



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Alternativa personal para el estudio del proceso escultórico. Precedentes históricos y debate actual

Manuel Aramendia Zuazu

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Manuel ARAMENDIA ZUAZU

ALTERNATIVA PERSONAL PARA EL ESTUDIO DEL PROCESO ESCULTORICO.
PRECEDENTES HISTORICOS Y DEBATE ACTUAL.

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Victoria Combalía i Dexeus

Departamento de Processos de l'Expresio Plastica

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Barcelona

Barcelona 1 de Septiembre de 1989

1-Índice	2
2-Introducción	6
3-Hacia una Experiencia de lo Real	10
3.1-Preludio	11
3.2-Experiencia y Memoria	12
3.3-Autolesión y Crisis Formal	18
NOTAS.....	25
4-Desarrollos Especulativos en la Contradicción Agonal	27
4.1-Eje de la Vanguardia	33
4.1.1-El Despertar	34
4.1.2-El Abrazo	36
4.1.3-La Escisión	41
4.1.4-Situaciones Residuales	43
4.1.4.1-Degradación	49
NOTAS.....	52
4.2-Eje Sintético	54
4.2.1-Figuración Post-Picassiana	55
4.2.2-La Fragmentación del Objeto	60
NOTAS.....	64
4.3-Eje Teatral	65
4.3.1-Punto Cero	67
4.3.2-El Lenguaje Rebasado	77
4.3.3-Sondas hacia el Origen	83
4.3.4-El Ritual Formalizado	98

4.3.5-La Casa Vacía	105
4.3.6-Rituales Agónicos	111
NOTAS.....	115
4.4-Eje Topográfico	118
4.4.1-Concepto de Instalación	125
4.4.2-Diversificación	129
4.4.2.1-Instalaciones Jerárquicas	130
4.4.2.2-Instalaciones Descentralizadas	138
4.4.2.3-Instalaciones Distorsionadoras o Formalizaciones en el Límite	143
NOTAS.....	151
4.5-Eje Museal	153
4.5.1-Situaciones Acumulativas: Bricolage	158
4.5.2-Otras Instalaciones	163
4.5.2.1-Instalaciones Memorísticas: El Inventario	164
4.5.2.2-Instalaciones Quiméricas: La Invención	178
4.5.2.2.1-El Integumento	182
4.5.2.2.2-La Alegoría	187
NOTAS.....	200
4.6-Eje Eco	202
4.6.1-Elipsis en torno a la Identidad	204
NOTAS.....	211
5-Acceso a la Consciencia en la Contradicción Gonal	214
5.1-Eje Simulado	220

5.2-Eje de la Consciencia	229
5.3-Eje Narciso	240
5.3.1-La Identidad en el Arte Conceptual Español ...	241
NOTAS.....	249
6-Discursos de la Diferencia	251
6.1-Eje Híbrido: Botín de la Escaramuza	265
NOTAS.....	284
7-Conclusiones	286
NOTAS.....	295
8-Bibliografía	296
9-Índice de ilustraciones	347
Ilustraciones	352

2-INTRODUCCION

El título elegido para esta tesis: "Alternativa personal para el estudio del proceso escultórico. Precedentes históricos y debate actual", hace referencia al contenido de una manera muy general y sin especificar que está referida a la escultura española de la década de los 80.

Dicho título expresa simplemente las intenciones globales con las que me planteaba el inicio de este trabajo. En el momento de inscribir la tesis no tenía aún delimitado el ámbito de mi investigación. Sabía, eso sí, que me interesaba plasmar de alguna manera el debate actual en torno a la escultura y que para ello me tendría que apoyar en los precedentes históricos inmediatos.

Mi intención era buscar un tono lingüístico que instrumentalizase la metodología propia de los historiadores sin perder de vista mi condición de escultor, mi trabajo práctico.

Analiqué las posibilidades de un trabajo teórico-práctico que incluyese mis propias esculturas y un análisis teórico de las mismas. Pero existen dos argumentos insalvables que me hicieron desestimar la posibilidad de apoyar la tesis en mi propia obra: Uno es la brevedad de mi recorrido propiamente escultórico que se inicia hacia 1980, y otro la dificultad de mantener un discurso teórico distanciado sobre mi propia actividad.

Me reconforta leer como prologa Leon Felipe su prosa poética titulada "Ganarás la luz", cuya verdad pesó no poco a la hora de

decidir hacerme a un lado:

<< No en la primera sino en la última página de la crónica es donde está escrito el nombre verdadero del héroe; y no al comenzar sino al acabar la jornada, es cuando acaso pueda decir el hombre cómo se llama. >>

Creía, y no veo error en ello, que si la tesis avanzaba en uno u otro sentido, esto debería ser motivado por los conceptos tratados en ella y no por un título que marcase un sendero de antemano. Esta es pues la razón de un encabezamiento tan general.

Hasta muy avanzada la fase de recopilación de material fotográfico y opiniones sobre la escultura no pude decantarme por el análisis concreto de la escultura española en la década de los 80. La confusión reinante al respecto, derivada en parte de la diversidad de la misma y en parte de la escasa profesionalidad de cierto sector crítico, me hizo ver la necesidad de establecer un criterio de lectura no dirigido por el gusto personal ni por ningún otro tipo de prejuicios para plantear con alguna claridad el panorama actual de la escultura española.

Lo que persigo con esta tesis es aislar los diálogos, unas veces cruzados y otras "de sordos", que se dan en nuestro panorama. No me interesa pues el desarrollo de las individualidades, aún cuando evidentemente tendré que apoyarme en ellas, sino la posición que delatan. Definitivamente no creo que

sirva para nada el dar una lista de nombres exhaustiva, si es que esto fuera posible, o reducir el problema a una serie de departamentos estancos en los que se clasifican los artistas. Creo que para confeccionar un criterio hace falta algo más que una mera ordenación exenta de una reflexión sobre sus intenciones y su efectividad.

Finalmente querría agradecer a la Doctora Victoria Combalía i Dexeus sus consejos y críticas sin las cuales no habría sido posible esta tesis.

3. -HACIA UNA EXPERIENCIA DE LO REAL

3.1-Preludio

Recuerdo muy bien el día que sucedió. Estábamos en el campo y había salido a dar un paseo a solas, como hacía de vez en cuando. De súbito al pasar ante la escuela, oí una canción alemana; los niños tenían clase de canto. Me detuve a escuchar y en aquel instante se apoderó de mí una extraña sensación, difícil de analizar pero afín a algo que más tarde conocería muy bien: una sensación turbadora de irrealidad. Me daba la sensación de que ya no reconocía la escuela, la cual se había hecho tan grande como un barracón; los niños que cantaban eran prisioneros, obligados a cantar. Era como si la escuela y la canción de los niños estuvieran separados del resto del mundo. Al mismo tiempo mi mirada tropezó con un trigal cuyos límites no podía ver. La vastedad amarilla, deslumbrante bajo el sol, se unía a la canción de los niños encarcelados en la escuela-barracón de piedra pulida, y me producía tal inquietud que rompí en sollozos. Corrí al jardín de nuestra casa y empecé a jugar <<para hacer que las cosas parecieran como de costumbre>>, es decir, para volver a la realidad. Fue la primera aparición de aquellos elementos que estuvieron siempre presentes en posteriores sensaciones de irrealidad: vastedad sin límites, luz brillante y el resplandor y la suavidad de las cosas materiales.

RENCE SECHEHAYE . (Autobiografía de una muchacha esquizofrénica).

3.2-Experiencia y memoria

En la escena que guardo en la memoria hay una doble fila de mesas con un pasillo central. Sobre cada mesa un perro diseccionado nos permite ver la complicada trama de músculos y sus conexiones con la osamenta. Los perros diseccionados se conservan en depósitos de Formol, de los cuales se extraen con ocasión de las prácticas de Anatomía. El olor del Formol, en los días de prácticas, se extiende por toda la Facultad de Veterinaria.

Dentro del Aula de prácticas, el Formol hace saltar las lágrimas de los ojos irritados. Un profesor describe minuciosamente los grupos musculares, sus nombres, sus inserciones en la osamenta, sus funciones y sus inervaciones. En torno a cada mesa un grupo de alumnos apiñados intenta seguir las explicaciones del profesor. La práctica de Anatomía se realiza como una escena ritual, en la que, tomando como soporte el cuerpo diseccionado de un animal, se hace referencia a un conocimiento genérico y abstracto de la Anatomía.

Antes de realizar las prácticas nos había sido transmitido un bagaje teórico, que además de familiarizarnos con el tema, nos centraba en lo que había que ver. Aseguraba de antemano el sentido y razón de ser de aquella práctica y hacía de nuestra mirada una herramienta altamente especializada, en la que no había lugar para nada que no fuese la mera descripción de aquella

Anatomía. De esta manera se realiza una simplificación de la imagen que, con una indudable vocación docente, reduce al mínimo la "sonoridad" de los cuerpos mostrados y los limita a simples soportes de un conocimiento teórico.

El estereotipo de la clase teórico-práctica se vino abajo repentinamente. Los ojos me escocían fuertemente y derramaba copiosas lágrimas. Observé que todos estábamos en similares condiciones y, de manera casi imperceptible, el centro de mi atención fue desviándose del animal diseccionado a mis llorosos compañeros. Todos nosotros teníamos algo de ridículo, con nuestras batas blancas, llorando en torno a la mesa.

La realidad propuesta por la práctica de aquella asignatura perdió toda su fuerza de convicción, perdió credibilidad, dando paso a otro tipo de mirada, menos especializada, que me permitió acceder a una situación en la que todo tomaba un tinte extraño y teatral. Se me hacían patentes las actitudes y los gestos de mis compañeros, la monotonía en la voz del profesor, las otras mesas con situaciones similares, el sótano en el que estábamos y sobre todo aquel fortísimo olor a Formol. Finalmente se desencadenó una especie de distanciamiento y vacío receptivo que iría minando la concentración selectiva con la que había iniciado la clase.

Las cualidades vivificadoras de los olores, su capacidad de recuperar escenas pasadas y presentarlas en la conciencia con toda la fuerza de lo real es ampliamente tratado por Marcel

Proust en su obra "En busca del tiempo perdido". Los olores y los sabores parecen tener una vía de acceso directo a las capas más profundas de la memoria. Actúan a la manera de los sonidos producidos por simpatía, en los que un instrumento musical de cuerda repite el sonido producido por otro instrumento vecino.

En el stand que Wolf Vostell ocupó en <<Arco 84>> pudimos presenciar una instalación que mantiene un extraordinario paralelismo con la escena a la que hacía referencia, al principio del texto, la cual transcurre en la Facultad de Veterinaria de Zaragoza en el año 1974.

La instalación de Vostell se ubicaba en un recinto cuyo suelo estaba totalmente cubierto de pimentón rojo y sobre él yacían dispersos varios perros acuchillados. El olor penetrante del pimentón que inundaba, no solo el espacio de la sala sino el de todo el edificio, unido a la imagen cruel de aquellos animales atravesados por infinidad de cuchillos fueron los que me hicieron asociar la "escena de Veterinaria" y esta instalación de Vostell. Pero así como existen unos paralelos evidentes, también hay divergencias significativas que quedan subralladas al yuxtaponer ambas escenas.

En primer lugar divergen por la intencionalidad. En la "escena de Veterinaria" el olor del Formol, el escozor de los ojos, las lágrimas, la crueldad de la imagen de aquellos perros llenos de pinzas diseccionando su musculatura, el grupo de

alumnos-espectadores transformado en ridículas plañideras y la conciencia de estar en el sótano del edificio surgían como interferencias espontáneas, no deseadas, de la realidad sensible en el discurso voluntario (práctica de Anatomía).

Se producía una fractura entre lo percibido sensorialmente y lo señalado convencionalmente. Esta especie de esquizofrenia institucional es la otra cara de la moneda de una especialización, sin duda necesaria, que obliga a dejar de lado una serie de realidades laterales.

En la instalación de Vostell a la que nos venimos refiriendo, la realidad sensorial pasa a ocupar un primer término. Es intencionada la presencia del olor penetrante del pimentón, como también lo es la crueldad de la imagen y el asco o terror que puede llegar a suscitar.

Todos los elementos de esta instalación constituyen "recursos indiciales"¹ que preparan la escena, dramatizándola y preparando al espectador pasivo para una óptima recepción.

Otra divergencia notable entre la "escena de Veterinaria" y la instalación de Vostell, derivada de la primera, viene dada por la manera en que se presentan los olores a la consciencia.

Mientras que, por un lado el Formol actúa, como veíamos, no intencionadamente, es decir, imponiéndose frontalmente en nuestra

percepción como una presencia insalvable autoreferida, por otro lado el pimentón esparcido por Vostell, aún poseyendo un olor también muy penetrante y de fuerte presencia, es vehículo voluntario de significación usado de una manera oblicua.²

De este modo, y aquí es donde radica la diferencia, se sustituye la planitud de la experiencia por una profundidad derivada de la significación o del "grosor semántico".

Tal como nos cuenta Esther Ferrer³ vemos en Vostell el uso de asociaciones inesperadas que parecen querer llevarnos a otra realidad. El método empleado para ello es la alteración de la jerarquía perceptiva, colocando en primer término todos los fenómenos residuales o parásitos.

El propio Vostell se pronuncia al respecto de la siguiente manera: <<...Lo que me atrajo de Fluxus fue su valoración de la producción sonora tribal, ignorada por los compositores de la época y la sociedad, como por ejemplo romper un cristal, el vuelo de una mosca, etc.>>⁴

En resumidas cuentas, la instalación de Vostell se presenta como una agresión intencionada. Agresión que no va dirigida a los perros, que en definitiva no son más que cuerpos inertes, sino a la sensibilidad de los espectadores. Estos son requeridos con cierta brutalidad de una manera global, mediante la creación de un espacio saturado de referencias sensoriales y con una fuerte

carga simbólica. Todos los sentidos son convidados a esta fiesta macabra emparentada con el concepto Wagneriano de "Arte Total".

3.3-Autolesión y crisis formal

Parece fuera de toda duda que la comprensión de los fenómenos artísticos no puede apoyarse exclusivamente en el análisis de su organización formal, siendo necesario un análisis más amplio capaz de englobar las implicaciones psicológicas, sociales y espaciales. A este respecto, Hans Joaquin Albrecht^s establece tres relaciones fundamentales del hombre con el espacio:

<< a: Relación vital y elemental -los seres humanos ocupando, poseyendo y moviéndose en el espacio son capaces de experimentarlo-. b: Relación pragmática -reacción y actuación inmediata de los seres humanos que les permite aprovechar, modificar y ordenar el espacio-. c: Relación orientada sobre el conocimiento -mediante la reflexión el ser humano puede representar, investigar y explicar el espacio- >>.

Albrecht concibe estas tres relaciones, esquematizadas con los verbos "experimentar", "actuar", y "reflexionar", circundando la unidad personal del sujeto. Dicha unidad o núcleo posee una integridad no cuestionada e impermeable y, según este esquema, las tres relaciones del hombre con el espacio posibilitan la creación de una segunda "epidermis" en este caso permeable.

No obstante, el hecho de que la unidad personal del sujeto sea impermeable no garantiza su invulnerabilidad. Bien al contrario, como Albrecht describe, <<...la voluntad puede atacar

inmediatamente a sus partes y miembros >>.

Desde esta óptica se concibe la autolesión como la única vía introspectiva capaz de rebasar el límite impermeable del propio ego. Lo curioso es constatar que el atentado contra la integridad corporal, no es sino el resultado de una constitución compleja, lo cual no resuelve el problema de la impermeabilidad pero acaba con la idea de un núcleo unitario.

Aún cuando podemos encontrar ejemplos muy notorios de autolesión anteriores a 1960, no es hasta esta fecha asumida como manifestación artística. Es especialmente notorio el caso del denominado "Activismo Vienés" de la década de los 60. Su radicalidad y virulencia actúa como epicentro de una fragmentación de la cual encontramos señales en la instalación de Vostell a la que nos venimos refiriendo.

Desde mediados de los años 60, tanto en Europa como en América, surgen diversas tendencias que reaccionan contra el predominio del concepto frente a la expresividad de la materia y de su manipulación. Así, se oponen a la rigidez reduccionista y formalista del minimal, una serie de actitudes con un registro expresivo más amplio.

Reaparecerá el drama romántico del hombre desgajado de la Naturaleza, se retomarán las vías del azar y del subconsciente propias del Dadaísmo y del Surrealismo, prestando especial

atención a los aspectos existenciales del espacio, la materia y el tiempo.

Contrariamente a la homogeneización y generalización minimalista se hace especial hincapié en lo individual, en una dramática valoración de lo efímero. Por ello, es tomado como material artístico tanto la personalidad del autor como el rol que juega el espectador. Esta revalorización de lo individual lleva también, como es lógico, a una radical reconsideración del objeto, cuyos valores, tanto genéricos como individuales, darán pie a fructíferas reflexiones.

Como es bien sabido, en América, mediados los 60, surge una corriente que se denominó teóricamente como <<Eccentric Abstraction>>⁶ que amplía radicalmente el ámbito de la experiencia plástica tridimensional. Estas nuevas manifestaciones no persiguen la formalización escultórica en el producto final, sino que atienden fundamentalmente al proceso, más o menos azaroso, y a los materiales.

Si es cierto que los nuevos materiales empleados propiciaban una dimensión pictórica a la escultura, como señala acertadamente Marga Paz en su ensayo "La ley de la gravedad"⁷, no lo es menos que este despliegue de medios, de índole diversa, favorecía la aparición del principio teatral de "puesta en escena". Parece ahora oportuno el señalar que en aquellos años se publicaron algunas fotografías inéditas de Pollock actuando en su taller,

que causaron un hondo impacto.

De cualquier forma, este proceso de ampliación del ámbito artístico llevaría a un replanteamiento de la relación entre el arte y lo real. Digo replanteamiento consciente de que, a pesar de la virulencia crítica desatada contra el minimal, este tuvo la virtud de aislar de lo real el principio "espacio".

En este momento parece claro que lo que el minimal propició fue el planteamiento de un escenario sin drama, sin representación, cuyas bases forzosamente se prolongan en todas las manifestaciones post-minimalistas, pues se apoyan en los principios perceptivos humanos, en la necesidad de una referencia en el campo visual que posibilite la toma de consciencia del mismo.

Es con esta nueva consciencia, favorecida por el minimal, que toma en cuenta el suelo, los muros y la luz ambiente, con lo que se realizan las nuevas poéticas. Solo que en ellas, el espacio como entidad abstracta, pasa, de ser el objetivo de la investigación artística a ser un presupuesto que se concretará con las marcas de la "representación personal".

Estoy tan lejos de creer en una evolución lineal del arte, en la que se progresaría escalonadamente a través de las diferentes generaciones, como de creer en una ruptura radical con lo anterior que lo reduzca a la nada.

Lo cierto es que hay un constante proceso constructivo-deconstructivo que lucha, sinó con los mismos medios, sí con las mismas limitaciones.

En estas marcas de "representación personal" a las que me refería, juega un papel primordial la utilización del propio cuerpo, bien sea en la realización manual de la obra o como tema de la misma, en un recorrido que va desde el "pulso" de la forma hecha a mano, con sus imperfecciones asumidas como valor, hasta la identificación del cuerpo con la obra, pasando por todas las referencias indirectas al propio cuerpo, de carácter, por lo general, autobiográfico.

Las referencias al cuerpo pueden venir dadas por las medidas del cuerpo, el propio nombre y sus distorsiones, la inclusión de objetos de uso -con unas connotaciones muy diferentes a las del Pop: Mientras en este había un componente de denuncia social, no exento de cierto sarcasmo, en las nuevas referencias a los objetos de uso parece existir una identificación con ellos-. En otro apartado de esta tesis, veremos como las referencias autobiográficas se plantean en la panorámica de la actual escultura española.

Paralelamente al minimal americano, en Europa, el "Nuevo Realismo" toma conciencia clara del final de la pintura de caballete y de cualquier medio clásico de expresión pictórica o

escultórica.

En su afán de aproximarse a lo real por si mismo subrayan la necesidad de trabajar en la realidad sociológica entera, asumiendo como un hecho consumado que estan inmersos en una expresividad directa.

Este germen de nuevo realismo es radicalmente opuesto al concepto de realismo de denuncia social que se da en España en los últimos años del franquismo. Este último, evidentemente, no podía acceder a la realidad social porque se movía en un medio en el que no existía la diversidad consustancial a tal realidad. Así parece atestiguarlo la modalidad acumulativa del realismo francés de los 60. Diversidad y fragmentación son los conceptos claves para este realismo acumulativo.

Después de la crisis de Mayo del 68 parece romperse esta fe en lo real tangible y acumulable. Otra realidad es traída a escena por Beuys. Curiosamente, también realiza una acumulación de fragmentos, pero no de la experiencia cotidiana, sino de las heridas que esta provoca en su propia psiquis.

Volviendo al enunciado de este apartado (Autolesión y crisis formal) y al esquema citado de J. Albrech querría plantear el problema de la relación del hombre con el espacio bajo un prisma de enfoque menos teórico. Si contrastamos el esquema analítico teórico de Albrech con las especulaciones prácticas

realizadas en el dilatado ámbito de la escultura a partir de la década de los años 60 podremos comprobar la veracidad de sus apartados, haciendo, no obstante, algunas matizaciones.

Lo más interesante, a mi juicio, del análisis mixto que desarrollaré en los siguientes apartados, consiste en que las categorías o niveles establecidos no aparecen como puntos aislados, sino que, bien al contrario, se presentan interrelacionados. Por otra parte, creo que se demuestra, al menos como posibilidad, la existencia de movilidad y de transformación en el individuo.

Como comentaba al principio, lo que me parece más cuestionable del análisis de Albrech es el hecho de que plantee el individuo como valor unitario y constante que se relaciona con el espacio según diferentes modalidades.

En los siguientes apartados veremos como se plantea la relación mutuamente disolvente del hombre y el espacio. Excedida ya toda posibilidad de relación de propiedad - entendida tanto en sus acepciones económicas como de "genialidad"-, cuando todo el suelo está conquistado, el primitivo modo de relación espacial "Yo poseo" no puede devolver una imagen de identidad.

