular los horizontes, las mediaciones: necesitamos nuevos mapas para entender nuestro tiempo, nuevas miradas que nos ayuden a articular nuestra relación con el mundo y con todo lo que significa "ser humano".

Por lo que a las prácticas de producción simbólica y de sentido en el ámbito de lo visual se refiere, esas transformaciones tienen,, creo, dos signos principales.

El primero, la aparición y el asentamiento cumplido ya de una imagen-tiempo, de una imagen-movimiento, en el ámbito de la imagen técnica. Es cierto que esta aparición de una imagen movimiento tiene, con el cinematógrafo, una historia ya centenaria. Sin embargo, ella no podía afectar e modo tan determinante a las prácticas de producción visual sino a partir del momento en que las condiciones generales de la expectación, del contemplar, variaran lo suficiente como para que la imagen-tiempo se convirtiera –cosa que ya ha empezado a ocurrir- en la forma dominante de experiencia de la imagen, permitiendo que por primera vez en la historia de la humanidad la representación se haga pensable ella

misma como un acontecer, como un discurrir, no como algo definitivamente dado y para siempre idéntico a sí mismo."

Brea José Luis: Online critique. Transformaciones de la crítica en las sociedades actuales, 18/7/2000, pág. 1

LOUISE BOURGEOIS

" Si las maquinas deseantes producen, no producen sentido, representación, forma. Como ya hemos visto, lo que producen es un flujo a procesar por la maquina siguiente. El objetivo del ataque de Deleuze y Guattari era el logocentrismo -el camino para la simbolización, para el sentido- de la estructura del "Edipo". Este logocentrismo edipico, rebautizado "logocentrismo-falo" –a la luz de la posición psicoanalítica de que el falo perdido es, como primer objeto del deseo, el significado maestro, la fuerza motriz de la totalidad del sistema de la significación- es también el objetivo de gran parte del feminismo. Cuando Luce Irigaray escribe sobre "Ce sexe qui n'est pas un", se refiere al escándanlo de la trasgresión femenina simultáneamente en contra de la forma –una experiencia del placer descentrada, amorfa, no fálica – y en contra del logos, o sentido.

El atractivo que tiene la obra de Louise Bourgeois para el feminismo es obvio y seguro. Pero las raíces de esta obra se extienden en muchas direcciones dentro del arte y pensamiento de este siglo. Han penetrado en muchas lógicas que un modernismo hegemónico ha ignorado, pero a las que ya no podemos seguir ignorando, sobre todo cuando vemos cómo esas lógicas se combinan dentro de su propio, poderoso sistema emotivo: el objeto-parte, el aparato-soltero, las confabulaciones de arte bruto, lo informe, las maquinas deseantes. Bourgeois ha sido la maestra de todo esto, y lo ha sido durante más de cuatro décadas."

Kraus, Rosalind: Retrato e la artista como Fillette, catálogo fundación Antoni Tapies, Barcelona, 1993, pág. 214

BILL VIOLA

"Que es lo que hace que un artita de Nueva York viva en la costa oeste de Estados Unios y se interese por los místicos y sus visiones, y qué tiene esto que ver con el video? El místico –dice Viola-, ha sido una persona marginal en todas las religiones, un profeta y un crítico. La visión iene que ver con una "locura creativa", y la técnica del video permite producir

imágenes nunca vistas. "El aspecto más significativo del video –afirma-, consiste en el hecho de que las imágenes electrónicas existen en todas partes simultáneamente" y puede disponerse de ellas en cualquier momento. Hoy pueden transmitirse por satélite a todos los rincones del mudo. La ubicación física el individuo ha pasado a ser algo irrelevante. Los aviones pilotados por ordenador responden a formulaciones geológico- espaciales a partir de datos transmitidos electrónicamente. La experiencia sensorial humana ha sido suplantada por una memoria que es un banco de datos. Se trata simplemente e dos ejemplos de una desmaterialización general de la percepción bajo la cual nuestro concepto de espacio ha tenido que cambiar radicalmente. Surge un espacio sin límites visibles, precisamente el tipo de espacio que hasta ahora hemos llamado mental. El espacio sin continente es un mundo mental de pensamientos e imágenes"[17] La propia naturaleza de la tecnología, no obstante, convierte al video en el vínculo del hombre moderno con las experiencias espirituales alcanzadas por los místicos a través de la meditación en la edad Media, en las religiones orientales y en las culturas arcaicas. El concepto que posee Viola del misticismo -debe señalarse- es un concepto profano: la noción de un espacio sagrado e imágenes icónicas forma parte de las estructuras de la conciencia humana."