NOTAS

1. Jean Marc Poinot. "In situ, lieux et espaces de la Sculpture Contemporaine" Qu'est-ce que la sculpture moderne? Centre Georges Pompidou, verano 1986, pp. 323-329.

Poinot muestra con gran precisión como en el panorama artístico de los años 60 se manifiesta un recurso creciente a los signos índices en detrimento de los signos convencionales de carácter inmaterial. Uno de los puntales de su ensayo es la descripción que Peirce realiza sobre los olores como signos indicativos que ocupan todo el campo de la consciencia.

Este potencial del signo para "presentar" un mundo mental, así como su carácter material era frecuente motivo de reflexión en las mesas de discusión de lo que se conoce como Arte Conceptual Español, tal como demuestra la recopilación de textos realizada por Ferran Garcia Sevilla. ("Selección de textos y escritos del llamado arte conceptual en Cataluña" D'art nº6-7, Mayo, 1987.)

2. Jean Baudrillard ("Seducción i Estética". D'art nº 11, E. U. Barcelona, 1985. p.15) ve en la seducción una forma de lateralidad que permite acabar con la crítica frontal del sistema:

<<... La seducción es lo que permite acabar con la crítica digamos frontal: crítica tradicional frontal del sistema. Crítica desencantada, bastante melancólica, crítica de la alienación, crítica de la economía política, en fin, crítica del poder. ... La seducción, por tanto, vendría a ser una estrategia conceptual reversible, un tanto diabólica, en lugar de una estrategia frontal, directa, analítica.>>

3. Esther Ferrer ("Wolf Vostell o el exilio de la incompreensión" Lapiz nº 25, Mayo, 1985. p.22):

<<... En su obra la transgresión, la incertidumbre, la espera, el pánico, incluso la provocación, no tienen nada de gratuito. ... El trabajo de Vostell es un continuo batallar por ganar nuevos terrenos para el arte, por integrarlo de una forma consciente a la vida.>>

4. Esther Ferrer (Op. cit. p.24)

5. Hans Joaquin Albrech "Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística" Ed. Blume, Barcelona, 1981. p.20

6. Lucy Lippard organizó en 1966 la exposición <<Eccentric Abstraction>> en la Fischbach Gallery de Nueva York.

7. Marga Paz: "Laley de la gravedad". Ensayo incluido en el catálogo de la exposición Entre la Geometría y el Gesto: Escultura Norteamericana, 1965-1975. Ministerio de Cultura. Madrid, Palacio de Velazquez. Mayo-Julio, 1986.

4.-DESARROLLOS ESPECULATIVOS EN LA CONTRADICCION AGONAL

Es muy posible que a lo largo de esta tesis, que presento no como innovación sino como esfuerzo de comprensión del panorama actual, surjan flagrantes anacronismos y se manifieste una cierta pérdida de valores que me hará colocar en un mismo plano comentarios de autoridades críticas de reconocido valor y de críticos noveles, aciertos y errores o artistas de enorme talla junto a artistas de mezquinas posiciones. Deseo subrallar que soy consciente de ello y asumo el riesgo de pérdida inherente a este proceso como la única vía que, en este momento, me resulta accesible para la confección de un criterio.

Hay que matizar este planteamiento para evitar una mala interpretación. El hecho de que no esté apoyado en una visión jerárquica, no tiene porqué ser interpretado como antijerarquia. Es decir, a pesar de que el valor disolvente o corrosivo de la anarquía me parece digno de la mayor atención, su rigidez de oposición manifiesta un carácter a extinguir. No estoy proponiendo pues una lectura anárquica, que estaría centrada en la batalla contra la jerarquía, sino una lectura sistemática centrada en la indiferencia.

La indiferencia me permite despojarme del gusto personal y del juicio a la hora de elaborar un criterio. Que yo sea indiferente hacia el gusto no quiere decir que carezca de él, sino que puedo moverme en direcciones a las que mi gusto personal no me hubiera llevado jamás y por ende el gusto mismo puede adquirir otros matices.

Que sea indiferente hacia el juicio no quiere decir que no reconozca la idiotez o la belleza, sino que no los admito como guía. La única guía que puedo concebir es mi propia desorientación o pérdida de valores que me hará atender sin prejuicios a todo lo contingente y del mismo modo que el gusto, mi propio juicio u orientación personal podrá ser modificado.

Dentro de la contradicción agonal¹ (el uso que yo hago del término tiene un sentido más amplio que el derivado del texto de Juan Fernando De Laiglesia. Aquí el término no está referido al ángulo físico sino a los esquemas de contradicción que, carentes de angulación o si se quiere con un ángulo de 180 grados, constituyen ejes de discusión) podemos establecer varios niveles. El primero vendría dado en las manifestaciones atemporales de las grandes culturas. En ellas se da un ideal armónico en el que todas las partes se hallan subordinadas al principio de unidad.

El segundo nivel de contradicción viene dado cuando la tradición toma consciencia de sí misma. Este ideal armónico o apolíneo se piensa a sí mismo en los tratados y crea una doble temporalidad: la que se deriva de la contemplación y la que se deriva del esfuerzo por actualizar prácticamente el ideal.

Del mal literato y peor escultor Pomponius Gauricus, autor del tratado "De Sculptura", dicen sus comentaristas que, haciendo honor a su nombre, era un personaje en extremo presuntuoso y no

excesivamente escrupuloso a la hora de atribuirse méritos ajenos. Sea como sea, y a pesar de lo afectado de su lenguaje, el tratado tiene una indudable virtud que lo hace muy apreciado por los historiadores y es la de recopilar todos los tratados sobre escultura existentes hasta el momento.

Estos tratados significan la contemplación y la acción diferidas o distanciadas en el método, el cual está constituido por una serie de reglas a seguir. El esquema del tratado de Pomponius, compendio de todos los tratados, tiene tres apartados en los que se manifiesta claramente la contradicción agonal: A) Ars (elogio del arte), B) Artifex (elogio del artista), C) Opus (reglas).

El desarrollo del individuo, su grandeza o genialidad, se instaura agonalmente en la tradición. Frente al modelo de comportamiento medieval que intentaba demostrar por todos los medios la no originalidad de la nueva realización, citando al "autor" o autoridad reconocida, se sitúa el modelo de comportamiento renacentista, el cual apoya el concepto de genialidad en la similitud al modelo como proceso y en la variación del modelo como consumación. Sólo después de alcanzar un nivel de maestría suficiente podía el artista saltarse las reglas y variar el modelo, es decir, actualizarlo o hacerlo verdaderamente presente.

En la modernidad el concepto de modelo es bastante más

ambiguo, no podemos decir que no exista pero sí que varía la forma de entenderlo. Frente al modelo único o canónico se establecen múltiples modelos fruto de las "fugas" individuales por exóticas culturas en un desesperado esfuerzo por revitalizar una cultura que manifiesta claros síntomas de agotamiento.

El derrotero de revoluciones formales (en las que se expresa la genialidad moderna) seguido en la primera mitad del siglo XX va contra la tradición de una manera aparente, porque en realidad lo único que hace es hipertrofiar la idea de "genio" derivada del Renacimiento y, eso sí, relativizar conceptos como verdad o belleza. Sólo en Marcel Duchamp encontraremos una ruptura radical con la tradición y no simplemente porque ironice sobre el retrato de Mona Lisa sino porque en él, por vez primera, se separa la acción plástica de la idea de genialidad o identidad original. Es decir, Duchamp escinde, yo diría que definitivamente, el proceso del proyecto. Dada nos lanza una negación radical, mientras que en los otros "ismos" de las vanguardias encontramos un rebasamiento magistral de las normas, ya contemplado en el tratado "De Sculptura" al que nos referíamos antes. Pero, exceptuando el caso Dada, proceso y proyecto aún son una misma cosa, a pesar de que podamos diferenciarlos teóricamente .

En los siguientes apartados veremos como, en lo que se ha dado en llamar posmodernidad, evoluciona la relación entre proceso y proyecto.

En resumidas cuentas lo que pretendo constatar es que en la contradicción agonal existen unos componentes constantes que podemos denominar especulativos. No es en absoluto casual que en la definición del término "especulación" que encontramos en el diccionario de la lengua española aparezcan tres connotaciones referidas respectivamente a la acción de meditar o contemplar, a la de reflexionar y finalmente a la de comerciar o cambiar una cosa por otra de similar valor.

Este tipo de contradicción se mantiene en el actual panorama de la escultura. Con el fin de poder estudiar la especificidad de esta contradicción agonal en el campo escultórico recurro a los siguientes ejes: En primer lugar el "Eje de las Vanguardias", hoy ya extinto, que origina por escisión natural dos ejes que todavía hoy permanecen activos y que denominaré "Sintético" y "Teatral" respectivamente. En segundo lugar observo la existencia de un plano de discusión extraordinariamente pragmático al cual denomino "Eje Topográfico". Bastante más irónico es un reciente eje de discusión al que me refiero con el apelativo de "Museal" y termino este apartado con un eje en el que no hay verdadera discusión pero que recoge algo de todas las discusiones de los otros ejes. En este sentido es el más especulativo y le pongo el nombre de "Eje Eco". A lo largo de los apartados de esta tesis iré tratando con mayor profundidad todos los ejes citados.

4.1-EJE DE LA VANGUARDIA

4.1.1-El despertar:

Todo el eje descrito por las vanguardias en la primera mitad del siglo XX parece una especie de sobresalto o súbito despertar entre dos sueños.

Baudelaire tomaba la profunda pesadez del sueño escultórico por muerte y preparaba sus exequias en los comentarios del "Salón de 1846" decretando, como nos recuerda Fco. Calvo Serraller², el carácter esencialmente aburrido de la escultura moderna.

La profundidad de su sueño era tal, que los escultores perdieron de vista la razón del sueño y sobre su cuerpo de mármol, en un desesperado intento de reanimación, dibujaron musgos y otras hierbas de penumbra. La ineficacia de los monótonos sistemas de socorrismo del siglo XIX será la verdadera causa del surgimiento de la vanguardia, que, bien entendida, no pretende despertar a la escultura sino recordar las razones de ese sueño. Y, de paso, sacudirse de encima el molesto zumbido de los aduladores alienados adoradores de no se que.

Este es el sentido que parece desprenderse de algunas palabras de Henry Moore: <<... A partir del gótico la escultura europea se ha venido cubriendo de musgos y hierbajos, de toda clase de excrecencias que llegaban a ocultar totalmente la forma... la misión especial de Brancusi ha consistido en desembarazarla de todo ese exceso y hacernos de nuevo conscientes

de la forma>>.

Moore fue un escultor poco afortunado. Ligado al bloque toda su vida, describe el estado intermedio entre el despertar y el sueño, entre Rodin y Brancusi, como si de uno de los esclavos de Miguel Angel se tratara³.

Rodin, gran maestro del plano, harto de tanta puntilla, asestó una furibunda cuchillada al plano que le extasiaba, provocando el despertar de la escultura que marcó el inicio de la peripecia errática de las vanguardias.

4.1.2-El abrazo:

Brancusi eludió el magisterio de Rodin bajo el pretexto de que era difícil crecer a la sombra de un gran árbol. Es esta una afirmación que posee una elevada dosis de ambigüedad. Podría ser interpretado, en una primera lectura, como un alejamiento estratégico que le permitiese un desarrollo subjetivo en la línea expresiva de Rodin, tal como hiciera Giacometti.

Pero no es éste el caso, si Brancusi se aleja de Rodin no lo hace movido por una inquietud formalizante sino para devolver la escultura a su lugar, al sueño.

Para realizar tal viraje utiliza tres claves fundamentales que son: la pereza poética o economía del signo, la conceptualización de la forma y la recuperación de la peana como parte integrante de la pieza.

La pereza poética le permite eliminar todos los caprichos de la subjetividad; el concepto formal simple le permite unificar en un presente continuo todos los golpes de gubia y el sofisticado juego de peanas, no exento de cierta ironía, aísla a la escultura del mundo o mejor dicho lo trasciende.

De nuevo el mismo problema, la misma ambigüedad que surgía al comentar su alejamiento de Rodin aparece también al comentar la devolución de la escultura a su lugar, el retorno al sueño.

Una lectura simplista entendería este viraje hacia el sueño como reacción, como retroceso, pero no hay tal. Pensemos en "La columna sin fin", en "El pájaro" o en "El gallo". Mircea Eliade reflexiona en torno a estas esculturas en los siguientes términos: << Es significativo que Brancusi haya estado toda su vida obsesionado por lo que él llamaba la esencia del vuelo. Pero es extraordinario que haya logrado expresar el impulso ascensional empleando el arquetipo mismo de lo pesante, la materia por excelencia, la piedra. En el mismo objeto coinciden la materia y el vuelo, lo pesante y su negación >>⁴

Esta paradoja nos da la clave para comprender el sentido de desplazamiento que Brancusi realiza respecto a Rodin. Brancusi es opuesto a Rodin y camina en la misma dirección y sentido que él.

Dante nos cuenta en la primera parte de la "Divina Comedia" como, guiado por Virgilio, atraviesa el infierno y describe con gran precisión los nueve círculos que lo constituyen. En ellos se ven los castigos que sufren los condenados en directa relación con los pecados que en vida cometieron. El noveno círculo es de vital importancia. En él está la salida casi imposible del infierno, es la parte más profunda y ahí reciben castigo sólo tres condenados: Judas Iscariote, Casio y Bruto. Cumplen la condena más cruel en pago al pecado más abominable que es, atentar contra el propio benefactor.

El proyecto en escayola que Rodin hizo para "Los burgueses de Calais" está colocado sobre un gran pedestal y las figuras se hayan entrelazadas por una soga que da al conjunto una gran similitud con el Laocoonte. Cuando el proyecto se realiza, Rodin elimina el pedestal y la soga única. Las figuras pasan de expresar la agonía a la tristeza de los condenados. Permanecen aislados y cabizbajos a ras de suelo.

"La puerta del infierno" que resume la práctica totalidad de sus obras, no fue ubicada en el lugar pensado; el impresionante "Balzac" fue despreciado y volvió al taller del que, como decía Rodin, nunca debería haber salido. Todo el humo de las ofrendas de esta estirpe maldita se viene abajo, no consigue ascender.

A veces puedo creer en los sucesos azarosos o casuales, pero el caso de "La puerta del infierno" da que pensar. Tiene dos hojas con cuatro paneles cada una, que representan los ocho primeros círculos del infierno. ¿Porqué no representar el noveno?. Es cierto que para ello hubiese tenido que romper la simetría y el equilibrio compositivo de la puerta, pero poco freno me parece ese para un talante tan virulento como el de Rodin, capaz de arrancar cabezas, brazos y piernas.

La razón podría ser que Rodin se sitúa a si mismo en el noveno círculo y refleja las condenas de todos los círculos menos la del que él mismo ocupa, que no es reflejada sino que es interpretada. Rodin interpreta a la perfección.

La ambigüedad extraordinaria de la relación de Brancusi con Rodin y su fundamental pesadez ascendente en obras como "La columna sin fin" o "El abrazo" son la vía que posibilitará, como veremos en los siguientes apartados, la salida del "Eje de las Vanguardias". Gracias a Brancusi la escultura puede conciliar el sueño para despertar a una nueva consciencia. Una parte importante de la reducida iconografía usada por Brancusi la encontramos referida en el noveno círculo del infierno:

...Mas ya la noche llega, y el instante
de marcharnos, que todo visto ha sido>>.
Yo me abracé a su cuello y, vigilante,
el momento escogió que convenía
y, cuando abrió las alas lo bastante,
al flanco hirsuto se agarró mi guía:
de vello en vello descendiendo fuimos
entre las cerdas y la costra fría.
Cuando al lado del muslo al fin nos vimos,
donde se ensancha y forma la cadera,
cansados y angustiados nos sentimos:
volvió la testa hacia la garra fiera
el maestro, y le vi cómo trepaba
igual que si al infierno se volviera.
<< Cógete bien >>, me dijo, y jadeaba;
<< por esta escala abandonar espero
tanto mal >>, y cansado se mostraba.

Perfección es lo que suscita la lectura de Brancusi, como perfección es la idea que Dante vincula al número nueve⁵.

4.1.3-La Escisión:

Vemos los síntomas de la escisión en la raíz misma de las vanguardias. No es mi intención describir como estas dos concepciones se van entrelazando en el "Eje de las Vanguardias".

Sería ilusorio por mi parte pretender desglosar aquí la riqueza abrumadora creada por el despertar de la escultura en el transcurso del siglo XX. Esto por sí sólo daría pie no a una sino a infinidad de tesis, muchas de las cuales ya están escritas.

El caso es que en el panorama actual, el "Eje de las Vanguardias" repercute en tres modos fundamentalmente:

Los viejos maestros que siendo jóvenes expandieron el citado eje de discusión y que hoy siguen en activo impulsados por una inercia que es memoria viva. Este sería el caso, por citar algunos ejemplos, de Anthoni Caro que mantiene fresca la línea de Julio González y David Smith en un interesante diálogo con la pintura de Matisse y Cezanne. También es el caso de Eduardo Chillida, que sabe hacer del fragil peine de la "Femme se coiffant" de Julio González un monumento eólico de inusitadas proporciones.

Un segundo modo es el de las situaciones residuales, en el que el "Eje de las Vanguardias" no es habitado propiamente, sino que aparece como lugar de referencia. El problema planteado por

todas las modas "Neos" y "Trans" me parece de otro orden y aunque hay una indudable referencia a las vanguardias, estas se establecen con grandes dosis de cinismo y, aunque parezca mentira, en algunos casos de ingenuidad. Por ello estudiaré estas manifestaciones en capítulo aparte, mientras que revisaré algunas situaciones residuales en el siguiente punto.

El tercer y último modo que yo acierto a ver es el originado por la escisión consumada, en la cual desaparece la vanguardia propiamente dicha y aparecen dos líneas paralelas de reflexión que denomino "Eje Sintético" y "Eje Teatral" respectivamente.

En el "Eje Sintético" se vehicula la tradición de la ruptura. Es el estado de vigilia que realiza las actuales especulaciones objetuales.

El "Eje teatral" manifiesta alguna de las tendencias de fuga hacia el exotismo ya evidenciadas en las vanguardias. Aquí veremos una serie de manifestaciones que reivindicán la realidad del sueño, a veces con una fuerte normatividad, tendente al signo elemental.

4.1.4-Situaciones Residuales

Mi deseo es atender a la escultura española en los años 80, (si es que hay algo que pueda ser entendido como tal); analizar las relaciones entre las diferentes manifestaciones y sus conexiones de dependencia con las corrientes internacionales. Espero que todo ello vaya surgiendo de una manera no forzada a lo largo de esta tesis.

Veremos ahora algunas situaciones que se dan en nuestro actual panorama y que mantienen, de manera muy residual y fragmentaria el lugar que ocupaba el "Eje de la Vanguardia".

En numerosos casos las vanguardias son tomadas como modelo, como vía de iniciación y aprendizaje o como filosofía de comportamiento. Hasta aquí ningún problema, cada cual tiene derecho a trazar su propia estrategia, a seguir su propio camino. Pero, donde topamos con un serio descalabro es en el uso impaciente que realiza cierto sector del mercado con las búsquedas personales todavía incipientes. Se sacrifica la sazón o madurez en aras de la variedad, pero en numerosos casos dicha variedad es ilusoria y sólo hay un patético desarrollo de insustancialidad.

A este respecto José Lebrero^c nos recuerda <<...lo que antes podía madurar tranquilamente en los estudios, debe ir hoy, sin demora, al "frente de venta". El grano se separa de la paja sólo

en algunas pocas galerías >>. El verdadero problema no es pues que la situación aparezca confusa, sino que se interrumpen búsquedas en los talleres provocando con ello una cierta superficialidad.

Esta prisa por estar en el "candelero" se lleva mal con el trabajo de taller como nos cuenta Rufino Mesa⁷ en una apología del silencio que tiene numerosos puntos de coincidencia con los postulados surrealistas. (En el artículo "Per una acció del silenci" vemos como liga el concepto de silencio con un sentimiento mágico en el que amalgama el trabajo de taller con una especie de revelación estética a través de lo cotidiano.)

Vemos pues como una de las razones por las que se mantienen estas situaciones residuales es debida a la yuxtaposición de una cierta inmadurez con la presión mercantil.

Pero no es ésta la única razón. La obra de Miquel Navarro, que podrá ser tachada de muchas cosas pero no de inmadurez, presenta guiños constantes que nos recuerdan, aunque de lejos, a Kandinsky, Julio González, Malevitch o De Chirico.

Aunque analizaré más adelante otros aspectos del trabajo de Miquel Navarro, quiero ver aquí cual es la función de los daderos kandinskianos en su obra; hasta que punto consigue vincularse con la libertad del dibujo espacial de Julio González o en que medida mantiene viva la utopía constructiva.

Si miramos obras como "Remate con chaflan" de 1980, "Torre Cactus" de 1982, "Torre con ventana en aspa" de 1982 y un largo etc. de torres y pseudo-arquitecturas, veremos, grabados en sus caras, a modo de bajorrelieves, trazos geométricos con regusto suprematista o restos vegetales con aromas surrealistas.

Realiza un juego de referencias que tuvo la virtud de inquietar el mortecino panorama español de los setenta, pero, por otra parte, dichas referencias se instalan en el plano con un concepto peligrosamente próximo a lo decorativo.

Es la suya una obra en la que se suceden las citas al espacio metafísico sin llegar a concebir que tal planteamiento no depende del tratamiento del objeto sino de la capacidad de habitar los límites.

Estamos, en definitiva, en presencia de una especie de resaca nostálgica que realiza un juego ambiguo de aplanamiento.

Lo descrito hasta aquí en Miquel Navarro es igualmente constatable en la obra de Rufino Mesa. Este último mantiene una vinculación con el surrealismo y en concreto con la obra de Joan Miró y con algunos aspectos de Julio González que nos habla igualmente de nostalgia y de aplanamiento, por más punzantes que sean sus totems.

Al hablar de aplanamiento me refiero a la pérdida de capacidad exploratoria y a un cierto grado de autoengaño al intentar sustituir dicha carencia con la memoria de formas "significativas".