Syring, Marie Luise: El camino a la trascendencia o la tentación de San antonio introducción a Bill Viola en catálogo Bill Viola –Mas allá de la mirada (imágenes no vistas) Centro de Arte Reina Sofía 1993, págs. 26-27

MARINA ABRAMOVIC

La seducción es muy importante. Basta mirar a la naturaleza y al mundo animal para calibrar su importancia. Es como en la relación entre profesor y alumno; éste último necesita ser seducido para abrirse, para poder recibir el mensaje. Seducir es como abrir la puerta de lo animal, de la fuente de todo.

Para mi no hay diferencia entre una performance, un cuadro o una escultura. El público está rodeado. Escomo un muro. Eres parte e ello; puedes entrar o salir, como en mi performance "Luminosity" en la galería Sean Kelly de New York. Sean Kelly siempre estaba diciendo que el público debía contar con algún tipo de barrera. Pero yo le dije que no, que había que dejar fluir la energía para crear ese campo que posibilitaría que las cosas sucedieran. Me interesa cada vez más el hecho de que ya no hay ni siquiera necesidad e objetos. Antes yo necesitaba lavar huesos, tener un cuchillo, o un látigo, o lo que fuera. Pero

[17] *Bill Viola: The Sound of One Line Scanning, en Sound by Artists.* Editan Lander y Micah Lexier Toronto 1988.

hora, de lo que se trata es de no tener nada. Ya no hay ni siquiera historia. Tan sólo el artista y el público. La energía sucede y ese es el máximo elemento, es más difícil. Es la desnudez total. Nada en medio. Todas las barreras caen dejando fluir una especie de diálogo. Creo que cuando esto tenga éxito se empezará a hablar de esta acción como de una nueva forma de arte que tendrá lugar el próximo siglo. Ya no tenemos tiempo para lo material. Todo se está convirtiendo en virtual, en eléctrico. Por tanto, nuestro medio va a ser la energía pura.

Abramovic, Marina en Sobre puentes, viajes, espejos y silencios...en Ámsterdam entrevista con Pablo J. Rico abril 1998, Catálogo IVAM, Valencia 1998, págs. 73, 75.

GARY HILL

"El tiempo es lo que es intrínseco al video, y no la visión tal como la implicarían sus raíces etimológicas. El principio básico del video reside en el feedback (recuperación de datos. No se trata, por tanto, de un tiempo lineal, sino de un movimiento ligado al pensamiento: una topología del tiempo que es accesible. Esta experiencia del tiempo existe dentro de unos parámetros electrónicos específicos que, paras el ojo, es una pantalla rectangular, pero que está muy lejos de un proceso cibernético que integre al individuo. Creo que es esta paradoja de intimidad y enajenamiento con el tiempo lo que me ha llevado al habla, al habla en particular, más que a cualquier forma de texto escrito sobre la pantalla. La vocalización presentaba una manera de marcar físicamente el tiempo con el cuerpo a través de la articulación: la voz que hablas actúa como una especie de motor que genera las imágenes. Esta idea sitúa al individuo dentro del tiempo del discurso. Cada silaba está vinculada a una imagen; de repente, las palabras parecen ser realmente de naturaleza espacial y el espectador toma conciencia del tiempo que corresponde a una palabra individual.

[...] Si se quiere hablar de mi trabajo dentro de un contexto deconstructivo, pienso que merece la pena recordar que a Derrida, que es el origen de este concepto, se le considera sobre todo un lector. Yo soy en primer lugar un lector de imágenes. El video encarna un espacio reflexivo de la diferencia a través de la producción simultanea de presencia y distancia.

[...] Mi trabajo reciente se ha desarrollado esencialmente alrededor de dos estrategias. And Sat Down Beside Her, Beacon, I Believe It Is an Image in Light of the Other y, más recientemente, Tall Ships surgieron de distintas maneras de la noción de esta imagen difusa que he mencionado. Se trata de hacer perder aun más su identidad a algo ya inmaterial; de observar cómo se extiende sobre las cosas y se disipa en el espacio. En Tall Ships. Esta idea

se lleva al extremo: en un corredor oscuro de unos 25 metros de largo, las únicas cosa que se ven son unas figuras proyectadas, que son las imágenes de la realidad (gente) pero también la única fuente de luz para los transeúntes. La luz, la imagen y la representación se funden en una presencia ontológica que desafía al espectador. Ello aumenta más aún, ya que los movimientos de las figuras actúan recíprocamente con la presencia o ausencia de espectadores. Quería trabajar con la imagen en tanto que algo inscrito en el tiempo sin cuestiones secundarias de ritmo o de esquemas de composición.

Gary Hill en entrevista de Christine van Assche: Introducción al catálogo de Gary Hill. IVAM, Valencia 1993, págs. 12,13,16.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGIRRE, I. (2000): Teorías y prácticas en Educación Artística. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
ALBERTI, Leon Battista (1961): De Statua. Catania (original de 1435)
ALBRECHT, H. J. (1981): Escultura en el S.XX. Barcelona : Blume.
ANDREWS, Richard. (1992): La luz que pasa. En: Turrell, James. James Turrell. Madrid : Fundación "La Caixa, pp. 82-94
ARFE Y VILLAFAÑE, Juan de (1974): De varia commensuración para la Esculptura y Architectura. Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia.
ARMAN (1992): Mémoires accumulés: entretiens avec Otto Hann. Paris : Belfond.
ARNALDO, Javier, y otros (2003). ¿Qué es la escultura moderna?: del objeto a la arquitectura. Madrid : Fundación Cultural Mapfre Vida
ARRIZABALAGA, L. (1987): Buto: la danza macabra de Kazuo Ono. En:El Paseante nº 6.
BACHELARD, G. (1997): La poética del espacio. Méjico : Fondo de Cultura Económica
BAILLY, J. (1984): Marcel Duchamp. Paris : Fhazaru.
BARASCH, Moshe (1991): Teorías del Arte: de Platón a Winckelmann. Madrid : Alianza.
BATTCOCK, Gregory, ed. (1995): Minimal art: a critical anthology. Berkeley : University of California Press
BATTCOCK, Gregory (1969): El Nuevo Arte. Méjico : Diana

BATTCOCK, Gregory (1977): La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual Barcelona : Gustavo Gili.
BELJON, J. J. (1993): Gramática del Arte. Madrid: Celeste.
BELLEW, P. (1969): prólogo del libro Calder. Barcelona : Poligrafa.
BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen (1999): Joseph Beuys. Madrid : Nerea
BESSET, M. (1973): Calder, Retour ou Mobile. Paris : Maeght
BEUYS, Joseph (1988):Par la présente, je n´appartiens plus à l´art. Paris: L´Arche.
BEUYS, Joseph (1990): Energy Plan for the Western Man. New Tork.
BEUYS, Joseph (1992):Qu´est-ce que l´art? Paris: L´Arche.
BEUYS, Joseph, ENDE, Michel (1994): Arte e politica: una discussione. Parma: Ugo Guarda.
BEUYS, Joseph (1995): Joseph Beuys, Cada hombre un artista: conversaciones en Documenta 5. Madrid: Visor.
BEUYS, Joseph (1992): Qu' est-ce que l'art. Paris : L'Arche.
BILL, Max (1980): Max Bill: catálogo de la exposición en la Fundación Joan Miró. Barcelona : Fundación Joan Miró
BREA, J. L. (2000): Transformaciones de la crítica en las sociedades actuales.Online critique 18/7/2000.
BOCCIONI, Umberto (1975): Dynamisme plastique: peinture et sculture futuristes. Lausanne : L´Age d´Home
BOFILL, R. TALLER. (1968): La ciudad en el espacio. Barcelona : Blume
BOSSO, Felipe (1994): Los poemas concretos. Palencia : La Fábrica
BRANCUSI. Brancusi. Paris : Flammarion, 1986
BÜRGUI, Bernard: Joseph Beuys. En: Arena, n. 0, 1989
BUREN, Daniel (1992): Les écrits (1965-1990). Burdeos :CAPC Musée.
CABANNE, P. (1984): Conversaciones con Marcel Duchamp. Barcelona : Anagrama
CABANNE, P.: Les 3 Duchamp. Neuchatel, Suiza.
CALDER, A. (1972): Calder, Autobiografía. Paris : Maeght
CALVO SERRALLER, Francisco (1987): El arte visto por los artistas: la vanguardia española analizada por sus protagonistas. Madrid: Taurus.
CANOVA, A. (1959): I Quaderni di viaggio. Venecia-Roma: Instituto per la Collaboracione Culturale.
CAMON AZNAR, J. (1971): De Rodin a nuestros días. Madrid : Galería Theo
CELANT, G. (1989): Mario Merz. New York : Salomon. R. Guggenheim Museum, Electa
CELANT, G. (1981): Mario Merz, lártiste nomade. En: Art press, n. 8.
CELANT, G. y otros (1985): Del arte Povera a 1985. Madrid : Ministerio de Cultura