Quizá sirva de algo comparar el comportamiento nostálgico con el esquizofrénico. De ello se deriva cierta complementariedad. En ambos casos se da una incapacidad exploratoria, pero así como en la experiencia esquizofrénica esto es debido al acceso a una impenetrable pantalla sensorial que evidencia lo presente y elimina toda temporalidad, el comportamiento nostálgico simula una dimensión temporal mediante el aporte de fragmentos del pasado y muestra una cierta resistencia frente a las evidencias del presente.

No sé si tendrá razón Fernando Savater al interpretar las ciudades de Miquel Navarro como estrictas utopías^a, no obstante, yo me inclinaría por otro tipo de lectura en la que la utopía sólo aparece referida o citada, pero en modo alguno veo en las primeras obras de los autores citados el impulso hacia el futuro que caracteriza a los planteamientos utópicos.

Cabría recordar algunas reflexiones de Malevitch al respecto:

<< Toda creación, tanto para la naturaleza como para el artista y, en general, para todo hombre que crea, es una tarea que consiste en construir el instrumento que llevará a cabo

nuestro ilimitado impulso hacia adelante. Sólo por la representación de los signos de nuestra creación avanzamos hacia adelante y nos alejamos del día anterior; he ahí porqué, al inventar lo nuevo, no podemos establecer la belleza eterna >>º

Es indudable que podríamos encontrar ecos, más o menos lejanos, de las vanguardias en la totalidad de la plástica actual, pero lo cierto es que hay casos en los que se presenta con mayor intensidad y que existen variaciones o matices que diferencian la persistencia en cada caso.

En lo que antes era Escuela de Bellas Artes de Barcelona, hacia 1962 surgió un grupo de artistas jóvenes que practicaban una figuración post-picassiana de la que veremos un desarrollo más amplio en el "Eje Sintético". En este grupo destacaban Arranz Bravo y Bartolozzi y, aunque sus trayectorias encajarían mejor en el citado eje, se da en ellos una especie de decadentismo que viene a ser la agonía o canto de cisne de las vanguardias.

Como nos cuenta J. Corredor Mateos^{1º} al hablar de Arranz Bravo <<...sus autorretratos nos lo muestran en descomposición: anticipan la muerte >>. De Bartolozzi nos dice:
<< Las formas tendían a disolverse, por la acción de la luz y por una consustancial levedad de los cuerpos. Se busca la transparencia. El mérito será, con el tiempo, darnos un cuerpo destrozado, martirizado, con una sensación de serenidad y equilibrio>>.

Otro tipo de situaciones residuales derivadas de la vanguardia están referidas al concepto de originalidad o genialidad y evolución formal como elementos clave en la definición del artista. En otros apartados veremos que alternativas se han dado a estos problemas y como, no obstante, coexisten con modelos anteriores de comportamiento.

4.1.4.1-Degradación

Uno de los textos más claros que efectuó el "Grup de Treball"¹¹ fué el "Document resposta Tàpies"¹². En él se reflexiona en torno al concepto de "vanguardismo" en los siguientes términos:

<< Como cuestión previa habría que preguntarse sobre el sentido de la palabra "vanguardismo", a la cual tantas veces apela Tàpies como significado definitorio, en la que se incluye él mismo y le atribuye además un carácter vinculado de actitudes irreconciliables. El "vanguardismo" aparece como resultado de un proceso de degradación de la vanguardia, entendida como práctica artística revolucionaria, a partir de su integración al sistema.

Nadie puede discutirle a Tàpies el derecho de apelación a la vanguardia, en su origen, tan evidente como el hecho de que hoy, él es también exponente ejemplar de este proceso de integración y asimilación que comportan por la misma naturaleza de las relaciones económicas, la deteriorización ideológica del artista y la normalización de su obra como mercadería cultural en el seno de la clase dominante...>>

Si leemos atentamente el texto que acabo de transcribir veremos una confusión, que estoy tentado a calificar de deliciosa, entre el ser apátrida y la carencia de lenguaje.

En una carta que Rainer Maria Rilke, cantor de la grandeza de Jacobsen y de Rodin, envió a Franz Xaver Kappus¹³ podemos leer: <<... No hay cosa con la que pueda tocarse tan escasamente una obra de arte como con palabras críticas: siempre se va a parar así a malentendidos más o menos felices...>>

Esta relativización del juicio es igualmente traída a escena por Hoffmannsthal cuando nos dice: <<...En los juicios, todo me parece tan indemostrable, tan falso, tan vacuo. Mi espíritu me obliga a ver con siniestra proximidad cualquier cosa que surja en una conversación y ya no consigo verlo con la imagen simplificadora del hábito. Todo se descompone en partes y cada parte en otras y nada se deja comprender dentro de un concepto. Las palabras, una a una, surgen hacia mí, corren como ojos fijos en mí los cuales yo también he de mirar con atención. Son remolinos que dan vértigo de mirar, giran irresistiblemente y van a parar al vacío>>¹⁴

La conciencia apátrida o "Heimatlosigkeit" de Rilke le hace ponerse al servicio de la grandeza de Rodin y consigue, actuando como secretario suyo, liberarse del yugo de la casa. Hoffmannsthal, en un bellissimo ejercicio ético, consigue abandonar el primitivo espacio de la propiedad, mediante la "Sprachlosigkeit" o pérdida del lenguaje que le hará definir a los juicios como << setas podridas en la boca >>.

En la discusión de sordos que mantienen Tàpies y el Grup de

treball ámbas partes han perdido la patria, y ambas se niegan obstinadamente a reconocer su falta de propiedad, manteniendo dos posiciones agonales o antagónicas que podríamos calificar de puristas. Tàpies reivindica su origen al hablar de vanguardismo y por tanto la validez de su discurso plástico, mientras que el Grup de Treball, perdido el lenguaje, reivindica la posesión de la verdad del espíritu de la vanguardia. Entiendo ambas posturas como posiciones residuales del "Eje de la Vanguardia" y, no obstante, me parece del mayor interes el problema que suscitan en torno a la degradación.

Wittgenstein al referirse al pintor y escultor Frank Dobson - que al parecer fue el primero en introducir en Inglaterra la moda de la escultura africana y asiática - lo compara con un negro cultivado, para, en última instancia, resaltar las diferentes actitudes. Entre el negro cultivado y Frank Dobson o gran parte del arte de las primeras vanguardias, coloca el concepto de "degradación", desprovisto de connotaciones negativas o peyorativas¹⁵. A juzgar por los ejemplos que pone para explicar la degradación, parece deducirse que entiende por tal, un proceso en el que el "usuario" simplifica la significación colectiva de algo y la reduce a una significación individual y referida a una necesidad concreta.

NOTAS

1. Juan Fernando De Laiglesia "Categorías estéticas de la escultura española actual" Tekné, nº2, 1986.

Es este un valioso artículo que me ha sido de gran ayuda a la hora de confeccionar conexiones entre reflexiones dispersas.

En el segundo apartado de la primera categoría, que él denomina "Sentido dramático" reflexiona sobre el talante agonal y nos dice al respecto: << La importancia del ángulo en escultura es tan fundacional que llega a formar la estructura ósea o íntima del acto escultórico >>.

2. Francisco Calvo Serraller "Despojos del tiempo" en Seis Escultores, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

3. Sobre Moore han circulado y circulan muchos sarcasmos. Uno de ellos, quizá el más cruel, es el de comparar sus esculturas con un queso de Gruyere. Este comentario lo oí, siendo estudiante, a un elíptico profesor y por timidez me quedé con las ganas de contestar. Lo haré ahora: "el que tiene agujeritos no es el Gruyere sino el Emmental".

4. Citado según Francisco Calvo Serraller, op. cit.

5. En el capítulo XXIX de "La vida nueva", Dante explica minuciosamente la importancia que concede al número nueve.

6. José Lebrero Stals, "Colonia o el triunfo de las galerías" Figura, nº7-8, 1986.

En este artículo realiza entrevistas a varios galeristas de las que se derivan varias conclusiones. La más preocupante es la constatación de una especie de irresponsabilidad en el sector plástico "activo" que hace a los galeristas tomar funciones que hasta ahora eran propias de los artistas y que convierte a estos en una especie de peones al servicio de una estrategia que ellos no han trazado.

Monika Sprüth es uno de los galeristas entrevistados y desarrolla una rara habilidad, muy cotizada en el mercado, como es la capacidad de ver antes que los demás. En este artículo comenta:

<<...En nuestra sociedad el arte va irremediabilmente ligado al mercado, por lo que sólo queda tomar el camino de tratar de establecerlos en ese mercado. Me dí cuenta de que mostrar a los artistas, sin tratar de venderlos, no era suficiente. Únicamente a través de la publicidad y la venta se logra la influencia y eso es lo que para mí significa "profesionalidad".

-¿ Quiere decir que finalmente el galerista es más importante que el propio artista?

-Sí, más o menos >>

Otro de los galeristas entrevistados es Michael Werner, el cual reflexiona sobre lo que podría ser la causa de este traspaso de poderes:

<<...Lo que me impide sentir entusiasmo ante lo que llevan a cabo la mayoría de los artistas jóvenes es que, para mí, el suyo es un acto que tiene que ver más con la ejecución que con la necesidad. Me fascina la irreflexión que reina, la postura del hacer sin grandes reflexiones. Si yo estuviera en la piel de estos artistas desconfiaría...>>.

7. Rufino Mesa, "Per una acció del silenci" Tascó, nº5, 1983.

8. Fernando Savater "Miquel Navarro: Donde esperan las almas" Three Spanish Artists, Serpentine Gallery, Londres, 1986, p.82:

<<...sus ciudades son utopía estricta, en el sentido etimológico de la palabra, pues la ciudad no se encuentra en ninguna parte >>.

9. Kasimir Malevitch El nuevo realismo plástico, Comunicación, Madrid, 1975, p.56.

10. J. Corredor Mateos Arranz Bravo y Bartolozzi, Ibérico Europea de Ediciones. Tomado de Reus Groc, 1982.

11. Este grupo, surgido a principios de los 70, aglutina tanto a artistas como a historiadores y es, desde la escena catalana, uno de los escasos focos del conceptualismo español.

12. Grup de Treball Document resposta Tàpies, 1 de Mayo de 1973. Ferran García Sevilla, "Selección de textos" D'Art, nº6-7, 1981.

13. Jose Maria Valverde (trad.) Rainer Maria Rilke: Cartas a un joven poeta, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

14. Francisco Jarauta "Wien 1900-Del Silenci a les Paraules", Esteticisme i Decadentisme a la fi de segle, F. Caixa de Pensions, Barcelona, 1988, p.105.

15. Ludwig wittgenstein. Op. cit. p.32:

<< ... Se emplea la palabra degradación por una parte para describir un tipo particular de desarrollo y por otra para expresar una desaprobación. Yo empleo la palabra como un término técnico y es posible, aunque no totalmente necesario, que contenga un elemento despreciativo en si mismo >>.

4.2-Eje sintético

4.2.1-Figuración post-picassiana

Aún cuando veíamos antes que los síntomas de la escisión están presentes desde el nacimiento mismo de la escultura moderna, si hubiera que poner una fecha a tal ruptura ésta podría muy bien ser 1968. O, al menos, es en este momento cuando surge la consciencia de la separación entre dos actitudes irreconciliables, cuando la fisura se radicaliza.

La polaridad Rodin-Brancusi toma nuevas formas en la oposición de conceptos entre los planteamientos sintéticos como el cubismo, el arte óptico e incluso ciertos sectores de la abstracción geométrica de carácter científicista y los planteamientos teatrales utópicos como el surrealismo, el futurismo y la pintura metafísica.

J. corredor Mateo reconoce la deuda de todo el realismo contemporáneo a Picasso. En el otro polo, la gran línea procedente de Brancusi, por paradójico que parezca, es la de los happenings, conciertos fluxus, arte conceptual y corrientes tan normativas como el minimal, empeñadas todas ellas en trascender lo real.

Picasso todavía era capaz de mariposear entre los dos mundos, aunque es evidente que en el mundo surreal no consigue la misma plenitud que en el mundo "real" con sus fantásticas guitarras "sintéticas". Juan Muñoz, demostrando gran sagacidad,

realiza una interesante comparación entre Picasso y Epstein por sus respectivas implicaciones con el objeto, que resulta en extremo clarificadora:

<<...Dos trayectos casi opuestos, para Picasso todo es semejanza en "La mona y su pequeño" de 1951. Para Epstein el coche y el hombre son uno e intercambiables.

Picasso priva a la forma, pues es la forma su interés, de su razón originaria. Epstein no sólo deja intacto el objeto y su forma, sino que, más allá de aludir a su función, hace de esta la causa y propulsión de su escultura. Lo que Epstein realiza es además de un salto cualitativo, un acto clarificador...>>¹

El Mayo del 68 debió ser para los que entonces estaban en situación receptiva, una experiencia cuando menos difícil de asimilar. La nueva figuración española surgida a comienzos de los 60 sufre un enorme impacto que no trasciende al tejido social pero que descompone interiormente a este grupo de artistas.

J. Corredor habla de miedo metafísico soterrado por debajo de las fiestas, happenings, y decoración de edificios en las que participaban Arranz Bravo, Bartolozzi y, si no me equivoco, también Luis Doñate, cuyas clases, de las que fui alumno, eran una generosa invitación a un concepto más amplio de la escultura, rebasando los planteamientos centrados en el objeto para estudiar las vías de acceso al espacio urbano.

En torno al surgimiento de este nuevo grupo figurativo en los años 60 y las evoluciones individuales de sus componentes se podría trenzar una tesis verdaderamente hermosa. Si bien, en sus orígenes se puede rastrear una cierta confusión entre las dos grandes corrientes a las que nos venimos refiriendo y consiguientemente una actitud de tanteo, es impresionante ver las reacciones maduras de estos autores.

Tanto en el caso de Bartolozzi como en el de Luis Doñate son constantes las referencias al espacio abierto. Es la suya una evolución que partiendo de un impulso figurativo post-picassiano sabe evolucionar hacia posiciones contemplativas y mantiene, como constante de toda su peripecia vital un ideal de armonía apolíneo.

Sólo puedo estar de acuerdo a medias con J. Corredor Mateos cuando, hablando de Bartolozzi, dice: << Podemos interpretar la obra de los últimos años como una Pasión, en la que se trata de llegar a una síntesis, desde el lado más optimista, del descenso a los infiernos y la subsiguiente resurrección >>.

Ciertamente esta movilidad espiritual hacia posiciones contemplativas que podemos constatar en los miembros de este grupo es esperanzadora y consigue un distanciamiento notable respecto a lo real. Este distanciamiento es precisamente el que les permite contemplar lo real y, por lo tanto, en alguna medida contenerlo. Pero una cosa es esta contención ética desde la cual

se puede hablar de síntesis y otra muy diferente que a tal síntesis vaya ligado un renacimiento o resurrección. Esta correlativa pérdida y afirmación de identidad, para realizarse debería llevar implícito un nuevo acceso, que no retorno, a la "vida activa" tal y como realiza Joseph Beuys, por ejemplo, al hablar con una liebre muerta.

Ahora, creo entender la perplejidad que había en la mirada de Luis Doñate cuando nos hablaba de las peanas de Brancusi.

Una generación más joven que la del grupo al que nos referíamos es la que nos presenta el Ministerio de Cultura en la exposición "Seis Escultores"². Los artistas participantes fueron: Evaristo Belloti, Juan Bordes, David Lechuga, Francisco Leiro, Andrés Nagel y Jaume Plensa. Cabe destacar que esta exposición es fruto de una iniciativa oficial que realizó una selección en función de la fuerza expresiva, pero que lejos de corresponder a unas conexiones de grupo, manifiestan posturas fuertemente individualistas.

Otra diferencia notable con el grupo anterior es la presencia de un ideal móvil o metamórfico frente al ideal apolíneo estático. No obstante, hemos de hacer constar que tal ideal metamórfico permanece también latente en muchas de las obras de Bartolozzi.

Tal planteamiento metamórfico, a comienzos de la actual década, es especialmente manifiesto en David Lechuga, Andres

Nagel y Jaume Plensa. Aunque originalmente partieran de posiciones individualistas, en este final de década podemos ver, aún manteniendo cada uno su postura, una cierta aproximación de planteamientos entre David Lechuga y Andres Nagel, los cuales parecen tender más hacia el carácter de ensamblaje fantástico que hacia la transición formál orgánica más o menos "asquerosa" que los caracterizaba al iniciar su andadura.

El caso de Francisco Leiro presenta una problemática especial. Son las suyas unas deformaciones que en ocasiones consiguen una fuerte expresividad, pero cuyo alcance en contadas ocasiones rebasa el momento de observar las piezas. En realidad creo que mas que expresividad se trata de una fuerte impresión por la contundencia del material y los efectos cromáticos. Pero sus intenciones expresivas se nos antojan demasiado evidentes y proximas a Baselitz por un lado y por otro, quizá, excesivamente estilizadas.

4.2.2-La fragmentación del objeto

Las cabezas realizadas por Brancusi atestiguan, según Rosalind Krauss³, una pérdida de lugar al expresar partes del cuerpo como fragmentos tendentes hacia la abstracción radical.

Es evidente que en las citadas obras se da una relativa pérdida de lugar, que las hace transportables y ubicables en cualquier lugar. Pero no estoy en absoluto de acuerdo en que esto sea debido a la pérdida del lugar del cuerpo. En ningún momento hay fragmentación en la obra de Brancusi, no son cabezas desgajadas del cuerpo, bien al contrario, lo que podemos observar en las citadas cabezas es una voluntad de globalidad que les hace asumir todo el espacio corporal. Son presentadas, no lo olvidemos, como totalidad.

Muy diferente es el problema planteado por Julio González en esculturas como "Le cagoulard" de 1935 o "Main droite levée" y "Main gauche levée", realizadas ambas en 1942. Aquí sí podemos hablar de fragmentación⁴, pero curiosamente la pérdida del resto del cuerpo lo que hace es resaltar su carácter expresivo y ligar dichas esculturas no a un lugar, es cierto, pero sí a una realidad social tan concreta como la guerra civil española.

La misma voluntad expresiva la podemos encontrar en el "Cap Blanc" que Plensa realizó en bronce en 1984, pero los móviles de la fragmentación son muy diferentes. En este caso la

fragmentación aparece subyugada a un corte estandar en los modos figurativos. Se trata de un busto con una gran intención matérico-expresiva, pero que no aborda el problema de la fragmentación propiamente dicha.

El trabajo que realiza Antoni Marqués, sobre todo en los dos últimos años, se enfrenta directamente y con enfoques muy personales al problema de la fragmentación.

Nos referíamos antes al sentimiento de globalidad que se desprende de las esculturas de Brancusi, en gran medida derivado del concepto de "Gestalt" que caracteriza sus obras. Esta preocupación por la buena forma y por la contundencia del lenguaje la encontramos también en Marqués, solo que éste, paradójicamente, se aproxima a la "Gestalt" a partir del fragmento en un recorrido inverso a la síntesis brancusiana.

De la visita al taller de Marqués es fácil deducir que, en su trabajo, evidencia una revalorización del oficio en la que descansa su autoestimación. Pero, al mismo tiempo, la necesidad de generar un lenguaje contundente y la dificultad manipulativa de los metales que utiliza, le obligan a depender de procesos industriales que le arrebatan, al menos parcialmente, la manipulación que tanto aprecia. Pero veamos ya, al margen de la manipulación, de que forma manifiesta su enfoque al problema de la fragmentación.

Una de las fuentes primordiales para su trabajo son las chatarrerías, talleres de desguace y objetos o sensaciones halladas en los contenedores. En todos estos lugares encuentra pequeños fragmentos, restos de engranajes, objetos que han sido diseñados para cumplir una función determinada y que una vez agotada su funcionalidad (por deterioro o por envejecimiento del diseño) son retirados de la circulación. Su trabajo pasa por una primera fase de selección en la que organiza series de fragmentos en los que se muestra un juego formal similar.

Los objetos de Toni Marqués no pierden su significado en el proceso de la realización. Llegan a el "ya" carentes de significado, como mera sonoridad que se evidencia a si misma al haber sido desgajada de una función determinada.

Despues de esta selección, realiza manipulaciones mínimas que pueden fragmentar nuevamente la pieza o ensamblar varios fragmentos entre si, jugando, en este último caso, con los contrastes de material y color.

El último paso es la realización propiamente dicha de la escultura. Para ello amplía independientemente cada elemento del pequeño ensamblaje usado como modelo, en un material que tenga la consistencia y color adecuados. Y finalmente une las piezas entre sí, manifestando una especial preocupación por hacer desaparecer el aspecto de ensamblaje.

El resultado no puede ser más sorprendente, los diferentes materiales y colores reivindican con fuerza su forma parcial, mientras que el concepto implícito de "Gestalt" en el resultado final contradice radicalmente dichas reivindicaciones. De esta contradicción surge la tensión de sus obras, que se erige como significado de las mismas, o al menos, cubre el hueco generado por la falta de sentido.

Por todo ello, frente al carácter expansivo y global de Brancusi, encontramos el último lenguaje de Marqués fragmentario, introvertido y defensivo. No debe verse en estas palabras ningún sentido peyorativo, sino la simple constatación de un giro manifestado en su trabajo. Desde sus primeros trabajos de carácter constructivo, hasta sus actuales búsquedas centradas en el objeto, pasando por unas fases intermedias más explorativas y con ciertas connotaciones surrealistas, podemos encontrar, como denominador común, el rigor y el trabajo que lo caracterizan.

NOTAS

1. Juan Muñoz "Un hombre subido a una farola", Entre el Objeto y la Imagen. Escultura Británica contemporánea, Ministerio de Cultura, Madrid, Palacio de Velázquez, 28 de Enero - 20 de Abril, 1986, p.28.

2. Ministerio de Cultura Seis Escultores, Madrid, Palacio de Cristal, 5 de Junio - 28 de Julio, 1984.

3. Rosalind Krauss, Op. cit. p.65:

<< ... el interés de Brancusi por expresar partes del cuerpo como fragmentos que tienden hacia la abstracción radical también atestigua una pérdida de lugar, en este caso el lugar del resto del cuerpo, el apoyo esquelético que daría un hogar a una de las cabezas de mármol o bronce >>.