CELANT, G. (1969): Arte Povera. Milano : Gabrielle Mazotta
CELANT, G., dir. (2001): Marina Abramovic, public body: installations and objects, 1965-2001. Milano : Charta.
CELAYA, G. (1973): Los espacios de Chillida. Barcelona : Poligrafa
CELLINI, Benvenuto (1993): La vida de Benvenuto Cellini, escrita por él mismo (1500-1571). Barcelona: Parsifal.
CHILLIDA, E. (2003): Elogio del horizonte: conversaciones de Eduardo Chillida con Susana Chillida y otros. Barcelona : Destino
Congreso Internacional Nuevos Procedimientos Escultóricos (1º. Valencia. 2002). ¿Qué es la escultura, hoy?: 1er. Congreso Internacional... Valencia : Grupo de Investigación Nuevos Procedimientos Escultóricos, 2003
DELEUZE, G.(1994): La imagen-movimiento. Barcelona : Paidos
DELEUZE, G. (1997): La imagen-tiempo. Barcelona : Paidos
DELEUZE, G. (1995): Conversaciones. Valencia : Pre-Textos
COMBALIA, V. (1975): La poética de lo neutro. Barcelona : Anagrama
DUCHAMP, Marcel (1978): Escritos. Barcelona : Gustavo Gili
DUCHAMP, Marcel (1989): Notas. Madrid : Técnos
ELSEN, A. (1963): Rodin. New York : MOMA.
EPSTEIN, Jacob, HASKELL, Arnold (1931): The sculptor speaks. A series of conversation on art. London: Wiliam Heinemann.
ESTEBAN, C. (1971): Chillida. Paris : Maeght
FALCONET, Etienne (1971): Réflexions sur la sculpture. Ámsterdam.
FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora (1999): Arte Povera. Madrid : Nerea
FIGUEROA FERRETI, L. (1976): Chillida. Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia
FOCILLON, H. (1983): La vida de las formas. Madrid : Xarait.
FOUCAULT, M.(1985): Historia de la locura en la época clásica. Madrid: F. C. E..
FOUCAULT, Michel (1988): Las palabras y las cosas. Méjico : Siglo XXI
FUCHS, R.H. (1986): Richard Long. New York : Salomon R. Guggenheim
FUCHS, R.H. (1989): Ulrich Rückriem. Madrid : Ministerio de Cultura. Madrid.
FULLAONDO, J.D. (1976): Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte. Bilbao : Gran Enciclopedia del Arte
GIEDION-WELCHER, C. (1959): Constantin Brancusi 1876-1900. Neuchatel : Griffon
GILBERT-ROLF (1974): Robert Morris: the complication of exaustion. En: Artforum, sept.
GENET, J. (1997): El objeto invisible. Barcelona : Thassalia
GOLDSCHEIDER, C. (1989): Auguste Rodin. Paris : Wildestein Institute.

GUIDONI, E. (1980): Architecture primitive. Paris : Berger-Leurault.
GUASCH, A. M. (2001): El arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial.
FERRANT, Angel (1950): Procedencia y enigma de las formas como verdad absoluta de la escultura. Tenerife : Nuestro Tiempo
FERRANT, Angel (1952): La esencia humana de las formas. Santander : Altamira
GABO, N.(1971): Of divers Arts. Princeton. Princeton University Press
GAURICO, Pomponio (1989): Sobre la escultura. Madrid : Akal
GHIBERTI, Lorenzo (1947): I comentarii. Napoli : R. Ricciardi
GIACOMETTI, Alberto (1992): Écrits. Paris : Hermann
HAMMARCHER, A.M.(1973): Die Entwicklung der modernen Skulptur. Berlin : Propyläen
HARLAM, Volker (1986): Was ist Kunst, Wekstattheepräch mit Beuys. Stuttgart : Urachaus
HARVARD, H. (1971): Alexander Calder. Munich : Preger.
HILDEBRAND, Adolf von (1988): El problema de la forma en la obra de Arte. Madrid : Visor.
HORN, Rebecca (1992): El riu de la lluna. Barcelona : Fundació Espai Oblenou.
HUGNET, G. (1973): La aventura Dada. Madrid : Júcar.
HUICI, F. (1990): Elogio del horizonte: una obra de Eduardo Chillida. Oviedo :Progreso Editorial.
IGLESIAS DEL MARQUET, Joseph (1974): Henri Moore y el inquietante infinito. Barcelona : Polígrafa.
JIANOU, I. (1950): Brancusi. Paris : Arted.
JIANOU, I. et GOLCHEIDER, C.R. (1967): Rodin.. Paris : Arted.
JUDD, Donald (1991): Écrits, 1963-1990. Paris : Daniel Lelong.
KOSTELANETZ, Richard (ed.) (1970): Moholi-Nagy. [Una antología]. New York : Da Capo.
KOSUTH, Joseph (1991): Art after philosophy and after: collected writings 66-90. Cambridge, Mas. : M.I.T. Press.
KRAUSS, Rosalind (1996): La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos. Madrid : Alianza.
KRAUSS, Rosalind (1993): Retrato de la artista como Fillette. En: Louise Bourgeois : [catálogo]. Barcelona : Fundación Antoni Tapies.
KRAUSS, Rosalind (2002): Pasajes de la escultura moderna . Madrid : Akal.
KUSPIT, Donald (1996): Ana Mendieta, cuerpo autónomo. En: Ana Mendieta: catálogo. Santiago de Compostela : CGAC, pp. 35-63

LALANNE, L. (1887-1884): Journal del voyage du chevalier Bernini en France. Manuscrit inédit… Paris: Gazette des Beux arts.
LAMARCHE VADEL, B. (1994): Josep Beuys. Madrid : Siruela .
LAURENT, M. (1988): Rodin. Paris : Chêne-Hachette.
LEBEL, R. (1960): Marcel Duchamp. London : Trianon Press.
LEBEL, R. (1985): M. Duchamp. Paris : Pierre Belford.
LEWITT, Sol (1969): Sentences on conceptual art. En: Art-Languaje, vol.I, n. 1.
LIPARD, L.R. (1973): Six Years: the dematerialización of the art objet from 1966 to 1972. New York : Praeger Publishers.
LLORENS, T., dir.(1986): Julio González: las colecciones del IVAM. Madrid : Ministerio de Cultura
MADERUELO, J. (1990): El espacio raptado. Madrid : Mondadori.
MADERUELO, J., dir. (1997): Arte y naturaleza. Diputación de Huesca.
MADERUELO, J., dir. (1996): El paisaje. Diputación de Huesca.
MADERUELO, J., dir. (1998): El jardín como arte. Diputación de Huesca.
MADERUELO, J., dir. (2000): Desde la ciudad. Diputación de Huesca.
MADERUELO, J., dir. (2000): Arte público. Diputación de Huesca.
MAILLARD, Chantal (1997): Salvar las fronteras Oriente Occidente. Microfisuras nº 5. Vigo
MALEVITCH, K. (1975): El nuevo realismo plástico. Madrid : Alberto Corazón.
MALEVITCH, K. (1986): Écrits. Paris : Gérard Lebovici.
MARCHAN FIZ, S. (1986): Del arte objetual al arte del concepto. Madrid : Akal.
MATISSE, H. (1993): Escritos y opiniones sobre el arte. Madrid: Debate.
MAYAYO, Patricia (2002): Louise Bourgeois. Madrid : Nerea.
MICHELANGELO (1993): Sonetos completos. Madrid : Cátedra.
MOHOLY-NAGY, L.(1972): La nueva visión. Buenos Aires : Infinito.
MOORE, Henry (1992): Henry Moore on Scupture. New York : Da Capo.
MORRIS, ROBERT (1969): Notes on Sculpture. Artforum.
MOURE, Gloria. (1984): Duchamp. Madrid : Fundación la Caixa.
ORTEGA Y GASSET, J. (1976): ¿Qué es filosofía?. Madrid : Revista de Occidente.
OTEIZA, J. (1952): Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Madrid : Cultura Hispánica.
OTEIZA, J. (1963): Quousque Tandem..!: ensayo de interpretación estética del alma vasca: su origen en el cromlech. Zarauz : Hórdago.
OTEIZA, J. (1991): Libro de los plagios. Pamplona : Pamiela.
PANERO, Leopoldo María (1987): Poemas del manicomio de Mondragón. Madrid : Hiperión