4. Tomás Llorens. Julio González. Las colecciones del IVAM, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1986, p.66:

<< Julio González, amigo y colaborador ocasional de Brancusi, ocupa una posición histórica diametralmente contrapuesta a la del escultor rumano. Durante 1928-1932 había desarrollado un nuevo lenguaje escultórico basado en el análisis y descomposición del volumen por medio de líneas y planos >>.

4.3-Eje Teatral

Toda forma ritualizada es una pregunta por el origen y manifiesta una voluntad de aproximación al mismo. A pesar de ello veremos como en este laberinto determinadas actitudes humanas se instalan en las proximidades no del origen sino de la pregunta por el origen y desde ahí expresan no un sentimiento, que ya no queda ninguno en este lugar, sino el deseo de sentimiento.

En este apartado quiero estudiar las formas de diálogo que se dirigen al origen, que manifiestan un proceso agónico peculiar. La agonía o lucha concreta que muestran se realiza entre el poder disolvente del origen y el carácter cohesionador del ritual.

Más adelante, en el apartado que lleva por título "Acceso a la Consciencia en la Contradicción Gonal", intentaré desglosar algunos rituales de retorno del origen que se caracterizan por la afirmación de la individualidad en diversos modos que trato de ordenar en tres ejes: "Eje Narciso", "Eje simulado" y "Eje de la consciencia".

4.3.1-Punto cero

En el "Manifiesto Blanco" que Lucio Fontana escribiera en 1946 aparece expresado un carácter que podríamos denominar como pre-teatral. En cierto modo este escrito, de vocación sintética, se adelanta a su propia creación plástica, todavía comprometida con el análisis y la atomización de la expresividad hasta llegar a sus componentes elementales. En dicho texto podemos leer:

<<...Se requiere un cambio en la esencia y en la forma. Se requiere la superación de la pintura, de la escultura, de la poesía, de la música... Concebimos la síntesis como una suma de elementos físicos: color, sonido, movimiento, tiempo, espacio, integrando una unidad físico psíquica >>.

Es el suyo un arte radicalmente reductor que sabe presentarnos el espacio como sensación elemental. Es muy claro al respecto lo que nos dice Giulio Carlo Argan¹: << El espacio era para él la realidad en estado puro y absoluto, separada de la multiplicidad de las cosas mediante su grandeza, su peso, su fácil adaptación a la cuantitativa graduación de la luz >>.

La obra de Lucio Fontana es la "matriz" en la que encontramos latente la onda expansiva de la herida rodiniana por un lado (En la serie de esculturas que recibe el título "Concepto Espacial" realizada entre 1959 y 1960 vemos la expresividad rodiniana reducida a un signo elemental: la potente

erosión del plano, que en el caso de Fontana tiene claras connotaciones cosmogónicas), mientras que por otro vemos surgir de él algunas de las corrientes teatrales tales como happenings, conciertos fluxus y accionismos de toda índole, así como corrientes más pragmáticas pero igualmente preocupadas por el signo elemental, como el Povera, el Minimal y el post-mínimal. Este segundo grupo de tendencias es el que origina la discusión que englobaré en el "Eje Topográfico".

Por ello no debe extrañar que Lucio Fontana, cuando desde el lenguaje expresivo se aproxima a lo elemental, intuya ya las relaciones rítmicas de una nueva danza cósmica.

En lo que denominamos el "Eje Teatral" se instala la fuerza expansiva que, procedente del límite del objeto, es decir, de su descomposición hasta el signo elemental, acaba por rebasar el objeto y se enfrenta directamente con el concepto mediante una poética en la que se da un paso más en el predominio de los procesos sobre el producto acabado.

El proceso queda liberado del objeto e inicia un recorrido de reconocimiento del mundo. ¿Pero que documenta el arte conceptual?, Heidegger nos dice que el mundo está constituido por los objetos "a la mano". Bien se ve, pues, que no hay tal despegue del objeto, ni tal salida del mundo. En todo caso lo que hay es una nueva herramienta, un nuevo objeto, que es el mismo documento. Pero este documento no muestra, en principio, nada que no sea él mismo, aunque nos recuerda, eso sí, que está velando

algo.

En la aproximación al gesto mínimo o al signo expresivo elemental ha sido preciso destruir la sintaxis, los códigos convencionales y la semántica, es decir toda complejidad añadida culturalmente al signo. Se llega a una situación en la que todo capricho individual ya no necesita ser reprimido, pues ha desaparecido fundido en el proceso.

Este abismamiento es tal que no cabe en él proyecto alguno. Todo proyecto es una creación o prolongación del presente en el futuro y en él se apoyan tanto la conciencia individual como la posesión de un lenguaje y, por tanto, la capacidad comunicativa.

El proyecto es inasequible para un pensamiento esquizofrénico, el cual sólo tiene constancia de lo presente y es incapaz de articular entre sí los signos del mundo e incapaz igualmente de planear la más simple acción. Llegamos así a un punto cero en el que no existe tiempo y el cual, hablando en propiedad, la humanidad nunca ha llegado a tocar.

La maestría de algunos pocos, elegidos de sí mismos, nos da, no obstante, desde un vuelo ingrávito como el que Ives Klein intentase, una visión del vacío en el que nace el vertigo, la risa, el miedo, la fatiga o canto de sirena y toda fuerza expansiva.

Algún dato más encontraremos de este "punto cero" en la lectura de los poemas de Jean Arp². De su neutralidad nos da noticia en el poema "Se convierte en una cabeza":

... ve arriba y empuja hacia abajo
ve abajo y empuja hacia arriba
ve hacia adelante y empuja hacia atrás
ve hacia atrás y empuja hacia adelante
ve a la derecha y empuja hacia la izquierda
ve a la izquierda y empuja hacia la derecha...

Son poemas que requieren sosiego, son llaves que abren las puertas de estancias vacías. Uno de ellos nos invita al cuarto de la vejez y nos enseña su extraña danza. LLeva por título "Sophie soñaba, Sophie pintaba, Sophie danzaba":

...Danzabas en el paisaje enguatado de la luna
con los gnomos traviesos de la sombra.
Danzabas el desnudo que pierde su juguete de aire,
el placer que solloza desposeído.
Danzabas las seis butacas bermejas
más perspicaz que seis cerebros de filósofos,
mientras el patíbulo de marfil sombreaba en la lava de
lo oscuro
la risa del polvo,
la noche del mediodía y sus canciones de grillos.
Danzabas el adiós.

No hará ni dos semanas que ví, en la televisión, una película de Buster Keaton que me dejó un gusto agri-dulce y que ahora tras la lectura de este poema expande en mi paladar todos sus matices y aromas.

Después de ver a Buster Keaton en "El maquinista de la general"- cuya máscara de silencio joven, vital, flexible y adaptable a todas las situaciones gracias al absurdo, nos arrancaba carcajadas de felicidad- es muy doloroso verlo en una película como "Guerra a la italiana" voluntariamente mediocre.

En esta película aparece Keaton sin su máscara anónima, sin su disfraz, cruelmente desnudo. Pero mayor crueldad aún es la que nos infringe al situarse entre dos payasos infames. Estos dos gesticuladores estúpidos y contadores de chistes insípidos llevan el hilo de la narración. Keaton desnudo, viejo testarudo, guarda silencio. Un silencio forzado, verdaderamente absurdo, demasiado cargado de sentido. En la última escena recurre incluso a escribir palabras en sus mangas antes que abrir el pico. Produce una risa pobre. Ya exhausto recupera su máscara de silencio, que estaba colgada en un espantapájaros, y termina la danza con la única palabra capaz de pronunciar: "Adios".

Tocar el punto cero equivaldría a morir, a no ser que nos abracemos, en la más intensa fatiga, al cuello de Virgilio o lo que viene a ser lo mismo, al cuello de la poesía.

Eso es, justamente, lo que hace Jean Arp en el poema titulado "De espaldas o boca abajo":

El día a veces es plano.
Por mucho que se haga
no logra uno elevarse.
No hay espacio para alzarse.
No hay más remedio que seguir tumbado
de espaldas o boca abajo
tumbado como una hoja de papel
en un cuaderno.

La visión del abismo rompe en mil pedazos nuestra alma y sobreviene un renacer al mundo que no olvida su fundamental carácter de farsa. Estos renacimientos los estudiaré, en la medida que mi capacidad lo permita, en el apartado 5 que lleva por título "Acceso a la Conciencia en la Contradicción Gonal".

Pretendo constatar como tales poéticas afirmativas son posibles gracias al aplanamiento u horizontalidad poética que se da en los ejes estudiados en el punto 4 que lleva por nombre "Desarrollos Especulativos en la Contradicción Agonal".

Los ejes agonales y los afirmativos tienen todos un punto comun. Es el punto cero donde confluyen y de donde salen

violentamente despedidas todas las significaciones.

Decía antes que en el "punto cero" anida el vertigo y eso es lo que nos cuenta Arp dos años antes de su muerte en el último poema, escrito en 1964, y que lleva por título "Vestigios":

vestigios
de vértigos
en tallos
de estrellas

También decía que este manojito de poemas nos abre las puertas de diferentes estancias vacías. Pues bien, de la mano de "Vestigios", intentaremos penetrar en los "Saltos al vacío" de Angeles Marco.

Veíamos antes como el "punto cero" es inhabitable ya que provoca la diseminación del lenguaje y la neutralización absoluta de toda sintaxis y de cualquier proyecto afirmativo. Pasamos sin transición y sin salto de la búsqueda de la expresividad elemental al teatro disperso, donde se mueven y chocan en libertad los fragmentos de la consciencia.

También veíamos como el proyecto surge, en su misma demolición, como la articulación de todos estos fragmentos en la teatralidad o tiempo simulado.

Angeles Marco inicia en 1986 una serie de trabajos que se continúa hasta este momento y que gira en torno a la temática del tránsito y del salto al vacío. Son imágenes fuertemente retóricas que se resisten al análisis, no obstante, espero poder señalar como asume y construye su trabajo sobre la base de la contradicción.

Se trata de una obra que aparentemente se dirige hacia una deconstrucción del lenguaje, pero analiza y muestra las relaciones entre planos, volúmenes y líneas.

Pretende hacernos creer en las fisuras del plano sensible. Pero, paradójicamente, habita el terreno de la narración y concede gran importancia al "atornillado" y construcción de la obra, de manera muy similar a Woodrow.

Muestra una simbología extremadamente simplista³, aparentemente ingenua, junto a los más sofisticados sistemas de camuflaje.

Pero donde nos revela una cierta perversidad es en la contradicción entre lo real y lo ilusorio. ¿Que clase de reversibilidad es la que nos muestra en obras como "Pasadizo", "Camuflaje" o "Enves"? Nos muestra una piel de la cara y del revés, pero que eso exprese lo interior y lo exterior o lo real y lo ilusorio, me parece una prueba más del aplanamiento en el que ambas instancias quedan reducidas a un mismo nivel.

Señala al vacío y nos presenta evidencias formales. Es el suyo un recorrido sumamente tortuoso en el que se realiza una difícil conjunción entre metáfora y sofisma. No se si funde o confunde clave y excusa.

En definitiva Angeles Marco presenta una aproximación que podríamos denominar teórica al "punto cero". Consigue así un distanciamiento y un enfriamiento del tema que actúa como coraza protectora. No habita dicho punto, sino que lo utiliza como referencia para construir su proyecto escultórico, el cual es justamente la antítesis de lo que señala.

¿Porqué se suicidó Pollock? Wostell dice que lo hizo porque no podía ser Picasso. Al oír semejante explicación lo primero que piensa uno es ¡vaya majadería!. No obstante, cuando dejamos reposar dicha afirmación, lentamente nos va revelando su verdad.

En Picasso la genialidad o proyecto individual se traza agonalmente sobre la tradición. Cuanto más excava en ella mayor es su genio. Por otra parte sabemos de la afición que Pollock mostraba a Picasso en sus primeros trabajos.

Pollock si habita el "punto cero" y no puede o no quiere rebasarlo en una acción teatral. Quiere vivir el rito original y, para ello, observa las acciones de los indios de las reservas. En esos ritos el individuo se deshace y se vincula con fuerza a la

comunidad,

El lenguaje de Pollock se deshace y deja no obstante un rastro vivo de su radical descomposición. El proyecto individual estalla sin que exista recipiente social alguno que lo recoja.

Poco recipiente es el lienzo por más que sus dimensiones se expandan y su pintura nerviosa, bien mirado, no llega a tocar el lienzo.

4.3.2-El lenguaje rebasado

Hace cinco o seis años tuve la inmensa fortuna de ver una actuación en directo de Marcel Marceau. Su actuación de poco más de una hora estaba fragmentada en intensos cuadros. Uno de ellos presentaba la "parodia de un escultor" y en él veíamos evolucionar a un personaje saltarín que giraba en torno a un hipotético volumen. El cómico desenlace era la perplejidad de este escultor cuando el volumen desaparecía entre sus laboriosas manos.

En el escenario, el viejo cuerpo de Marceau operaba una sustitución portentosa. A falta de un cuerpo joven y flexible nos mostraba una ferrea disciplina corporal.

El mimo se deshace de la palabra y va directamente al lenguaje; para ello ha de conocer muy bien su única herramienta. En el espectáculo del mimo vemos como en ninguna otra parte la dualidad básica entre lenguaje y objeto. De la relación temporal de estos dos polos surgiran, ahora ya referidas, todas las imágenes del mundo.

Imaginemos ahora que alguien se atreva a rebasar el marco de este lenguaje. ¿Cual es el marco?. Sin duda el escenario, en el que se muestran y se distancian a un tiempo la realidad y la consciencia.

Pero ya no nos resulta posible creer en la identidad Arte-Vida. El marco del lenguaje es irrebasable y todo lo que podemos hacer es, como máximo, cambiar de lugar el escenario. Esta movilidad actúa como masaje revitalizador que devuelve al lenguaje su capacidad de penetración perdida.

Pere Salavert nos da noticia, en un interesante artículo⁴, de los forcejeos de Antonin Artaud con el lenguaje. El 6 de Abril de 1933 Artaud fue invitado a dar una conferencia en la Sorbona y desarrolló su tesis con el título <<El Teatro y la Peste>>. La clave de tal discurso radicaba en un pensamiento analógico y en la interferencia de tal pensamiento en el modo de expresión.

En el mismo artículo vemos como Artaud establece un paralelismo entre la situación creada por una epidemia de peste y los efectos catárticos del teatro: <<Parece que por la peste, y colectivamente, un gigantesco absceso, tanto moral como social, llega a vaciarse; como la peste el teatro está hecho para vaciar abscesos. El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve con la muerte o la curación>>.

Lo que resulta verdaderamente revelador es el modo en que realiza su exposición. Realiza un esfuerzo desmesurado por mostrar la agonía de la peste a través del lenguaje y desencadena un lenguaje agónico en el que las palabras son excluidas por resultar demasiado distantes. El resultado no puede ser más desolador, Artaud solo puede recurrir al gesto y víctima de la

tensión corporal cae al suelo mostrando un verdadero espasmo muscular.

Tanto me dá que en la lección de Artaud se vea un exceso como un defecto de lenguaje. Se mire como se mire no deja de ser lenguaje, lo que me interesa del asunto es el desplazamiento que realiza. Algunos espectadores se vieron tan sorprendidos que huyeron despavoridos frente a lo que tomaron por un "verdadero" apestado. Artaud realiza su función frente a un público no avisado y sobre el error de los espectadores construye su verdad, con tal intensidad que llega al autoengaño.

Lo que nos muestra tal desplazamiento no es la verdad o falsedad del lenguaje, ni la unión entre arte y realidad sino la existencia de un soporte social dilatado en cuyo seno radica el lenguaje.

Sin pretender quitarle ningún mérito al "Manifiesto Blanco" de Lucio Fontana, y aún reconociendo su enorme potencial regenerador, no veo la tridimensionalidad, ni mucho menos la tetradimensionalidad a las que se refiere en dicho manifiesto por ningún lado. La experiencia es plana y en ella nos es dado fingir la temporalidad como única vía de retorno a la experiencia. No hay pues rebasamiento posible del lenguaje, lo cual no quiere decir que no haya esperanza, sino más bien todo lo contrario.

En el pensamiento de Beuys me parece más oportuno hablar de

regeneración que de rebasamiento de los límites entre el arte y la vida. En todo caso podríamos decir que rebasa los límites entre los lenguajes. Junto a los grupos Zero y Fluxus, cuyo equivalente en España vendría a ser el grupo Zaj, realiza un desafío de los modelos de comportamiento manifestado en los happenings y fiestas Fluxus.

Que el carácter de tales fiestas sea eminentemente aburrido tiene su razón de ser en la carencia intencionada de cualquier proyecto o imagen de referencia. Por más que algunas de estas fiestas se promuevan con una excusa musical y a pesar de que haya una partitura de referencia, no existe intención alguna.

Curiosamente después de situaciones como las que describíamos en el "punto cero" nos encontramos con estas celebraciones cuyo lenguaje totalmente laxo, desde el límite mismo de la inexistencia, reconoce como propios todos los fenómenos residuales. Este modo no sintáctico de lenguaje permite el choque libre de sus elementos y devuelve, después de la danza, una consciencia del lugar o si se prefiere una consciencia topográfica.

No cabe ninguna duda de que actuaciones como "Assaigs per a l'Opera Europa" de Jordi Benito se incluyen en la discusión que pretendemos acotar en el "Eje Teatral". Su lenguaje escénico se presenta como una violencia altamente ritualizada cuya sintaxis se deriva de las Artes de acción, del Body-art y sobre todo de

los Performances de Joseph Beuys, mientras que su iconografía hace referencia a los hábitos religiosos o culturales españoles.

Pero así como Beuys sintetiza un tiempo teatral de futuro por el "pensamiento a través de la muerte", Benito elimina la temporalidad mediante la ritualización de la figura del penitente. El realismo de algunos de los autocastigos o penitencias es muy notable aunque resultan bastante desmedidos.

Seguramente es en esa desmesura donde únicamente puede mostrar su deseo de rebasamiento. Tradicionalmente el penitente se autolacera para expiar sus culpas y manifiesta un deseo de autoregeneración. Este tipo de penitente es asimilable en muchos aspectos a la figura de Beuys, pero no me parece que sea el caso de Benito ya que en él existe una especie de regodeo estético sumamente efectista totalmente ausente de los performances beuysianos.

No se trata, al parecer, de rebasar una situación de penitente, sino de encontrar una penitencia más intensa en una actitud próxima a la del Marqués de Sade.

Este mismo aplanamiento, observable en el "Eje Teatral" y caracterizado fundamentalmente por la ausencia de proyecto y por una voluntad que podríamos entender como descriptiva o situacionista lo encontraremos también en el Pop, Minimal, Post-minimal, Nuevo Realismo y diversas situaciones acumulativas que sitúo, según el carácter de su discusión en los ejes

"Topográfico" y "Museal".

4.3.3-Sondas hacia el origen

En estas formas de aproximación al origen -superados ya los modos directos como el "Dripping" de la pintura de acción o el "Accionismo Vienés"; los modos estáticos como son los sofismas en torno al origen de Angeles Marco y las posturas congeladas autocomplacientes de las "acciones" de Benito- podemos observar algunos modos aparentemente más distantes donde radica una situación de verdadero peligro para la integridad del individuo.

En la peripecia vital de Christian Boltanski no hay ostentación de salto al vacío pero pone en peligro su identidad cultural. Su carácter disolvente deja estelas formales y pseudo-instalaciones que serán rápidamente emuladas y banalizadas por una serie de seguidores de superficie.

Sin perder de vista el hilo argumental que nos proporciona la sonda original de Christian Boltanski quiero ahora yuxtaponer tres conjugaciones temporales: presente, pasado y futuro. Estos tres tiempos del verbo se expresan con unos componentes muy similares en la obra de Pep Duran, Christian Boltanski y Joseph Beuys respectivamente.

En Joseph Beuys el tiempo simulado convierte lo visual en tiempo pasado y proporciona un rebasamiento ilusorio del presente o muerte en el futuro o tierra prometida. Quizá lo veamos más claro si nos referimos a una acción concreta de Beuys que sea lo

suficientemente paradigmática.

En 1965 Beuys se presenta a sus alumnos como núcleo de cristalización, es decir, como soporte u objeto que no debe ser mimetizado sino tomado como andamio constructivo. Este mismo año realiza un happening crucial que lleva por título "Como se explican las pinturas a una liebre muerta". Este happening contrasta fuertemente con los realizados cuatro años antes con el grupo Fluxus en los que había una gran movilidad y algarabía.

La quietud de este happening, la negativa de Beuys a conversar con el público asistente y la iconografía del mismo: - liebre muerta, hombre sentado con la cabeza cubierta de miel y oro, piernas empaladas-, traen consigo la temática de la muerte. Por otra parte, es sobradamente conocido el pensamiento de Beuys a través de la muerte y su indiferencia por la evolución formal.

Lo que vemos en el happening es el cuerpo muerto de la humanidad hecho objeto por el diálogo y apuntando al renacer de un nuevo hombre y una nueva sensibilidad. Quizá convenga recordar aquí como inicia Nietzsche el apartado "Del hombre superior⁵":

<< Cuando por primera vez fui a los hombres cometí la tontería propia de los eremitas, la gran tontería: me instalé en el mercado.

Y cuando hablaba a todos no hablaba a nadie. Y por la noche

tuve como compañeros a volatineros y cadáveres; y yo mismo era casi un cadáver >>

Beuys se instala en la pregunta ¿Como se supera al hombre? radicalmente enfrentado al mezquino modo revolucionario basado en la mejora de las condiciones y cuya pregunta es ¿Como se mejora el hombre?