PAZ, O. (1971): Los signos en rotación y otros ensayos. Madrid : Alianza.
PAZ, O. (1994): La apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp. Madrid : Alianza.
PAZ, O. (1979): Chillida. Paris : Maegth.
PAZ, O. (1980): Chillida. Barcelona : Ediciones 62.
PELAY OROZCO, M. (1978): Oteiza. Bilbao : Gran Enciclopedia Vasca.
PIRSON, J.F.(1988): La estructura y el objeto. Barcelona : Publicaciones Universitarias.
POWER, K. (1996):: Ana Mendieta. San Sebastián : Galería D V.
PRIGOGINE, I. (1983): ¿Tan sólo una ilusión?. Barcelona : Tusquet.
RACIONERO, L. (1983): Textos de estética taoista. Madrid : Alianza.
RAMIREZ, J.A. (1993): Duchamp, el amor y la muerte, incluso. Madrid : Siruela.
RAQUEJO, Tonia (1998) Land Art: Madrid: Nerea
REINHARDT, Ad (1991): Art as art: the selected writings of Ad Reinhardt. Los Ángeles : University of California.
RILKE, R. M.(1921): Auguste Rodin. Leipzig : Instel.
RIMBAUD (1972): Una temporada en el Infierno. Madrid : Alberto Corazón.
RICO, Pablo J. (1998): Sobre puentes, viajes, espejos y silencios: entrevista con Marina Abramovic. En: Marina Abramovic: el puente: exposición. Valencia : Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, pp. 45-81.
RODIN,A.: (1991) Conversaciones sobre el Arte. Caracas : Monte Avila.
ROWEL, M. (1983): Julio González. New York : The Salomon R. Guggemheim.
RUIDO, María (2002): Ana Mendieta. Madrid : Nerea.
RUSSOLI, F. (1981): Henry Moore, escultura. Barcelona : Poligrafa.
SCHMALENBACH. W. (1979): Eduardo Chillida. Barcelona : Poligrafa.
SEYMOUR, A. (1986): El estanque de Basho: una nueva perspectiva. En: Long, Richard. Piedras: catálogo. Madrid : Ministerio de Cultura, (pags. sin numerar).
SELZ, P. (1986): Chillida. New York : H. N. Abrams.
SELZ, P. (1987): Chillida. Vitoria : Gobierno Vasco, Servicio Central de Publicaciones.
SCHJELDAHL, P.(1988): Richard Deacon. En: Deacon, Richard. Esculturas y dibujos. Madrid : Fundación Caja de Pensiones, pp. 28-37.
SERRA, Richard: (1990) Écrits et entretiens, 1970-1989. Paris : Daniel Lelong.
SHANES. E. (1989): Brancusi. New York : Abbeville Press.
STACHELHAUS, H. (1990): Joseph Beuys. Barcelona : Parsifal.
SWEENNEY, J.J. (1951): Alexander Calder. New York : MOMA.
TAILLANDER (1967): Rodin. Paris : Flammarion.
THEOPHILUS (1979): On divers arts. New York: Dover.

THOMPSON, R. C. (1926): On the Chemisty of the Ancient Assyrian. London.
TRIER, E. (1961): Marino Marini. Neuchatel : Editions de Griffon.
TUCHMAN, P. (1987): Minimal Art. Madrid : Fundación Juan March.
USCATESCU, J. (1978): Brancusi y el arte del Siglo. Madrid : Reus.
VALENTE, J. A.(2002): Elogio del calígrafo. Barcelona : Galaxia Gutenberg.
VAN ASSCHE. (1993): Introducción. En: Hill, Gary. Gary Hill. Valencia : IVAM, pp. 8-11
VARIA, R. (1986): Brancusi. New York : Rizzoli.
VERSPOHL, F.J. (1989): Beuys Das Kapital Raum, 1970-1977, Strategie pour reactiver les sens. Paris : Adam/Biro.
VIATTE, G. (1980): Julio González. Madrid : Fundación Juan March.
VIOLA, Bill (1988): The Sound of Line Scanning, en sound by Artits. Toronto : Ed. Landery Micah Lexier.
WENZEL, Eva and BEUYS, Jessika (1990): Blok Beuys. München : Schizmar/Mosel.
ZEVI, B. (1981): Saber ver la arquitectura. Barcelona : Poseidón.
ZÖLLNER, Frank (2003). Leonardo da Vinci, 1452-1519: obra pictórica completa y obra gráfica. Köln : Taschen.

CATÁLOGOS

ABRAMOVIC, Marina. El Puente, the bridge. Valencia : Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 1998.
ANDRE, Carl, JUDD, Donald, MORRIS, Robert. Sculpture minimal Roma : Galleria Nacionalle d´Arte Moderna, 1980.
ART MINIMAL. De la ligne au parallelepipède, Bordeaux : C.A.P., 1985.
BEUYS, Joseph. Joseph Beuys. Paris : Centre Georges Pompidou, 1994.
BEUYS, Joseph. Joseph Beuys. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.
BEUYS, KLEIN, ROTHO. Barcelona : Fundación Caja de Pensiones, 1987.
BRANCUSI. New York : Guggemheim Museum, 1979.
BOLTANSKI, Christian. El caso: exposición en MNCARS. Madrid : Ministerio de Cultura, 1988.
BOLTANSKI, Christian. Adviento y otros tiempos. Santiago de Compostela : Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.
BOURGEOIS, Louise. Memoria y arquitectura. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999.
BOURGEOIS, Louise. Louise Bourgeois. Barcelona : Fundación Antoni Tapies, 1993.

BUSSMANN, Klauss, et al.(eds.). Contemporary sculpture, projects in Münster, 1997. Stuttgart : Gerd Hatje, 1997.
CALDER, Alexander. El universo de Calder. Valencia : IVAM, 1992.
CALDER, Alexander. Calder: la gravedad y la gracia. Madrid : Tf Editores, 2003.
CHILLIDA, E. Chillida. Paris : Maeght, 1971.
CHILLIDA, E. Chillida. New York : Guggemheim Museum, 1980.
CHILLIDA, E. Chillida. Madrid : Ministerio de Cultura, 1985.
CHILLIDA, E. Elogio del hierro. Valencia : IVAM, 2002.
COLECCION PANZA. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid,1988.
CONCEPTUAL art, Arte povera, Land art. Turin : Galleria Civica D´Arte Moderna, 1970.
DADA Y CONSTRUCTIVISMO. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1989.
DE MARIA, Walter. Walter de María. Stockholm : Moderna Muset, 1989.
DEACON, R. Richard Deacon. Madrid : Fundación Caja de Pensiones, 1983.
DUCHAMP, Marcel. Marcel Duchamp. Madrid : Fundación Caja de Pensiones, 1984.
DUCHAMP, Marcel. Marcel Duchamp. Paris : Centre Georges Pompidou, 1977. 4 vols.
ENERGIEEN. Stedelijk Museum Amsterdam, 1990.
ENTRE el objeto y la imagen: Escultura Británica contemporánea, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.
FLAVIN, D. Flavin. New York : Guggeheim Museum, 1982.
GONZALEZ, Julio. J. González. London : Tate Gallery, 1970.
GONZALEZ, Julio. Julio González, cat. raisonné. Milano : Electa, 1987.
GONZALEZ, Julio. Julio González en la colección del IVAM. Valencia : IVAM, 2001.
HILL Gary. Gary Hill. Valencia : IVAM, 1993.
HILL, Gary. G. Hill. Barcelona : Fundación Antoni Tapies, Año??.
HORN, Rebecca. The glance of infinity. Berlin : Scalo, 1997.
HORN, Rebecca. La lune rebelle. Osfildern : Cantz, 1993.
HORN, Rebecca. Rebecca Horn. Santiago de Compostela : Centro Galego de Arte Contemporanea, 2000.
HORN, Rebecca. Rebecca Horn. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1995.
LONG, Richard. Walking in circles. London : Thames and Hudson, 1994.
LONG, Richard. Piedras. Madrid : Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1986.
MARINI, M. Marino Marini : Mostra antologica. Milano : Electa, 1988.
MATISSE, Henri. Henri Matisse : [esculturas]. Valencia : IVAM, 2003
MENDIETA, Ana. Ana Mendieta. Santiago de Compostela : Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997.