En Christian Boltanski se dá una expresión metafórica de la idea de la muerte. Se aproxima al origen a través del olvido y la degeneración. O, al menos, esto es lo que parece desprenderse de sus declaraciones con motivo de la exposición "El Caso"^e :

<< Una extraña relación con lo divino, la sensación de ser simultaneamente un "elegido" y el último hombre, me han llevado a afirmarme y a contradecirme, a llorar y reirme de mi mismo, a decir que pinto sin pintar. En la cultura judia se dice una cosa y su opuesto a la vez , ...De todas formas todo esto que digo está muy borroso en mi mente; yo no tengo cultura judia. Yo soy como los indios que, en las películas de vaqueros, hacen de guias a los soldados: lo han olvidado todo, pero cuando se emborrachan, las danzas indias vuelven a ellos >>.

Boltanski no apunta aún hacia una nueva síntesis y aunque en su evolución hay numerosos giros y cambios de enfoque, su trayectoria sigue siendo fundamentalmente negativa o deconstructiva. En 1969 inició una época de reconstrucciones

de personajes. Mediante una especie de inventario de la realidad en el que recoge terrones de azúcar, fotografías y camisas de un personaje presenta al señor C.B. cuyo parecido con Boltanski es extraordinario, pero no es él. Boltanski asume el papel de farsante, mientras que el señor C.B. viene a ser algo así como el pasado colectivo.

El personaje que conversa con la liebre y el señor C.B. tienen en común que ambos "matan" la identidad de su autor. En Beuys la muerte se da desde la atalaya del chaman u hombre que ve, mientras en Boltanski se realiza desde la posición del farsante, del último hombre a extinguir, del que no ve pero tampoco sabe conformarse.

Tienen igualmente en común el carácter de la dulzura, el cual no se si entender como atracción hacia la muerte o referencia al "hogar". Quizá sea ambas cosas.

Hace pocos meses me vi sorprendido al reconocer en el vendedor de un puesto de periódicos y revistas de la Plaza de Cataluña al "señor Carlos" en persona. El modelo fotográfico que empleó Pep Duran para la confección del "señor Carlos" me extendió la revista que acababa de solicitarle con una sonrisa que, para no herir a nadie, vamos a llamar inocente.

La serie del "señor Carlos" de Pep Duran data de 1984 y tiene notables coincidencias con los dos personajes antes

mencionados. Esa es la razón por la que comento aquí la obra de Pep Duran, ya que en realidad su compromiso no es ascendente ni descendente y sólo realiza una crónica de lo real en consonancia con el pop británico y con todas las sucesivas estéticas acumulativas. Creo pues que su desarrollo global se incluye con mayor propiedad en la discusión del "Eje Museal" y allí volveremos a hablar de él.

Centrandonos ya en el "señor Carlos" diremos que éste no "mata" la identidad de su autor sino que es marioneta en la que se regocija el capricho yoico de Duran. No hay muerte sino sustituciones, cambios de imagen y multiplicidad de lo real.

Como Boltanski, cuando se siente el último hombre, Duran parece reconocer en la limitación psicológica del señor Carlos o en su original inocencia la propia identidad.

Esta serie de trabajos en torno al "señor Carlos" es, en mi opinión, lo más acertado del trabajo de Duran y entre ellos posiblemente sea "Retrat de Carles amb bodegó d'al mercat de la Boqueria" el más intenso. En él la dulzura se convierte en empalago por la ridícula acumulación de signos de "catalanidad" que el personaje tiene en el pecho. Una simbología recurrente de lo barato, del mal gusto, de lo popular, se trenza con gran mordacidad en esta imagen.

No es nada extraño que en la sonda hacia el origen trazada

por Boltanski surjan los objetos de la infancia y los recuerdos de familia. La noción de peligro se percibe como verdadera en la manipulación que realiza en torno a su propia memoria.

Christian Boltanski realiza un antisicoanálisis extraordinariamente peligroso para su propia persona, mediante una especie de inscripción de la ficción sobre la propia memoria. Con los "Objetos de infancia" realizados en 1971 o el "Album de la familia D" montado el año siguiente, Boltanski inventa la vida de alguien que no existe. Excaba en su memoria, recoge datos verdaderos y sintetiza una historia falsa sobre el "archivo" mismo de la memoria.

Boltanski realiza un ritual invariable en el que se confunden las nociones de verdadero y falso:

<< A mí no me queda ningún recuerdo de infancia, a fuerza de contar las historias de los otros, ya no sé qué es mío y qué es de los otros. Pero cada vez más tengo la impresión de que yo no existo y esta es una de las ventajas de ser un artista. El pintor no vive, pinta la vida">>'

La misma intención de fundir lo verdadero y lo falso podemos encontrar en Riera i Aragó y aunque éste parte de una metaficción que debe mucho a los espacios vacíos de Giorgio De Chirico, en ambos acaban por salir a la superficie los objetos y deseos de la infancia. La que los diferencia es que mientras Boltanski procede

a su confusión incesante, Riera i Aragó, quizá convertido en estatua de sal, planea sobre sus recuerdos desde el vuelo ingrávido e inmovil de los ceppelines y planeadores a lo Panamarenko o simula cargas de profundidad en sus submarinos casi orgánicos.

Tampoco a Miquel Navarro le resulta facil desprenderse del candor de los juegos infantiles y, en ocasiones se ve no sé si traicionado o seducido por ellos. Tanto él, como Riera i Aragó y Pep Duran intentan el descenso sin saber o sin querer desprenderse de su peculiaridad individual.

De manera mucho más objetiva y distante se situa Eugenia Balcells en sus video-instalaciones. Y paradójicamente consigue inmiscuirnos en el proceso de destrucción y nos hace escuchar una poética de la fragmentación que parece cantar por sí misma, sin voz y sin autor.

En la video-instalación que realizó en 1989 en la Sala de Exposiciones de la Caixa de Pensions de Barcelona bajo el título de "Exposure Time" realiza el mismo juego de sustituciones que Pep Duran pero con una sutileza infinitamente mayor.

De manera similar a Richard Long, Eugenia Balcells toma fragmentos de la realidad y los presenta como "no lugares" en la galería. Pero el grado de complejidad nos parece mayor en Balcells debido al lugar de partida sobre el que realiza su

"trabajo de campo". Así como Long busca parajes perdidos no hollados por la pisada del hombre, realizando una abstracción rigurosa en torno al concepto de espacio mediante una fragmentación y descontextualización del lugar, Balcells toma como punto de referencia lugares tan cargados de "humanidad" como las playas del Maresme y del Barcelonès. No realiza un planteamiento topográfico como Long, sino que indaga en la memoria colectiva mediante el aporte de restos reales.

La escenificación de estos fragmentos en la galería es seguramente lo más deficitario del trabajo, y así, a pesar de que su planteamiento es sumamente interesante, la puesta en escena es un tanto belenística. No obstante, salvado este escollo y haciendo a un lado la imagen de Belen, vemos como la totalidad de la instalación consigue sus propósitos con eficacia situando al espectador en una especie de "terreno de nadie" desde donde se convierte en testigo de demoliciones superpuestas que actúan como barrenas en la memoria.

Esta incursión en la memoria no está exenta de un cierto carácter de aventura debido a las inclemencias climatológicas tal como nos cuenta Eugenia Balcells en el catálogo de esta instalación:

<< ...En días anteriores, una gran tempestad se había llevado una parte de las playas del Maresme y del Barcelonès, arrastrando y sepultando parte de los restos. Esta inesperada

desaparición provocó un estado de confusión e incertidumbre, pues ponía en cuestión la propia realización del proyecto. A pesar de todo se decidió continuar. Removiendo las piedras, y con una gran suerte, se hallaron de nuevo los fragmentos enterrados. El propio proceso de desaparición y reaparición de los materiales anticipó la concepción cíclica de la instalación >>

La instalación consta de estos fragmentos, excesivamente compuestos para mi gusto, de unos monitores de televisión que emiten ininterrumpidamente escenas de demoliciones y derribos que, a veces, se superponen unas a otras y una tercera parte, a mi entender la más lograda, que consiste en una especie de cabina para el espectador sin paredes ni límite propio y que ocupando el centro de la sala sitúa al espectador en este "ejercicio de memoria".

La investigación de Eugenia Balcells trabaja, como decíamos antes, con unos elementos similares a los de Beuys y Boltanski. La imagen de la muerte aparece aquí como sorpresa inesperada en donde radica el sentido y la esperanza:

<< Un nuevo descubrimiento inesperado: en un trozo de ladrillo, que se encontró sumergido en el agua debajo de un capitel, apareció grabado el perfil de una calavera, imagen de la muerte, signo indispensable en el proceso de regeneración >>.

Pep Duran realiza un fallido intento de desplazamiento de su

individualidad perdido entre la crónica del dandy y el "horror vacui". Los vertiginosos cambios de vestimenta raramente consiguen escapar del capricho individual que actúa, en su caso, como una grotesca calabaza de flotación.

Una obra todavía joven, pero extraordinariamente prometedora es la que lleva a cabo el zaragozano Pedro Bericat. En trabajos como "Indagación en la profundidad", "Cuadros de pasillo" o "Cajas atemporales" vemos una innata capacidad para interrogar a los objetos sobre nuestra historia reciente.

Para ello amalgama jeringuillas, radios, enchufes, latas de sardinas, insignias, fotografías y objetos diversos con una ironía que le permite invocar momentos concretos de la memoria colectiva, como los años de la Guerra Civil y los de la post-guerra, o temáticas tan severas como la memoria y la muerte sin que por ello resulte ampuloso ni fatigoso. Esta ironía le permite también sobrellevar la notable influencia de Beuys con una agradable naturalidad.

Veíamos en el "pensamiento a través de la muerte" de autores como Beuys, Boltanski, Duran, Balcells y el mismo Bericat un curioso elemento constante: la dulzura.

Dulzura de la promesa de regeneración en la cabeza de miel y oro de Beuys o del reconocimiento a través de la muerte en Balcells; dulzura de la disolución en los terrones de azúcar de

Boltanski o empalagosa dulzura irónica del hogar en Duran. Bericat nos habla de la dulzura de recordar pero con un toque irónico que le separa radicalmente de la nostalgia.

En el trabajo que lleva por título "Cajas atemporales", realizado en 1988, nos presenta imágenes fotográficas, medallas, objetos y símbolos cotidianos procedentes, como decíamos, de la Guerra Civil y de la post-guerra. El recipiente en el que incluye estos objetos es una caja de bombones, cuyo rótulo "Caja-roja 200. Nestlé" queda bien patente.

Más larga es la trayectoria de Concha Jerez y muy amplio el trabajo que desarrolla en torno al tema de la memoria. En su evolución vemos como sus planteamientos van adquiriendo diferentes matices, pero siempre vemos un esfuerzo por salir a la superficie, por yuxtaponer en un mismo nivel expositivo lo que pertenece a diferentes estratos de la memoria. Por ello no analizaré aquí su obra sino en le "Eje Topográfico".

Hablábamos al iniciar este apartado de las formas frontales del "Action-painting" y del "Accionismo vienés" a la hora de enfrentarse a su vocación por el origen. También veíamos la autocomplacencia sádica de Benito y los sofismas reversibles y estáticos con los que Angeles Marco pretendía fundir lo real y lo irreal. Después veíamos el "pensamiento a través de la muerte" propio de Beuys en varios autores, con el común ingrediente de la dulzura. Acabaré este apartado analizando el trabajo de varios

artistas que desde el "mundo de los vivos" intentan descubrir resquicios en el plano impenetrable de lo sensorial.

La obra de Eva Lootz es tan versátil como anunciaba uno de sus trabajos realizados en 1983 y que llevaba por título "Lengua". Por cierto que éste trabajo presenta gran similitud con la escultura de Susana Solano llamada "Mirall" que data de 1982.

En una instalación relativamente reciente que se denominó "Nit, deien", realizada en la Sala de la Caixa de Pensions en 1987, Eva Lootz preparó un suelo artificial y sobre éste repartió los "resquicios" con un rigor digno de Piet Mondrian.

El nuevo suelo era un damero de adoquines realizados con bloques de marmol blanco y hielo seco. La evaporación de estos últimos iba dejando al descubierto la trama de huecos en una espectacular sublimación. Tal espectacularidad se debía al bellísimo juego formal desencadenado, de manera que los bloques de hielo seco iban perdiendo tamaño y definición para quedar primero como reliquias entre los bloques de marmol y acto seguido como ausencias.

Resulta sorprendente comparar los trabajos y las respectivas evoluciones de Eva Lootz y Albert Girós. En Lootz encontramos un reconocimiento matérico del muro en una obra como "Lengua" carente de estructura. Cuatro años después, en 1987, nos la encontramos en el suelo manifestando la misma consciencia del

plano, pero ahora con un planteamiento fuertemente geométrico, que nos recordaba a Mondrian, en la instalación "Nit, deien".

Por su parte, Albert Girós en la exposición "Fuera de Formato" de 1983 nos muestra sus trabajos estructurales de finales de los 70 y sus concreciones lumínicas de principios de los 80.

Las "Estructuras interrumpidas" de 1977 y las "Estructuras de relación" de 1979 parten de unos planteamientos que sólo son superficialmente comparables a las estructuras de Sol Lewit y que se emparentan nítidamente con el propósito experimental de Jorge Oteiza. Como Oteiza y como el damero de Eva Lootz construye una estructura con el único propósito de sustentar un "resquicio".

Sin abandonar la búsqueda de esa fisura de lo real Susana Solano, Eva Lootz y Albert Girós, cada uno desde su particular trayectoria y enfoque, coinciden en 1982 y 1983, sinó en el matiz de su búsqueda sí en la respuesta formal dada al problema.

Baste comparar "Mirall" realizado en 1982 por Susana Solano, "Lengua" realizado en el 83 por Eva Lootz y "Luz de fuego" realizado en 1982 por Albert Girós.

De esta última obra nos dice Girós: << Las luces ya no "iluminan" otros hechos; parándose, solidificándose, se presentan como situaciones, presentan procesos elementales de la vida

natural como la acción del fuego sobre la madera o sencillamente un material como es el agua, por sí misma, callada, con todos los secretos que sólo necesitan de la acción mental del espectador para ser desvelados >>º

Lo que Girós parece descubrir en la serie de "Luces de tierra", "Luces de fuego" y "Luces de agua" es que no precisa realizar unas estructuras tan complejas y artificiosas para descubrir el "resquicio" o la transcendencia, ya que todo el plano sensible es memoria transcendida en bloque por la luz. Es muy significativo al respecto un trabajo que realizó en Ibiza en 1980, cuyo título es "Memoria", consistente en escribir dicha palabra sobre el suelo con piedras apiladas.

De estos trabajos comenta M^a Teresa Blanch en el mismo catálogo: << Albert Girós entiende el fenómeno de la luz como un ente esencialmente reproductor. La luz de más fuerte proyección, la solar, reproduce a su paso, arcadas y vallas del camino o árboles, o sea, vacíos y cuerpos; pero también transporta aire, atraviesa cristales, dispara reflejos. Girós no hace más que materializar esta vida fecunda de la luz >>

Susana Solano tiende pantallas receptoras en una trágica posición. Desde el interior de la "gruta" manifiesta el deseo receptor y la imposibilidad de aprehender nada más que tenues reflejos. Por ello volveré sobre su obra en lo que denomino "Eje Eco".

No me resisto a la tentación de hacer un pequeño collage con los títulos de estas obras. El sentido que parece desprenderse de ellas es el de la revelación en forma de "Lengua de fuego". No cabe duda de que 1983 marca un punto de inflexión en la escultura española desde el que surgirán algunas notables evoluciones hacia la forma ritualizada. No obstante, también encontraremos obras como las video-instalaciones de Carles Pujol que insistirán en la búsqueda de fisuras en lo real con planteamientos cada vez más escenográficos en los que la posición del espectador y el desarrollo lingüístico de las líneas articuladas en el espacio toman una importancia vital.

Desde aquí se ve la obra de Angeles Marco empeñada en la resolución formal, tomando parte del juego escénico participativo y parte del juego ritual particular, en una conjunción que me parece sinó letal si al menos inmovilizadora.

Igualmente mal parado de este juego de reflejos parece haber salido Tom Carr, que en la actualidad reitera unas formalizaciones que teatralizan el laberinto y congelan la posibilidad de movimiento por él.

4.3.4-El Ritual Formalizado

No se equivocaba Rosalind Krauss al asegurar que el contenido del constructivismo y del minimal no tenían nada que ver y al acusar de historicismo a cierto sector crítico por su intento de consolarnos con la percepción de identidad entre las formas nuevas y las formas históricas conocidas⁹. No obstante, en ocasiones, la constatación de tal identidad formal puede resultar más abrumadora que consoladora, al menos desde la perspectiva del creador. Esto puede hacerle buscar modelos alejados en el espacio o el tiempo en los que apoyar su originalidad. El caso concreto de Picasso puede ejemplificar perfectamente tal actitud.

Esta búsqueda de modelos alejados también la podemos encontrar en el panorama actual de la escultura española. En el caso de Jaume Plensa no parece preocupar excesivamente la novedad, o al menos no parece ser algo prioritario. Contrariamente lo que vemos en su obra es una búsqueda de lo inmutable y de lo intemporal¹⁰. No creo equivocarme al decir que pone el acento en la transmisión del lenguaje más que en la del contenido.

El soporte formal del lenguaje es más perdurable que el significado. Por ello, es frecuente que nos lleguen fragmentos de lenguaje del pasado de los que se ha perdido el significado y que en ocasiones pueden ser asumidos dotándolos de un nuevo significado.

Jaume Plensa después de pasar por un lenguaje acumulativo que mostraba afinidad con el "nuevo realismo plástico" (sobre todo con la obra de Tinguely y Arman), y con el "neoexpresionismo" en su doble faceta de recuperación de la figuración y tratamiento de la misma con cierta brutalidad, pasa a buscar soporte, para sus experiencias interiores, en un monumentalismo derivado tanto de imágenes prehistóricas como de imágenes procedentes de la cultura egipcia o de la terribilidad de los pesados luchadores japoneses.

Las grandes dimensiones de las últimas esculturas de Plensa, tomadas en "préstamo" de las culturas citadas, a pesar de sus declaraciones referidas a una búsqueda de lo profundo, no consiguen evitar una fuerte sensación de escepticismo. En el fondo parece subyacer la siguiente idea: no importa que mis ideas se apoyen en errores groseros, incluso no importa que sean estúpidas, siempre que me den pie a formalizar y me devuelvan una "gran" imagen de mí mismo.

Como entender el desorden conceptual que Plensa manifiesta en sus dichos y obras si no es por una aproximación superficial al fenómeno religioso y por una flagrante confusión de los planos individual y colectivo.

Sus reflexiones sobre la memoria, todo hay que decirlo, cuajadas de aciertos plásticos, en unas ocasiones mimetizan cuerpos orgánicos fósiles, y en otras, formas culturales

igualmente fosilizadas con la pretensión de que tales formas por si mismas serán capaces de generar sentido. Efectivamente tal posibilidad existe, pero para que se haga efectiva, es decir, para generar sentido, me temo que no es suficiente con invocar a la memoria. En todo caso, una vez invocada, será preciso constatar las grandes lagunas de sentido, y a partir de ellas tomar una actitud radical. Esta actitud pasará necesariamente por la concienciación de que estamos en un terreno retórico que no puede recuperar un sentido, sino en todo caso, generar uno nuevo, que se sabe provisional¹¹.

Puede ser sugestivo comparar las diferentes maneras en que Jaume Plensa y Richard Artschwager invocan la memoria individual.

En Febrero de 1989 Richard Artschwager impartió un seminario que estuvo incluido en el programa "Talleres de Arte Actual" del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Dicho seminario era presentado por Artschwager del siguiente modo:

<< Nuestro taller intentará -de manera modesta y durante breves días comprobar si resulta posible en estos momentos crear un arte que no genere de modo automático algún equivalente verbal de sí mismo. Bien sabemos que en épocas preliterarias ya se producían obras de arte, algunas de nivel muy alto.

Precisamente ahora parece ser un momento especialmente idóneo para comprobar si el arte ha quedado prisionero del

lenguaje y averiguar qué perspectivas se le brindan al arte que no lo esta (si es que es cierta tal afirmación). Cada uno de los cinco días que dure el taller se asignará una tarea. Cabe confiar en que de los integrantes del grupo vayan surgiendo de paso otras mejores. En cuanto a las labores asignadas serán, por supuesto, verbales y ya veremos si es posible encontrarle una salida.>>¹²

Las propuestas lanzadas por Artschwager en su seminario eran, sin excepción, noticias o referencias incompletas de lugares y acontecimientos cotidianos, frente a las cuales los asistentes debían dar una "solución". Es decir, se debía completar la escena inventando las partes no explicitadas.

El acceso directo al "lugar de los hechos" estaba vedado, bien por su lejanía, bien por prohibición expresa en el enunciado de la tarea. Lo cual conduce a una diversificación de las respuestas y lo que es más importante, a un desdoblamiento de los "actores" que deben generar una actitud de "voyeurs" conscientes de la falsedad de sus respuestas.

Rufino Mesa en un documento de absoluta sinceridad que lleva por título "Per una acció del silenci"¹³ reflexiona en torno a la memoria en unos términos menos vociferantes y más efectivos que los de Jaume Plensa. En los cuatro o cinco primeros años de la década de los 80 coincide, no obstante, con Plensa en la proposición del "yo" como modelo arquetípico que sustituye el papel del mito en la configuración de las imágenes.

En estos años vemos un trabajo, quizá excesivamente deudor de Miró, en el que se configuran formas totémicas degradadas cuya única función parece ser la de vehicular el amor por el oficio y la intención de plantear un interrogante. Más adelante veremos como gracias a un esfuerzo autoreflexivo consigue esbozar la salida a esta situación formalizante vacía.

Alberto Ibañez, como Angel Orensanz, carece por completo de tal capacidad reflexiva y describe un círculo vicioso entre la escultura y el mito. Algunos títulos de Alberto Ibañez son altamente significativos: "Sin meta", "Sin palabras", "Conflicto cósmico", "Con espíritu", "Ojo x ojo, diente x diente".

Algunas de estas obras aluden al silencio y lo llenan de palabrerías o, como decía Artschwager, de traducciones lingüísticas. Si dejamos aparte la náusea que producen estas esculturas quizá podamos ver alguna cosa.

Son muy notorias sus deudas con Julio González y con Joan Miró. Al revés de lo que anuncian sus títulos, toma las palabras perdidas del discurso de la vanguardia y las amalgama sin ningún espíritu, con la única meta de producir un objeto escultórico.

Incapaz de realizar el menor vuelo metafórico realiza una traducción literal de la ley del Talió en un totem en el que descarga, sin desprenderse de ella, toda su limitación.

Volviendo a la reflexión de Rufino Mesa, en el artículo antes indicado, vemos como su personal deseo de experimentación le lleva a enfrentarse al problema del silencio y como se refiere a él, sin definirlo, mediante la descripción de un efecto del silencio: << imagen que provoca un sentimiento religioso-mágico >>

Más adelante, en un lúcido párrafo liga silencio, memoria y experiencia:

<<...Veo la acción del silencio en aquellos objetos que describen su presencia en un espacio donde la memoria se conserva intacta y donde el hombre la puede recuperar a cada generación. Objeto rico con registros grabados por una cultura y por el tiempo lento de los siglos. Una imagen que contiene un discurso largo y monótono pronunciado en los orígenes del hombre. Reflexiones, actos y acciones nos van formando e iniciando para leer en este silencio. Así reconstruimos una imagen de ser que es la aportación personal que hacemos a la Cultura, la cual es una gigantesca urna, contenedora de las experiencias de millones de hombres procedentes de todos los campos de la expresión y de todas las épocas >>.

El último Rufino Mesa, o el último del que yo tengo noticias, esboza, como antes decía, la salida a esta situación formal esclerotizada a la que nos venimos refiriendo. Por ello, después de ver algunos forcejeos más con el objeto escultórico en

"La casa vacía", volveremos a tratar de él en el apartado de los
"Rituales Agónicos"

4.3.5-La casa vacía

Ya hablábamos en el capítulo 4.1.4 de las situaciones residuales de la Vanguardia en el panorama de la escultura española actual. El contenido de este apartado bien podría encajar en tales situaciones residuales, si bien el carácter dramático o trágico de los artistas que aquí analizaré me aconseja situarlo en la discusión del "Eje Teatral".

Si comparamos la contención interior de Sergi Aguilar con los movimientos estertóreos de Enric Pladevall o con la dramática tosquedad de Ernest Altés, podremos comprobar, al margen de sus diferentes constituciones morales, ciertos puntos en común que delatan una situación forzada en la definición del objeto escultórico.

El conflicto que mantienen estos tres escultores se deriva, en mi opinión, de la constatación del vacío inherente a la escultura, de su condición de estructura cerrada y de la necesidad de habitar un espacio abierto. La tensión que reina en sus obras sería debida, según tal conflicto, al esfuerzo por habitar situaciones abiertas cargados con el lastre de unos hábitos escultóricos inoperantes tanto en situaciones abiertas como en situaciones cerradas.

Juan Fernando De Laiglesia en un artículo al que ya me refería al iniciar el capítulo 4. dice de Altés:

<< Ernest Altés devuelve a la existencia unos trozos de paisaje contruidos con maderas, hierros y piedras para mostrar como ya existían en los campos antes de inventarlos, pero que hacía falta componerlos desde la conjunción-ensamblamiento de materiales diversos >>.

Altés en obras como "Parella", "Pirineu", "Dubtar", "Novembre", "Rellotge de Temps" demuestra invariablemente una posición intermedia entre la tautología povera, preocupada por escenificar las características de los materiales, y el objeto escultórico propio de la experimentación de la vanguardia que busca la renovación del lenguaje.

El objeto obtenido resulta insatisfactorio en ambos ámbitos, quizá debido a una falta de radicalidad en el planteamiento. Las esculturas de Altés parecen perseguir una expresión fundamental, pero lejos de sintetizar el signo elemental quedan reducidas a meras formulaciones demasiado complejas todavía. Tiraniza el material sin que este devuelva dato o signo alguno.

No menos forzadas son las configuraciones formales de Enric Pladevall en las que la imposición de su propio ego sobre el material llega a situaciones tan delirantes y absurdas como en la escultura "Diàleg I". Lo terrible de esta escultura, que es paradigma de toda su obra hasta el momento, radica en su carácter tragico-cómico y, sobre todo, en que Pladevall no parece percibir

el aspecto cómico, lo cual la transforma en algo grotesco.

Dicha escultura consta de dos partes "dialogantes". Una es un tronco del que hace salir una especie de brazo enfermizo en cuyo extremo caudal ostenta un brillante punzón. La otra es otro tronco, esta vez algo más rechoncho, en cuya meseta superior descansa una placa de cobre.

A no ser que la intención de Pladevall sea redescubrir el sismógrafo lo encuentro empeñado en una tensión inexistente.

Es común a todas sus obras la imposición de torsiones mediante complejos sistemas de tensores y tratamientos térmicos de la madera que lejos de mostrarnos los caracteres del material enseñan un amaneramiento completamente vacío.

Lamento colocar a Sergi Aguilar, por cuya obra siento un sincero aprecio, en semejante compañía pero creo que manifiesta algunos caracteres similares. Aguilar, como Altés o Pladevall, muestra el conflicto entre el objeto escultórico y el espacio abierto, haciendo patente en definitiva una pérdida de lugar que le hace entrar de manera forzada en el concepto de instalación.

En la entrevista que Miquel Molins realizó a Sergi Aguilar publicada en el catálogo de "Extra!"¹⁴ vemos un curioso malentendido que nos muestra con claridad algunos conceptos de Aguilar en torno a la escultura.

Haciendo referencia al verso de Samuel Beckett que dice "Que importa quien habla, ha dicho alguno, que importa quien habla" Miquel Molins inicia así su entrevista:

<< Prenc de Beckett la formulació del tema amb el que m'agradaria començar. Aquesta indiferència és un dels principis fonamentals de l'art i la literatura contemporanis. Els treballs més creatius de l'escultura dels últims anys semblaven afranquirse, també, del tema de l'expressió, és a dir: les escultures no es refereixen sinó a si mateixes i, no obstant això, no es trobaven preses en la forma de la interioritat; cadascuna s'identificava amb la seva pròpia exterioritat desplegada. La qual cosa vol dir que era un joc de signes que s'ordena menys segons el seu contingut significat que segons la seva individualitat particular >>.

Sergi Aguilar: << El treball d'autoidentificació és certament el treball més interessant o el que més m'interessa, de l'escultura dels darrers anys: els treballs d'identificació de l'escultura mateixa i d'utilització dels termes més peculiarment esculturals que en la creació formal es pugin donar. Quant a l'absència de la que parles, crec que ens equivoquem: podríem anomenar escultura una bona part del que s'ha fet en aquest segle si darrera de cadascuna de les obres no hi hagués un escultor? L'obra, malgrat tot, desplega el seu discurs >>.

Molins parece confundir la vinculación de Aguilar con los postulados de Oteiza por una aparente similitud con el reduccionismo minimalista. Nada más lejos de la realidad. Mientras Oteiza trabaja en los años 50 en sus cajas metafísicas y explora el vacío desde el lenguaje, Pollock realiza su ritual desintegrador haciendo estallar el lenguaje. Ya en la década de los 60 surgirá el minimal en parte derivado de dicho estallido y en buena parte también derivado de las formas brancusianas, pero su carácter es esencialmente abierto, igualmente exploratorio que el de Oteiza pero no de realidades metafísicas sino de realidades tangibles, materiales o como diría Donald Judd específicas.

Es perfectamente lógico que Aguilar desde un lenguaje radicalizado reaccione contra tal error reivindicando la autoidentificación, como también lo es, y por el mismo motivo, que su obra tenga una relación problemática con el espacio. Es una relación enfrentada que necesita, como el propio Aguilar afirma, de la tensión de la pieza para modificar el espacio.

A pesar de ello, y aún reconociendo la belleza de los sobrios desarrollos escultóricos de Aguilar, vemos en la citada exposición obras como "Drenat" excesivamente ensimismadas para afrontar con éxito el problema de la instalación.

No ocurre lo mismo en la obra "Central". En ella Aguilar consigue una magistral incorporación al espacio tematizando su problema: la carencia de lugar. Dos planos encontrados como las tapas de un libro apoyan sobre una base curva. La escultura

presenta una sensación de peligro y una inestabilidad próxima a la descrita por algunas esculturas de Richard Serra.

El último Sergi Aguilar asume la influencia del posminimalismo con la misma elegancia moral que caracteriza a sus desarrollos formales.

4.3.6-Rituales Agónicos

No hablo aquí de la estética decadente que se deshace de gusto en la agonía entendida como imagen de la muerte, sino de posturas vitales que mantienen la lucha por la existencia desde el desarrollo efectivo de la voluntad. Cabría pues separar, desde un buen principio, voluntad y voluntarismo diciendo que es lo que, en mi opinión, los diferencia.

La voluntad es por definición agónica pues se manifiesta en la lucha, mientras que el voluntarismo expresa un atajo imposible hacia cualquier tipo de afirmación, sin asumir la agonía o lucha.

La obra que Michel Craig-Martin realizó en 1973 con el título de "Un roble" es, a mi entender, una magnífica abstracción sobre el principio de la voluntad. En dicha obra juega con la imagen de un vaso de agua y su trans-substanciación en roble.

Deja muy claro que no se trata de un símbolo visual, que no interviene proceso alguno en el cambio y que no se trata del concepto de la categoría "Roble" ni de ningún tipo de representación. Lo que nos presenta es una precipitación intencionada del roble real en el vaso de agua de forma imperceptible e inconcebible.

Risas aparte, vamos a ver en que forma este fenómeno inconcebible golpea en la conciencia de Rufino Mesa. En el

artículo "L'herba de la quimera"¹³ Rufino Mesa nos cuenta lo siguiente:

<<...Después de diez años de estornudos, vértigos, mareos, dificultades respiratorias y golpes a mi estado de ánimo, te he encontrado. Encontrarte ha sido costoso, te escondías habil y traidoramente en el laberinto. Ahora creo que sé a que atenerme y, al juego, respondo con juego. Utilizaré la magia como se hacía en tiempos primitivos y el ritual será el escenario y la acción... Tomo una brizna de hierba, con la atención que merece la ocasión, la pongo en una urna, sin negarle lo primordial: tierra, agua, aire y espero pacientemente. Por voluntad acabo de hacer una escultura >>.

La abstracción del principio de la voluntad de Michael Craig-Martin parece ironizar este voluntarismo al que nos referíamos al comenzar este apartado, presentando un atajo impracticable en el que no hay proceso visible, sino simple precipitación o desenlace sin trama anterior. Sin duda se refiere a la creación.

Por absurdo que pueda parecer este juego, es suficiente para dar un respiro a Rufino Mesa y para hacerle plantear su trabajo de otro modo. Logicamente no se deshace del proceso, como demuestra su paciente espera, ni de la metáfora, a juzgar por su quimérico título, pero parece reactivar una zona perdida de la memoria.

Frente al tiempo lento, de maduración en el taller, que Rufino Mesa exige para poder digerir la ingente cantidad de información que los nuevos medios de comunicación ponen "a nuestro servicio", veremos el caso de Gabriel que, persiguiendo similares objetivos, opta por la aceleración y el eclecticismo más exhaerado, produciendo unos resultados de gran interés pero que, en ocasiones, denotan una cierta y del todo comprensible indigestión.

En la escultura "Vehicle entròpic" que pudimos ver en la galería Fernando Alcolea¹⁶ muestra, de una manera ciertamente críptica, el influjo de los trabajos de Vostell referidos a las oposiciones entre artefactos, generalmente automóviles, y naturaleza. Del choque de estos dos modos temporales Vostell extrae el residuo sensible que lo regenera.

Gabriel, en la citada escultura realiza una transcripción codificada de las oposiciones entre automóviles y naturaleza de Vostell. En la entrevista que Ma Josep Balsach¹⁷ le realizó podemos leer lo siguiente:

<< El mundo orgánico es el mundo mineral acelerado. El tiempo es diverso y múltiple, y creación y extinción sobreponen sus límites. Bajo esta perspectiva interrelaciono materiales efímeros y perennes como la sangre y el hierro, el agua y el plomo, la miel y el marmol, reproduciendo el tiempo absoluto que

domina la representación física de las cosas. Así mismo establezco correspondencias entre materiales en bruto y otros tecnológicos, como piedra y neón, madera quemada y brújula magnética. El instrumental tecnológico me da una nueva optica de los acontecimientos naturales >>.

Este párrafo es suficientemente significativo del enorme eclecticismo de Gabriel y de él se desprenden, como de sus esculturas, las fuentes sobre las que se apoya.

Unifica las oposiciones de Vostell con el proyecto del Povera en un pueril intento de erigirse antes del origen. Pretende no solo conocer el código de la naturaleza sino hablar a través de él desde una temporalidad absoluta y finalmente ensambla, con una maestría digna de un taxidermista chino, componentes tan complejos como: cosmogonias tribales, planteamientos antiformales derivados del pos-mínimal, memoria subconsciente de la materia, liturgia de autoconsciencia beuysiana y oposiciones de Vostell entre naturaleza y artificio.

En "L'oceà inferior" nos encontramos ante una forma ritual a lo Frankenstein que toma por unidades de discurso fragmentos enteros, no digeridos, de otros cuerpos de discurso.

En el "Eje Museal" volveré a tratar de Gabriel en relación con Joan Fontcuberta y otros artistas de lo monstruoso.

NOTAS

1. Giulio Carlo Argan "Comentarios" Lucio Fontana. El espacio como exploración, Ministerio de Cultura, Palacio de Velazquez, Madrid, 1982.
2. Jean Arp Días deshojados. Antología, Hiperión, Madrid, 1983. Edición bilingüe traducida por Jesús Munárriz.
3. Angeles Marco "Sobre el tránsito <<Instalación>>" Angeles Marco, Barcelona, Sala Banco Bilbao-Vizcaya, Enero-Febrero 1989.
<<...Utilizo el negro como representación de la opacidad, la absorción y la densidad. Lo plateado está dispuesto para destacar los aspectos ilusorios de la pieza. Sólo hay una pieza de color verde, dispuesto para conectar con el significado de una naturaleza tecnificada, uniéndose también con connotaciones insertas en una temática relacionada con lo gregario y con el camuflaje>>.
4. Pere Salavert "Lenguaje retórico, retórica del lenguaje", D'Art, nº11, Marzo, 1985, Pp.77-90.
5. Friedrich Nietzsche Así habló Zaratustra, Alianza editorial, Madrid, 1978, p.382.
6. Christian Boltanski El Caso, Centro Reina Sofia, Madrid, 1988.
7. Liliana Albertazzi "Christian Boltanski. Lección de tinieblas", Lapiz, nº37, Noviembre, 1986.
8. Fuera de Formato, Centro de Cultura de la Villa de Madrid, Madrid, 1983, p.62.
9. Rosalind Krauss. "La escultura en el campo expandido", October, nº8, primavera 1979.
Texto recopilado en La Posmodernidad. Kairos, Barcelona, 1985, pgs. 60 y 61:
<< Lo nuevo se hace cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia ... Tan pronto como la escultura mínima apareció, la crítica empezó a buscar la paternidad de este tipo de obras en el constructivismo. No importa que el contenido de uno no tuviera nada que ver con el contenido del otro y que, de hecho, fuese exactamente su contrario>>.

10. Gloria Moure. "Conversación con Jaume Plensa". Catálogo de la exposición Jaume Plensa, Galería Carles Taché, Barcelona, Febrero-Marzo, 1989.

<< G.M.- Parecen predominar en tus preferencias las esculturas autoreferenciadas colocadas en el espacio para que éste las envuelva, realizadas por la escala, en las que, con frecuencia, el pedestal es importante y la verticalidad también (en este sentido, eres muy clásico). La idea de instalación no es frecuente en tus obras, salvo tus cuasimurales en los que empleaste fibra de vidrio; pero en obras recientes como el túmulo, el bosque de Birnam, la columna de cuatro metros, la puerta del sueño, la columna con bolas numéricas, etc..., se observa un paso hacia la arquitectura monumental y la apreciación del espacio interior y exterior a la obra. Explica por favor esta ambivalencia.

J.P.- Sí, pero no estoy de acuerdo en que sea una escultura arquitectónica ni monumental, es decir, creo que sería una escultura necesaria, cómo te lo diría, una casa para vivir o un templo para adorar, pero hay además otros lugares, recintos donde entrar, que no son ni templos para adorar ni casas para vivir, sino que son lugares imprescindibles, por ejemplo, un altar, pero no un altar de iglesia, sino un altar espontáneo donde reclamar cosas a los Dioses. El cuerpo también es una arquitectura necesaria, en el ático tenemos las ideas y en cada zona tenemos algo imprescindible, pero ha de haber una estructura que levante este edificio y la verticalidad es obvia. También la escala. Mi obra siempre es proporcional a mi cuerpo. >>

11. Pere Salavert. "Lenguaje retórico, retórica del lenguaje", D'Art, nº11, Marzo, 1985, p.80:

<< La voluntad de sentido, fragil de por sí, se hace desmoronadiza ante la palabra; aspirar a la inmediatez de un cierto significado pasa siempre por la enojosa dilatación - que es pasión y goce - del significante. ... Sea cual sea nuestro objeto de estudio, éste nos impone siempre una experiencia que en realidad es lo único de lo que nos está permitido hablar. El lenguaje no expresa ni encubre un sentido: lo hace de nuevo, lo recrea desplazado >>.

12. "Buenos días Mr. Artschwager", Arena, nº2, Abril, 1989.

Artículo realizado por un grupo de artistas asistentes al seminario impartido por Artschwager.

13. Rufino Mesa "Per una acció del silenci", Tascó nº5, 1983.

14. Miquel Molins "Sergi Aguilar". Extra!, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Palau Robert, Abril-Mayo 1987, Pp. 24-26.

15. Rufino Mesa "L'herba de la quimera" Tascó, nº7, 1986.

16. Escultures Tom Carr\Gabriel, Galería Fernando Alcolea, Barcelona, 1988.

17. Mā Josep Balsach "Agitates enim arbores vento igneam
creant", Extra!, op. cit.

4.4-Eje Topográfico

Veíamos en el "Eje Teatral" algunos desarrollos que intentaban, con una actitud derivada de los happenings y conciertos Fluxus descodificar las manifestaciones culturales, tanto plásticas como literarias o musicales y extender sus componentes elementales en un plano meramente receptivo, necesariamente carente de proyecto.

No obstante, también veíamos, en este mismo ámbito teatral, ciertas actitudes mixtas que aglutinaban tanto el decollage teatral como las poéticas acumulativas, lejanamente emparentadas con Picasso, que estudiábamos en el "Eje Sintético".

Igualmente relacionado con los happenings Fluxus, ésta tendencia deconstructiva toma unos caracteres muy específicos en la escena artística norteamericana de los años 60 y 70.

Uno de los caracteres diferenciadores es su renuncia al cómodo, aunque alienado, espacio artístico. Y, derivado de ello, la necesidad de habitar el espacio abierto. Esta negación de la pintura o la escultura y el consecuente trabajo en el "campo expandido" no iba a ser nada fácil y fueron necesarias dos fases para llegar a tal situación: el minimal y el pos-minimal.

Es evidente que se da una contradicción entre ambas fases, pero su discusión se instaura en el mismo eje. Eso es, al menos,

lo que podemos deducir del análisis comparativo de dos textos capitales procedentes del minimal y del pos-minimal respectivamente: "Specific Objects"¹ de Donald Judd y "La Antiforma"² de Robert Morris.

En el "derrape" sufrido por Miquel Molins cuando, al entrevistar a Sergi Aguilar, empezaba citando el verso de Samuel Beckett << Que importa quien habla, ha dicho alguno, que importa quien habla >>, vemos con claridad el eje de la discusión del minimal y el pos-minimal.

El espacio obsesivo que describe Dalí, en "Al·lucinació parcial, sis aparicions de Lenin sobre un piano" de 1931, mediante la repetición del retrato de Lenin "superpuesto" al teclado del piano es muy similar al, igualmente obsesivo, espacio descrito por los cubos repetidos en una habitación neutra de Judd.

¿Que más da lo que podamos leer en la forma?, parece preguntar Judd. Su intención es simplemente percutir el teclado. Un teclado que, por otra parte, emite un único sonido simple, grave y puro.

Robert Morris ve estructura donde no la hay, se lanza contra ella y consigue ampliar el registro sonoro del teclado. Pero, en realidad, continua siendo indiferente quien percute ese teclado.

Judd concuerda con Stella en la necesidad de suprimir los efectos de composición racionalista o estructural y, en el citado texto, reflexiona en torno al rectángulo en los siguientes términos:

<< Un rectángulo es una forma en sí; él determina y limita las ordenaciones posibles de su interior. La composición debe surgir como referencia a los bordes y el rectángulo debe ser unificado, pero el acento no está puesto sobre la forma del rectángulo; las partes son más importantes y se crea entre ellas relaciones de colores y formas >>.

Quizá me precipitaba al afirmar que Morris veía estructura donde no la hay. Es cierto que no hay estructura, pero Morris reacciona, sinó contra ella, sí contra la relación específica, hecha forma, del rectángulo neutro con el muro neutro.

Frente a la indiferencia por el intérprete en el minimal, Morris plantea la indiferencia de la "melodía". Pero el substrato es el mismo: Melodía neutra en el minimal y melodía indiferente en el pos-minimal. Lo paradójico es ver como el minimal desarrolla un discurso de la diferencia con una forma constante, mientras que el pos-minimal desarrolla un discurso indiferente, vocacionalmente fundido en la naturaleza, mediante el desarrollo de las "variaciones individuales".

Esto parece desprenderse de las palabras de Morris en el citado texto:

<< Lo problemático de estas combinaciones es el hecho de que cualquier orden de las unidades múltiples es un orden impuesto que no tiene una relación intrínseca con la fisicidad de las unidades existentes. Esto no quiere decir que estos simples ordenamientos no sirvan. Simplemente se diferencia de lo que es físico haciendo de las propias relaciones otro orden de hechos. La dualidad viene dada por el hecho de que más allá de las cosas físicas actúa un orden, cualquier orden >>.