MERZ, Mario. Mario Merz. S. Marino : Palazzo Congressi, 1984.
MERZ, Mario. Mario Merz. Zurich : Kunsthaus, 1985.
MINIMAL ART. Drasanes Reials. Barcelona : Fundación la Caixa y Fundación Juan March, 1981.
MOORE, Henry. Henry Moore : exposición retrospectiva. Madrid : Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1981.
MOORE, Henry. Henry Moore. London : Lund Humphries, 1988.
MOORE, Henry. H. Moore. Paris : Orangerie des Tulleries, 1977.
MORRIS, Robert. Robert Morris. London : Tate Gallery, 1971.
QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE? . Paris : Centre Georges Pompidou, 1986.
RODIN, A. Rodin, 1840-1917. Madrid : Museo Español de Arte Contemporáneo, año 1972.
RODIN, A. Auguste Rodin. Barcelona : Fundación La Caixa, 2000.
RODIN, A. Auguste Rodin. : Esculturas y dibujos: Taschen 1997
RÜCKRIEM, Ulrich. Ulrich Rückriem: sculptures. Paris : Centre Georges Pompidou, 1983.
RÜCKRIEM, Ulrich. Estela & Granero: exposición en Palacio de Cristal. Madrid : Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Exposiciones, 1989.
TURRELL, James. James Turrell. Madrid : Fundación La Caixa., 1992.
TURRELL, James. James Turrell, the other horizon. Ostfildern : Cantz, 2001.
VIOLA, Bill. Más allá de la mirada: (imágenes no vistas). Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993.
VIOLA, Bill. The sound of one line scanning, en Sound by Artist. Toronto : Lander y Micat Lexier, 1988.
VIOLA, Bill. Going forth by day. New York : The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002
VIOLA, Bill. Las Pasiones. Madrid: La Caixa 2004.

ÍNDICE

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN 5
COMENTARIO DEL AUTOR A LA OBRA 2003 11
INTRODUCCIÓN 17
TEMA I LA MIRADA DE LAS COSAS
LEONARDO-BOLTANSKI 31
TEMA II OTRAS MEMORIAS
ANA MENDIETA-REBECCA HORN 41
TEMA III EL BOCETO O PROYECTO
OTEIZA 53
TEMA IV SUSTRACCIÓN
MIGUEL ÁNGEL-RÜCKEIM 71
TEMA V ADICIÓN
RODIN-DEACON 81
TEMA VI ADICIÓN-SUSTRACCIÓN
MARINI-BEUYS 95
TEMA VII MOLDES
MOORE-CHILLIDA 113
TEMA VIII METALES
GONZÁLEZ-CALDER 129
TEMA IX MATERIAS DADAS-ESPACIOS MENTALES
M. DUCHAMP-M. MERZ 141
TEMA X ARQUITECTURAS
BRANCUSI-MORRIS 153
TEMA XI LUZ
FLAVIN-TURREL 163
TEMA XII ACTUACIÓN DIRECTA EN LA NATURALEZA
R. LONG-W. DE MARÍA 173

SELECCIÓN DE TEXTOS 185

BOLTANSKI VENDE SU OBRA A 40 DUROS 187
ULRICH RÜCKRIEM 189
RODIN 193
DEACON 197
JOSEPH BEUYS 203

CALDER 207
CHILLIDA 209
MARCEL DUCHAMP 215
MARIO MERZ 217
SOL LEWITT 221
BRANCUSI 225
ROBERT MORRIS 227
RICHARD LONG 231
TURREL 235
W. DE MARÍA 239
A. MENDIETA 241
R. HORN 243

EPÍLOGO
EL CINE: LOUISE BOURGEOIS, BILL VIOLA, MARINA ABRAMOVICH, GARY HILL 245
NOTAS 263

BIBLIOGRAFÍA 269

BIBLIOGRAFÍA GENERAL 269
CATÁLOGOS 275