Posiblemente tenga razón Wittgenstein al decir que todos los problemas filosóficos se derivan del mal empleo del lenguaje.

Morris, a pesar de sus palabras, no reacciona contra un orden impuesto sino contra la excesiva familiaridad del mismo, contra su transformación en hábito o sistema. Tal familiaridad "embota" la imposición u orden percutor produciendo una hipertrofia del mismo y su consecuente pérdida de efectividad. Lo que hace Morris es regenerar, mediante el extrañamiento o lo que Luccy Lipard denominaba "excentricidad", la imposición para que "el teclado" o registro sensible vuelva a sonar.

Vemos, pues, que el pos-mínimal no debe ser entendido como negación del minimal sino como su lógica continuación, pues ambos se instauran en un proceso de extrañamiento que, partiendo del

lenguaje artístico agotado, explora las situaciones espaciales abiertas.

Tal identidad en la búsqueda resulta patente al comprobar que las motivaciones aducidas por Judd para explicar las nuevas obras, son perfectamente válidas para entender el surgimiento del pos-mínimal:

<<...En gran parte, lo que motiva a estas nuevas obras es el deseo de desembarazarse de estas formas. Las razones que motivan el empleo de las tres dimensiones son en gran parte negativas, dirigidas contra la pintura y la escultura. El motivo del cambio se encuentra siempre en una especie de enfermedad >>.

Esta enfermedad que Judd detecta en la pintura y escultura es la misma que Morris detecta en la degradación del minimal, e idéntica a la que Richard Serra detecta en sus alumnos obligándole a abandonar la docencia.

Que Morris equivoca las palabras, o da lugar a equívocos, al hablar de un "problemático orden impuesto" queda demostrado meridianamente en el más radical de los antiformalistas, en Barry Le Va. Lo único que diferencia sus "piezas dispersas" o sus posteriores "Secuencias de acontecimientos" de una dispersión azarosa es la imposición de un código policíaco.

Robert Pincus-Witten³ nos habla de la radicalidad de Le Va

frente al antiformalismo de Morris:

<< Le Va considera que la fase anti-formal de la obra de Morris estaba todavía ligada a una ética del objeto, a un arte captado de una sola mirada. Dirigía esta misma acusación a los artistas participantes en la muestra "Nueve en un almacén"... De un modo sumamente general, se aludía a tangentes, se describían superposiciones y se traían a colación lugares, direcciones, escalas, espacios y recuerdos ...La ironía de esta postura romántica y expresionista queda resumida en la comparación de Le Va entre una pieza de fieltro dispuesta al azar tirándola o dejándola caer y otra hecha de acuerdo con una estudiada colocación orientada por el gusto. No se puede distinguir una de otra >>.

Con Le Va se llega a un caso límite de trabajo apoyado en el gusto personal. Lo radicaliza hasta tal punto que coinciden exactamente el gusto personal y la situación abierta o azarosa, de modo que el único carácter diferenciador que queda es el código personal u ordenación superpuesta.

Si comparamos el trabajo de Robert Smithson en la exposición "No lugares" con trabajos de dispersión de Barry Le Va como "Dos actividades continuas y relacionadas interrumpidas por el acto de la colocación" veremos como ambos coinciden en la definición de un marco conceptual impuesto que no tiene una relación intrínseca con la fisicidad del espacio abierto.

Smithson insiste en los límites de la visión y es eso justamente lo que nos muestra, mientras que Le Va insiste en los límites de la acción invitándonos a deducirla, a descifrar el código de comportamiento. En cualquiera de los dos casos vemos el derrumbamiento del proyecto individual, aparentemente motor del pos-mínimal, en la percepción de la realidad sensible, tanto si es a través de la vista como si lo es a través de la acción.

4.4.1-Concepto de Instalación

Jean Marc Poinsoot, en un lúcido artículo⁴, nos advierte del riesgo de error interpretativo derivado de la coincidencia del perfil de los planos visual y semántico:

<< Una de las más serias dificultades teóricas ha consistido en creer en la coincidencia del perfil en los dos planos, visual y semántico, es decir, en la coincidencia del lugar o de la materia y del contenido semántico. Se ha considerado que la intervención del artista recubría el lugar que investigaba o que esta se fundía de tal forma que no era posible realizar una disociación que permitiese acceder al sentido únicamente por el análisis del signo >>.

A esta dificultad de discernir lo visual y lo semántico en cada obra, hay que añadir la multiplicación de lenguajes que reproducen esta polaridad dando, no obstante, prioridad a uno u otro plano y las hibridaciones de tales lenguajes.

A pesar de que no existen posiciones puras, podíamos observar el predominio del plano visual, con una clara tendencia al collage y la acumulación, en la discusión derivada de Picasso en el "Eje Sintético", mientras que los aspectos semánticos se mostraban implicados en una investigación deconstructiva tendente al aislamiento del signo elemental, tal y como podíamos ver en el "Eje Teatral".

El eje que denomino Topográfico mantiene una clara filiación con los postulados del "Eje Teatral" y lo concibo como su lógico desarrollo. Por otra parte, en el siguiente apartado, analizaré el estado actual de las situaciones acumulativas, emparentadas con el "Eje Sintético" y como es lógico mucho más eclécticas.

Se mantienen, a mi entender, dos posiciones antitéticas tendentes a lo elemental y a la totalidad respectivamente, que en su desarrollo temporal, y debido en parte a las matizaciones de la discusión y en parte a la persistencia de modelos de reflexión anteriores, están generando una compleja situación reticular.

Por todo ello no puedo menos que manifestar mi disconformidad con algunas ideas vertidas por Simon Marchan en torno a los conceptos de "ambiente" y "assemblage"⁵

En su definición del término ambiente prevalece un concepto espacial vinculado a los primitivos modos de la propiedad que, si bien reconoce la movilidad del individuo, sólo lo hace en un nivel físico trivial que no llega a cuestionar su integridad:

<< El término ambiente (environnement) puede emplearse como mera referencia a la inclusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante o limitarse a un sentido arquitectónico rígido y una extensión hacia el exterior. En cualquier caso implica un espacio que envuelve al

hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse>>.

La comparación que realiza entre "assemblage" y "ambiente" se apoya exclusivamente en lo visual, lo cual le impide distinguir, por ejemplo, el carácter irónico pero neutral del objeto en el Pop británico, que más que como sátira se nos presenta como crónica, del carácter marcadamente satírico y no indiferente del pop americano:

<< El "assamblage" se expansiona hasta llenar el espacio. Su diferencia respecto al ambiente se debe únicamente a sus dimensiones: mientras en el "ensamblado" andamos alrededor de, en el "ambiente" penetramos, estamos, nos movemos dentro de. Por otro lado, el ambiente continúa practicando la preferencia neodadaísta por lo dado y la aceptación literal de los fragmentos de la realidad. Los objetos elegidos no son algo indiferente o neutral, sino que denuncian objetos de uso cotidiano, desperdicios industriales >>.

El análisis superficial descrito en los párrafos anteriores se transforma en error cuando vincula de manera categórica los ambientes y "happenings" a la tradición compositiva del collage. Me parece una generalización excesiva vincular tales manifestaciones con el collage, aun cuando admito la existencia de ciertos "ambientes" que efectivamente se apoyan en tal técnica compositiva pero de una manera oblicua. También reconozco la

existencia de otro tipo de "ambiente" ecléctico y de vocación sintética que analizaré en el "Eje Museal". Volviendo al texto de Marchan podemos leer:

<< Para los "ambientes" y los "happenings" el principio determinante es la extensión. Se insertan en una tradición de acontecimientos que recurren a los procesos compositivos del collage >>

Tampoco creo que los happenings pretendiesen ampliar el concepto estético, sino que más bien me inclino a pensar que el movimiento era un reconocimiento de situaciones sin ningún lastre estético:

<<... ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que pueden encontrarse en nuestro medio cotidiano >>.

4.4.2-Diversificación

Frente a la vocación unificadora y sintética de Marchan cabría colocar la certera visión de Judd cuando pronosticaba la inminente diversificación de las obras en tres dimensiones:

<< Las posibilidades de las obras en tres dimensiones son tan vastas que probablemente se dividirán en numerosas formas. En cualquier caso estarán mas diversificadas que la pintura y mucho mas que la escultura >>^e.

Atendiendo a los desarrollos del concepto de instalación en el panorama actual de la escultura española y a las filiaciones que denotan diversificaré su estudio en sucesivos apartados vinculados, como ya decía, al "Eje Topográfico" y al "Eje Museal".

4.4.2.1-Instalaciones Jerárquicas

Con motivo de la exposición "La cabeza del dragon" celebrada en 1981 en el Whitney Museum de Nueva York, Francesc Torres escribía lo siguiente:

<< De acuerdo con Paul Mc Lean's en un modelo cerebral, el cerebro es algo así como un lugar arqueológico, con la capa externa compuesta de la estructura del cerebro más reciente. A la capa más primitiva se le llama el complejo reptil, que forma casi la masa total del cerebro de los reptiles. Los patrones de comportamiento regulados por esta parte de nuestro cerebro son <<reptiles>> por naturaleza, ejem.: territorialidad, agresión, selección de líder, caza, etc. En esta pieza se estableció un eslabón entre los patrones mencionados y las raíces de la cultura occidental. >>

En los trabajos de F. Torres de finales de los 70 y comienzos de los 80 se manifiesta la conciencia de este postulado en dos vertientes claramente diferenciables. Por un lado encontramos los trabajos que exploran situaciones marginales en el presente, (como sucede por ejemplo en la instalación "Residual regions"⁷), mientras que por otra parte, en clara conexión con la primera, encontramos reflexiones de carácter arqueologista como "El paradigma asirio"⁸, cuyo planteamiento presenta una fuerte jerarquía compositiva y un carácter marcadamente inmaterial.

La composición de este "paradigma asirio" está pautada, de manera muy evidente, por una estrella de ocho puntas cuyo centro está ocupado por una torre y cuyos espacios inter-radiales son ocupados por unos desarrollos planos pseudo-arquitectónicos realizados con naipes. La imagen global nos presenta un círculo inscrito en el suelo que ocupa el centro de sala, el cual, por otra parte, se halla definido mediante una columnata circular perteneciente a la sala.

Dicha instalación toma, pues, como soporte la arquitectura, definiendo un sofisticado juego de ocupación y sumisión a la misma. Este mismo juego encuentra otro vehículo de expresión en la contraposición efectuada entre jerarquía compositiva y naipes. Toda la instalación, en definitiva, parece hablarnos de las reglas del juego.

Esta instalación, de carácter casi didáctico, aún siendo posterior a algunas instalaciones de Miquel Navarro y coetáneo o anterior a otras de carácter similar del mismo autor, nos dará algunos puntos de reflexión válidos para el análisis de las instalaciones del artista valenciano.

En la exposición retrospectiva de Miquel Navarro que nos ofreció la galería Fernando Vijande⁹ podemos ver la relación que este artista entabla con el concepto de "centro" y como en una actitud similar a la que encontrábamos en Angeles Marco y en buena parte de la escultura valenciana, realiza un giro un tanto

forzado para colocar los "límites" en el "centro". Con ello define una trayectoria centrípeta que reinstaura el concepto de centro, aun cuando sus instalaciones en una primera lectura parecen hablar de situaciones difusas.

En "El paradigma asirio" veíamos una actitud concéntrica muy jerarquizada que oscilaba entre dos centros: la torre que ocupa el centro de la composición y el centro de la habitación definido por la columnata. Ambos puntos, como bien definiera Kandinsky, manifiestan una gran energía centrípeta que entra en contradicción por la sabiduría con la que se plantea esta instalación. La distribución de los naipes en el suelo refuerza la tensión bifronte del punto-plano del centro de la sala, anunciando con claridad la fisura de este centro tal y como, por otra parte, demuestra la posterior trayectoria marginal o residual de Francesc Torres.

Si observamos con atención "El paradigma asirio" de 1980, veremos como a pesar del gran parecido formal que guarda respecto a la instalación "La ciudad" que Miquel Navarro realizó entre 1973 y 1974, su intención es radicalmente opuesta.

"La ciudad" define una ordenación jerárquica similar a la del "paradigma asirio", pero así como los naipes hacen oscilar nuestra mirada entre la columnata y la torre, los trozos de ladrillo que Navarro "dispersa" por el suelo definen una progresión sin retorno desde todos los puntos hasta la torre

central. Este sofisticado juego le permite transformar el suelo de la galería en una especie de peana que canta la magnificencia de la torre.

La progresión de estos trozos de ladrillo se define tanto a través de su expansión física como de su evolución formal que va desde las formas neutras, pequeñas y repetidas hasta la torre central, pasando por unas fases intermedias en las que el ladrillo se va haciendo mayor y perdiendo neutralidad en su forma.

Viendo juntas ambas imágenes observamos hasta que punto son complementarias. Ambas parecen representar un campo magnético en el que actúan fuerzas opuestas: Atracción en "La ciudad" y repulsión en "El paradigma asirio".

En la trayectoria de Miquel Navarro encontraremos variaciones formales al planteamiento de "La ciudad" en diferentes pseudo-instalaciones y estudios pormenorizados de la figura central en sus largas series de variaciones en torno a la torre, los muros o las esquinas. Pero donde se cuestiona excepcionalmente y de una manera eficaz el concepto de "centro" es en la instalación que realizó en 1983 con la temática del viaje^{1º}.

Dicha instalación esta planteada de tal manera que suscita nuevamente la imagen de "El paradigma asirio" pero en negativo.

Se suceden las torres en unos pasillos similares a los radios o brazos de la estrella, mientras que el espacio que ocupaban los naipes queda aquí desierto. Mientras en la instalación de Torres el cruce de los brazos vacíos está ocupado por una torre, en la instalación de Miquel Navarro el centro no está ocupado por ninguna torre pero sí señalizado mediante un aspa.

Tal planificación sobre el suelo no escapó a la atenta mirada de Magdalena Balaguer que iniciaba así su comentario:

<< Quan entrem a la peça que es instal.lada a l'Espai-10 de la Fundació Miró, pensem immediatament en un laberint i mentre caminem per aquest itinerari descobrim que certament el propòsit de l'autor és una ordenació del caos, de la impossibilitat-possibilitat de trobar la sortida, ja que la instal.lació es qualifica cap a un centre d'interès situat a l'encreuament de dues línies que formen una aspa...>>¹¹

Es evidente que Navarro guía nuestra mirada hacia el centro y que en él nos muestra únicamente una situación. Pero tal vaciamiento del centro lo consigue mediante una multiplicación de centros o torres a través del recorrido, de manera que anula todos los esfuerzos diferenciadores implícitos en cada torre.

Vemos pues como el centro topográfico de la sala es cuestionado por Francesc Torres mediante la oposición punto y plano con valor puntual, mientras que el centro artificioso o

diferenciador construido por Miquel Navarro es cuestionado de manera eficaz por la multiplicación de los artificios.

En la multiplicación de estos artificios Victoria Combalía señalaba, no sin razón, el mayor riesgo de Miquel Navarro:

<<...El único riesgo posible en Miquel Navarro es el sucumbir a la anécdota, a la cita literal: el olvidar que el estrecho margen que va del pastiche a la recreación viene dado por un captar la esencia de las formas a las que se quiere aludir y trabajar sobre ello, en el segundo caso. >>¹²

Efectivamente, muchas de sus composiciones poseían contenidos y referencias a las vanguardias superpuestas a la epidermis de sus torres, paredes y esquinas. Con ello sus formas intentaban una diferenciación que al igual que el pastiche podían acabar perdiéndose en la neutralidad.

Pero Miquel Navarro sabe superar con holgura tal situación como lo demuestra en una instalación que realiza en 1988 con el título "Soca·2".

Lo primero que llama la atención de tal instalación es la depuración formal que realiza, dejando un mínimo margen al capricho individual. No desaparece la figura central, sino que aparece reforzada por una mayor distancia de escalas y por un tratamiento diferenciador mucho más inteligente que ya no recurre

al pastiche y cuya única pega es la de estetizar, en una pintura sensible, lo que en Beuys era fruto del acontecer vital de los objetos.

Veíamos en la instalación del "Espacio·10" una multiplicación de centros que nos orientaba hacia una incógnita en forma de aspa que ocupaba el lugar del centro. Tal vacío es la incognita que moviliza el impresionante monólogo que Miquel Navarro viene realizando desde los inicios de la década de los 70.

La respuesta a tal incognita, o mejor dicho, una de las posibles respuestas, en modo alguno definitiva, es articulada en esta última instalación a la que nos venimos refiriendo: "Soca·2" En ella existen múltiples centros muy reducidos en su escala que muestran cada uno un "biotopo" particular y unas relaciones interiores pautadas con una rígida geometría.

Las relaciones externas entre estos "biotopos" no presentan una norma definida y se apoyan, en todo caso, en la coincidencia o repetición formal.

La relación entre la gran forma central y los pequeños "biotopos" es mucho más libre que las relaciones subordinadas que veíamos en anteriores instalaciones. No proceden a constituir una peana literal para la escultura, sino que generan una especie de paréntesis en torno a la forma. Así, la pieza central aparece

impuesta y extrañada en un medio que no es el suyo pero que percute con feliz eficacia.

4.4.2.2-Instalaciones Descentralizadas

Desde mediados de los años 70 Angel Bados inicia una aproximación a los límites de la visión mediante unos postulados más identificables con las propuestas conceptuales que con la mecánica reduccionista derivada de Oteiza. No es el resultado formal lo que parece perseguir sino lo que es posible ver a través de las obras.

En instalaciones como la que presentó en 1979 en la Ciudadela de Pamplona o en la denominada "¿Qué sonido es el de la montaña?" realizada en 1980 en la Sala de Cultura de Pamplona, encontramos además de una influencia un tanto formalizada de Beuys, unas claras sugerencias poéticas basadas en una cierta idea del rebasamiento.

Este rebasamiento viene dado por la contraposición de materiales opacos y translúcidos, por el acopio de materiales diversos en un cierto periodo de tiempo, y de manera mucho más diáfana en la superposición de signos sobre una superficie sensible. Esta misma superposición la encontraremos posteriormente en Carlos Pazos, si bien la superficie sobre la que este último trabaja tiene otras connotaciones individuales y se vincula con elementos Kitch.

No sería difícil encontrar vinculaciones entre el "Palimpsesto" y la actitud de Beuys respecto a su propio cuerpo.

Entre los legados de la Edad Media no es extraño encontrar ciertos textos en los que el valor del pergamino o del soporte prima sobre el texto o los signos impresos. Esto hace que, al igual que ciertas pinturas rupestres, nos encontremos con discursos superpuestos, semiborrados unos, irrecuperables otros.

De igual manera actúan, como veíamos en otros apartados, la creación de personajes sobre la propia identidad. Sobre el discurso de la propia identidad se inscriben otros rasgos con una doble funcionalidad. Borra lo que hay de convenio social en la identidad y presenta el cuerpo como superficie sensible o sensibilizada sobre la que se inscriben nuevos signos.

Se da pues una relación simbiótica o de mutua interferencia entre el signo y el soporte físico, de manera que ambos instauran una relación dual que actúa en un tipo de visión no retiniana, pero que como ella se fundamenta en el contraste.

Este parece ser el sentido derivado de las palabras, entre poéticas y prosaicas, que Angel Bados escribió en 1983 para acompañar a sus dibujos en el catálogo "Fuera de Formato":

Instalación en la acepción más cercana a

<<tomar emplazamiento>>

Signo y señal

Entre la forma y su imagen, la figura.

Sin determinarse cerradamente,
pero tampoco abierto.
Resonante, no brillante.
Antes del proyecto, la acción de signar.
El color de la resonancia.
En dos direcciones.

En los citados dibujos, por si existiera alguna duda, aparecen referencias escritas a las dimensiones en el límite de lo visual que están no sé si detrás o después del límite del signo. Aparece también el verso "Resonante, no brillante" seguido de dos asociaciones: "cera y papel, plomo y madera".

"Antes del proyecto, la acción de signar". Esta frase resume y coincide absolutamente con el esquema global seguido en esta tesis. Efectivamente, el proyecto no es concebible sin una previa descomposición de la expresión a sus componentes elementales o signos indiciales revelados de manera traumática en la experiencia esquizofrénica.

Este mismo posicionamiento en el umbral del signo lo encontramos en Angels Ribé desde fechas muy tempranas. El mismo catálogo al que nos referíamos al hablar de Angel Bados nos informa de las búsquedas signicas de Angels Ribé.

En instalaciones como "Intersección de luz" de 1969, "Intersección de lluvia" del mismo año, o "Acumulación .

Integración" de 1973 vemos más que el signo el deseo del mismo, en unas instalaciones prometedoras, pero aún inexpertas, que preparan un artificio para la percepción del signo sin saber lateralizar o silenciar dicho artificio.

No sucedía lo mismo en la instalación que realizó en 1981 y en la que de manera muy significativa coinciden el título de la instalación con el lugar seleccionado para la misma: "Claustro del Monasterio de San Cugat del Vallés". Esta instalación reúne impecablemente conceptos tan difíciles de unir como "imposición" y "lateralización", y gracias a ello accedemos a una nueva visión de lo real, en este caso uno de los arcos del claustro, donde el artificio cumple su función silenciosamente.

De nuevo me viene a la memoria la tozudez última de Buster Keaton. Su paradoja es que su disfraz o artificio mudo era muy evidente en el nuevo medio sonoro y sólo puede ocuparlo para decir "adios". El problema parece ser un concepto excesivamente literal del silencio.

Uno de los discursos de silencio más hermosos del panorama español nos viene dado por los paseos e instalaciones de Perejaume. Su "Serie Installation Postaler" de 1984 o su "Serie Installations Marcs" de 1986 son paradigmáticos de los recursos o artificios silenciosos a los que nos venimos refiriendo. Pero en su trabajo se percibe, además de la sensibilización de lo real, una situación de reconocimiento mediante sutiles simulaciones muy

proximas al silencio de Duchamp y en las cuales vemos, por fin, un proyecto. Por ello aún cuando su trabajo participa de las discusiones que sitúo en el "Eje Topográfico" y en el "Eje Museal" no iniciare el análisis de su obra hasta llegar a los planteamientos del "Eje Simulado".

4.4.2.3- Instalaciones Distorsionadoras o Formalizaciones en el Límite.

No cabe duda de que Claes Oldenburg desarrolla el prototipo de la escultura blanda y de la distorsión objetual¹³, pero tal blandura no parece apoyarse en una crítica a los objetos sino en una aproximación a los mismos, posiblemente la única que podía realizar. Sus parodias de los objetos demuestran una suerte de escepticismo hacia la durabilidad de las estructuras.

Esta duda acerca de la permanencia de las estructuras es desencadenada, al menos en parte, por la patética ausencia de tensión que pudo percibir en algunas "reconstrucciones monumentales" tales como una escultura de Naum Gabo en Rotterdam en 1956-57 o el "Monumento a la IIIª Internacional" de Tatlin en 1968.

Oldenburg comentó al respecto que tenía la sensación de estar en presencia de "joyas falsas" y comprendió muy pronto que la tradición heroica de los modelos escultóricos de la vanguardia histórica solo podía ser preservada bajo la forma de parodia, tal y como nos cuenta Benjamin H. D. Buchloh¹⁴. La respuesta monumental de Oldenburg a tales estructuras la encontramos en el agigantado bate de beisbol al que denominó "Bat column" instalado en Chicago en 1979. La resolución de la trama estructural de dicho bate requirió la colaboración de un equipo de ingenieros.

Otro elemento clave en la gestación de esta monumental crítica a las estructuras se deriva de la fascinación que Brancusi producía en Oldenburg. De él supo extraer una preponderancia de la fuerza de la gravedad que fué escenificada en el terreno experimental de los happenings y performances: En "Gravity Bag" Oldenburg se dedicaba a dejar caer y recoger sucesivamente una caja del suelo.

Por otra parte Oldenburg menciona frecuentemente a Brancusi como modelo a seguir y gusta identificarse con él relacionando sus "Pinzas" con "El Beso" o su compacta "Taza de café" de yeso pintado con las "tazas" de madera maciza de Brancusi.

Pero donde encontramos la mayor intensidad de Oldenburg es en la difícil asociación de los caracteres de intimidad y monumentalidad que realiza en sus parodias blandas. Judd nos explica como esta síntesis se debe a la radicalización de las formas emotivas presentes en la pintura y a la búsqueda de un sustituto para las mismas.

Aparte de disfrutar recordando el trabajo de Oldenburg es mi intención subrallar el enorme recorrido que precede a su síntesis de caracteres opuestos. Tal recorrido suple con éxito la carencia de estructura sustentando silenciosamente sus objetos blandos.

Es frecuente encontrar citas más o menos directas de las formas blandas de Oldenburg, incluso es posible mimetizarlas,

pero el recorrido que las sustenta no es algo improvisable y su carencia nos muestra otro tipo de pesadez.

De Antoni Abad, Manel Clot¹⁵ nos cuenta lo siguiente:

<< En cada pieza un diálogo de opuestos altamente fructífero que se hace visible en una serie de binomios como duro y blando, rigidez y maleabilidad, curva y recta, fijación y movilidad, el presente y la suposición >>.

El ejercicio, ya que no creo que podamos hablar de obra, de Antoni Abad une, efectivamente, los pares de opuestos que detecta Clot en una asociación debida, a mi entender, a la referencia a dos modelos antagónicos como son Oldenburg y Oteiza. Es posible también ver una referencia a la sensualidad del proceso y si se quiere incluso una temporalidad contenida en sus desarrollos volumétricos. Demuestra también una cierta capacidad de trabajo en sus insistentes variaciones sobre un mismo tema, aunque el tema en este caso son las propias variaciones y nada más.

Como estudio de taller me parece interesante, aunque en ese caso están de más muchas de las variaciones. Lo curioso es constatar como se metamorfosean estos estudios o ensayos al ser presentados como obra.

Otra hibridación entre polos menos distantes, aunque quizás un tanto consanguínea, es la que realiza Ponsatí con sus bolsas

de aire encadenadas. En ellas se observa, no sin cierto interés plástico, una combinación de la "Columna sin fin" de Brancusi con un concepto formal blando derivado de Oldenburg.

Sustituye la pesantez ascendente de Brancusi por una ascensión literal debida al helio y la fina ironía de Oldenburg se transforma en una cierta fatuidad. Recoge aspectos formales de ambos pero no sabe lateralizar su presencia, de manera que el artificio es lo único que se nos muestra. Esta situación se agrava por una cierta pretensión de sonda atmosférica puramente retórica.

Esta misma artificiosidad y tendencia a la distorsión la encontramos en otro tipo de obras del mismo Ponsatí confeccionadas con materiales rígidos pero igualmente interesadas por los aspectos tecnológicos. En el "Conjunt que configura l'entrada de llum d'un celobert de 4 metres quadrats" se sintetiza la postura de Ponsatí con claridad: Todo el artefacto parece presentarse como un condensador lumínico, pero no hay más luz que la que el propio aparato genera y que él mismo se encarga de reproducir endogamicamente en los espejos cóncavos que lo constituyen. La pretendida relación con la luz proveniente de las ventanas de la sala queda poco justificada a juzgar por la orientación de los objetos.

Menos tortuosa es la aproximación al artificio que realiza Ramon Guillén con sus "Panoplias eólicas". Desarrolla una familia

de utensilios llena de encanto formal y amor por el oficio, cuya función es eminentemente poética y fugaz como demuestran sus objetos desarrollados para escribir sobre la arena de la playa o las citadas Panoplias que son como velas para recibir el impulso del aire sin barca alguna que arrastrar.

Los utensilios de Guillén tienen mucho que ver con los utópicos planteamientos de Panamarenko, sólo que mientras éste realiza unos artificios ingenieriles en sus aparatos voladores que recuperan los intentos frustrados de vuelo renacentista, Guillén se aproxima al artificio con otra perspectiva, no menos utópica, que analiza el útil o la herramienta desde la poética isla de Robinson Crusoe. En su caso lenguaje y soledad producen un fructífero monólogo.

Sabe afirmarse en su soledad y esta resulta, quizá, más patética en el cruce desconexo de poéticas individuales que se realiza en el taller del grupo "Usquam", cuya única realidad aparte del nombre es el taller común y alguna que otra propuesta fantasmagórica en torno a los útiles como "Escultures. Ribots apart". No obstante, este grupo compuesto por Elena Carbonell, Manel Civit, Ramon Guillén y Pedro Saralegui mantiene viva la esperanza de un tipo de relación entre los artistas al margen de las estructuras competitivas del mercado y apoyada en el diálogo. Diálogo que, por otra parte, es prácticamente inexistente en nuestra escena y de cuya carencia se resiente buena parte de nuestra escultura.

Villelia, como Guillén, parece encontrar su impulso en el aire o al menos ese parece ser el desencadenante de sus formalizaciones en caña de bambú. Pero estas cañas que quizá encuentran su sentido en el monte, cuando el viento sopla en ellas, pierden su esencia al ser trasladadas a una galería y se transforman en meros fetiches rituales al igual que los totems de Rufino Mesa.

Otro tipo de formalizaciones en el límite nos viene dado por las preocupaciones antropológicas que manifiestan Benito y Tito. Esta preocupación hacía que Oldenburg identificara la forma emotiva con la forma del objeto y en Beuys daba lugar a un enrasamiento en la cosicidad del hombre y el animal.

Al substrato animal parecen ir dedicadas las formalizaciones que Benito realiza en la instalación "Escena per a un capvespre", realizada para la exposición "Extra!". Ya nos referíamos en anteriores apartados a la fuerte presencia de Beuys en las acciones de Benito y no sucede de otra manera en esta instalación. Es muy nítido el ambiente mortuorio que sintetiza y no deja de sorprendernos la sensualidad que desata para ello, aún cuando ya la hubiéramos visto en las grandes planchas de cobre que Beuys adosó a los muros de su "Palazzo Regale" en Diciembre de 1985.

Tito nos presenta en obras como "Presencia", "Ritual" o

"Berlin", todas ellas de 1988, el crecimiento orgánico o animal del pelo humano unido a una cierta masificación en la que no hay lugar para la diferenciación individual. Estas esculturas de pelo fueron presentadas en una exposición de cuyo catálogo¹⁶ extraemos las intenciones de Tito:

<< Las esculturas de pelo humano representan un primer paso, dentro del discurso en torno a lo orgánico que me he propuesto desarrollar. Hasta ahora he conseguido reunir entre 1985-1988, cerca de seis toneladas de pelo español, de no menos de 50 cm. de largo que representan a 800.000 españoles convertidos en bloques de pelo con los que intervengo el espacio >>.

Son muy claras las conexiones de Tito con el Arte Povera no sólo por la pobreza del material empleado sino también por la referencia a la energía de crecimiento orgánico implícito en todo su proceso. Esta referencia al Povera es especialmente remarcada en la escultura que denomina "Ritual". En ella vemos la sucesión numérica establecida por Fibonacci en la cual cada número es igual a la suma de los dos anteriores (0,1,1,2,3,5,8,13...).

Estas cifras son las que Merz superpone a sus igloos y con ellas quiere señalar la energía de una estructura oculta o el movimiento del espacio y el tiempo tal y como se deduce de sus palabras en torno a la espiral:

<< La espiral es un símbolo del tiempo, la expansión del

centro hacia la periferia. La expansión del espacio es la idea misma del tiempo >>.

Esta sucesión numérica generadora de la espiral explica la ordenación de los bloques de pelo que Tito realiza en "Ritual".

NOTAS

1. Donald Judd "Specific Objects" 1965. Qu'est-ce que la sculpture moderne?, MNAM, Paris, 1986.
2. Robert Morris "La Antiforma" Artforum, Vol. 6, nº8, Abril, 1968.
Entre la Geometría y el Gesto. Escultura Norteamericana 1965-1975, Ministerio de Cultura, Palacio de Velazquez, Madrid, 23 Mayo - 31 Julio 1986.
3. Robert Pincus-Witten "Barry Le Va. La invisibilidad del contenido", Arts Magazine, Octubre, 1975.
Entre la Geometría y el Gesto. Escultura Norteamericana, 1965-1975, Op. cit.
4. Jean Marc Poinot "In situ, lieux et espaces de la sculpture contemporaine" Qu'est-ce que la sculpture moderne, Op. cit.
5. Simon Marchan Del Arte Objetual al Arte del Concepto, Akal, Madrid, 1986, Pp. 173-193.
6. Donald Judd "Specific Objects", Op. cit.
7. "Residual regions", instalación. Whitney Museum, Nueva York, 1978.
8. "El paradigma asirio", instalación. Williams College Museum of Art, 1980.
9. Miquel Navarro. Esculturas, acuarelas, dibujos, 1972-1982, galería Fernando Vijande, Madrid, 1982.
10. Miquel Navarro, Espai 10, F. Joan Miró, Barcelona, 12 Enero-6 Febrero, 1983.
11. Magdalena Balaguer "Miquel Navarro: <<Muntatge amb transformador>>" Avui, 30 de Enero de 1983.
12. Victoria Combalía "Miquel Navarro viaja a la Fundación Miró", El País, 29 de Enero de 1983.
13. Barry Flanagan también desarrolla desde finales de la década de los 60 formas irónicas blandas realizadas con lona y tela de saco, pero su intencionalidad parece diferente a la de Oldenburg, por lo que no lo estudiaré en este apartado.
14. Benjamin H. D. Buchloh "Construire (l'histoire de) la sculpture" Qu'est-ce que la sculpture moderne?, Op. cit.

15. Manel Clot "Sentit del temps i apropiació" Antoni Abad,
Universidad de Valencia, Febrero-Marzo 1989.

16. Tito: Esculturas. <<99.000 personas>>, galería Berini,
Barcelona, 1988.

4.5-Eje Museal

El punto de inflexión entre los procesos situacionistas y el proyecto lo encontramos en Wittgenstein cuando afirma:

<<El mundo no se describe por el mero nombrar de todos los objetos que están en él; es necesario también conocer los hechos atómicos de los cuales esos objetos son partes constitutivas>>¹

El nivel de simplicidad que podamos llegar a alcanzar estará en función de la capacidad de disolución implícita en cada proceso. Pero una vez instalados en esa relativa simplicidad, vuelve a surgir la pregunta o la necesidad de acceder a la consciencia del mundo que nos llevará indefectiblemente hacia situaciones acumulativas y ordenaciones más o menos precarias.

De ahí mi protesta anterior por el uso excesivamente generalizado que, en mi opinión, realiza Simon Marchan de técnicas como el collage o el assemblage:

<<La acumulación es una modalidad objetual próxima al assemblage. Ha sido el método preferido por los escultores del nuevo realismo francés de los 60. Se inspiraban en el fenómeno dadaísta y surrealista del azar. Arman se convirtió en el protagonista más calificado de la acumulación. Sistematizaba el <<objet trouvé>> no como algo aislado en confrontación, sino multiplicando los objetos idénticos>>²

Es totalmente cierto todo lo que dice del nuevo realismo francés, pero, a pesar de las apariencias o incluso de las evidencias acumulativas en el trabajo de este grupo y especialmente en Arman y Tinguely, no hay intención aún de realizar afirmaciones acumulativas o complejas. Muy al contrario la preocupación de este grupo radica en denotar la esencia de las cosas, es decir, son trabajos que todavía profundizan y descomponen el objeto. Si Arman junta un número determinado de jarras o de máscaras anti-gas no es para presentarnos un hecho complejo o, en la terminología de Wittgenstein, molecular; sino para constatar la diferencia que le permita ver más allá del objeto.

Esta misma intención la encontramos en los complejos artefactos explosivos de Tinguely, en su significativa "Maquina de disección" de 1965 o en su "Chant du cigne de bambu" de 1963. En obras más recientes como "Metaarmonia" de 1978, dispone un complejo artefacto con una intención igualmente calificable como decollage, pues al igual que Vostell, cuando arranca carteles de los muros, busca una música elemental, simplemente sonora. Sólo en los trabajos que presenta en la década de los 80, como "Carnaval de la muerte", se puede hablar de Collage y de acumulación con propiedad, pues estos presentan una especie de alquimia transformadora del miedo en danza. Una danza que quiere conjurar y frenar esta tendencia imparable a lo elemental.

La misma motivación nos parece encontrar en otro de los miembros del grupo que, curiosamente no realiza acumulaciones, sino que cubre los objetos. Se trata de Christo, el cual al ocultar la evidencia física de los objetos suscita, de manera intencionada, la pregunta por la esencia de los mismos.

Mi intención es simplemente matizar la distancia que existe entre el collage y el decollage, aun cuando en muchos casos tal distancia es más perceptible en la intención o en la actitud que en la evidencia formal.

Sólo después de percibir una sensación irrebasable o límite surge el giro hacia la complejidad por la imperiosa necesidad de articular un sentido. Esta articulación de sentido debe ser tal que pueda abarcar todo el material disperso y desconexo que nos presenta la experiencia sensible.

Johannes Meinhardt define con precisión algunos caracteres de esa estructura que articula, o pretende hacerlo, un sentido:

<<Lo que en Schlegel determina la forma general denominada novela no es el contenido, el tema ni la narración sino sus propiedades de reflexión abierta que está en condiciones de abarcar cualquier material.

La introducción arbitraria o accidental de unos materiales determinados (que en Schlegel surgen del sujeto irónico como

expresión de la pluralidad de estilos, tonos y temas) permite la equívocidad de los contenidos, los cuales se interaccionan como un fenómeno incontrolable>>³

Así parece perfectamente lógico que Umberto Eco después de publicar obras como "La estructura ausente" y "Obra Abierta" se decida a escribir su novela "El nombre de la rosa".

Esto explica también la reaparición de ciertas manifestaciones actuales caracterizadas por una fuerte narratividad, una nueva figuración de corte expresivo y un gran eclecticismo. En muchos casos las descripciones que realizan son sumamente literarias y concuerdan a la perfección con una labor de almacenaje de objetos diversos que nos pone en el umbral del concepto de museo entendido como almacén.

Douglas Crimp en sus reflexiones sobre el museo⁴ nos habla de una novela que podría servir como paradigma de esta nueva situación acumulativa. Lleva por título "Bouvard y Pécuchet" y en ella se realiza una parodia sistemática de las incongruencias, las impertinencias y la enorme estupidez de las ideas admitidas a mediados del siglo XIX.

Los dos protagonistas personifican de manera muy similar la idea del antiheroe. Buscan escapar de su empleo de contables y después de fracasar en todas las tareas que se proponen sucesivamente no les queda más remedio que rendirse al hecho de

que el conocimiento en el que confiaban es una masa de contradicciones, totalmente azaroso y separado de la realidad a la que ellos trataban de enfrentarse. Por ello vuelven a su tarea inicial de contables, pero no desde una oficina sino desde la realidad de todo lo que les rodea:

<<Copian papeles al azar, todo lo que encuentran, bolsas de tabaco, periódicos atrasados, carteles, libros mutilados, etc. Entonces sienten la necesidad de una taxonomía. Confeccionan tablas, oposiciones antitéticas; a veces, sin embargo tienen verdaderos problemas para situar cada cosa en su lugar apropiado y sufren grandes ansiedades al respecto ... El emblema de la serie de actividades de Boubard y Pécuchet no es la biblioteca-enciclopedia, sino más bien el museo. El museo contiene todo lo que contiene la biblioteca, y contiene también a la biblioteca>>.

4.5.1-Situaciones Acumulativas: Bricolage.

La discusión que mantiene la escultura británica desde los años 60 hasta la actualidad entre posiciones formalistas y conceptuales genera unas propuestas de extraordinario interés, cuyo influjo se hace patente en nuestra joven escultura. Tal influjo adquiere diferentes características que intentaré estudiar en los apartados siguientes.

La labor docente de Anthony Caro desplegó, muy a pesar suyo, una larga serie de seguidores o imitadores que redujeron su lenguaje formal a un formalismo alienado. Esto produjo en los años 70 un cierto predominio del formalismo junto a un afianzamiento de posiciones conceptuales derivadas del Pop.

El choque difícilmente podría ser más fructífero. Desde el rechazo al formalismo alienado y el profundo cuestionamiento estético que propiciaba el arte conceptual surgieron los reconocimientos de Richard Long, las provocadoras acciones de Gilbert and George y los irónicos paisajes de arpillera y tela de saco de Barry Flanagan. Si algo tienen en común todas estas obras es el rebasamiento de los límites estrictos de la obra, al igual que sucedía, de forma paralela, en la escena norteamericana.

Esta colisión ofrece como resultado primero la disponibilidad de soportes múltiples para la acción artística: los muros, el suelo, las esquinas y el campo abierto se

convierten en plataformas sobre las que actuar e incluso permiten intentar la definición de un proyecto.

Ya en los años 80, mientras en el panorama artístico norteamericano se perciben ciertos rasgos de agotamiento y actitudes citacionistas decadentes, la joven escultura británica consigue un nuevo proyecto en una síntesis que sorprende y estimula a todos los observadores.

Se da una reconciliación de los polos conceptual y formal, de manera que sin retroceder a los límites puramente formales de la obra se evidencia un acercamiento dialéctico entre contenido y forma, entre concepto y materia.

Ello favorece el retorno a las asociaciones metafóricas y al empleo de signos, como demuestra el nuevo auge de la iconografía en autores como Paolozzi, Cragg, Woodrow, Deacon, Ian Hamilton, etc.

Pero donde más brillo adquiere esta nueva síntesis es en la liberación definitiva del concepto de desarrollo lineal de la Historia, que permite, lejos de la citación diferenciadora y un tanto mezquina, asumir con libertad las lecciones de la Historia. Levi Strauss acuñó el término "bricolage" y por él se entiende, tal como nos cuenta Lewis Biggs, << el montaje de imágenes y artefactos que aluden al contorno contemporáneo y a la conciencia cultural de sus autores>>.

El "bricolage" proporciona un tipo de escultura que nos ofrece simultaneamente un marco conceptual de referencia y un fragmento de la realidad. Se mueve en un terreno equidistante entre la fe y el escepticismo, proporcionando una visión no paralizante. Cabría entender el bricolage entre "El roble" de Craig-Martin, al que ya nos referíamos antes, y el radical empirismo que denotan los facsimiles de la Familia Boyle.

En la tesis doctoral de Eduard Serra Subirá, titulada "Les eines de l'escultor, guia de les eines segons les seves funcions en el camp de la creació escultórica", encontramos planteados con magnífica claridad estos dos polos referidos respectivamente al marco conceptual y a la fragmentación de la realidad.

Con un rigor analítico que lleva a extremos casi estóicos, y por el que siento gran admiración, prepara un marco conceptual de funciones donde cataloga una sorprendente variedad de útiles en una actividad que podríamos entender como museográfica, traspasada por la más pura lógica clásica.

Tras la síntesis conceptual de funciones, asigna para cada una de ellas una "casilla" en la que introduce determinadas herramientas, pero tal asignación no es rígida pues reconoce que determinadas herramientas pueden, con mayor o menor propiedad, desempeñar diversas funciones. El caso es que inicia un estudio de funciones cruzadas que le llevan desde el más radical

pragmatismo a dos definiciones anónimas verdaderamente sorprendentes. La primera dice así:

<<Aquesta eina universal que cada any reclama una nova promoció de futurs escultors, confrontats a la densitat dels catàlegs i mostraris, i que l'escultor expert somnia en secret (desitjant, potser, que no existeixi mai) és facil de definir: seria aquella que podria ser situada rigorosament a totes les caselles, capaç d'omplir totes les funcions, realitzant totes les operacions escultòriques sobre cualsevol tipus de material. Seria la mà perfecta, la pròtesi total>>.

Esta herramienta es la que utiliza Craig-Martin y la que despues de estornudos, vértigos y mareos encuentra Rufino Mesa en "La hierba de la quimera". Su nombre, al margen de que exista o no, ya que eso es cosa de cada uno, o como nos dice el Arte Povera: privado, es Fe.

La segunda definición, no menos sorprendente, se realiza en términos muy similares:

<<En segon lloc, pretenia recollir, d'acord amb aquest marc conceptual (i no només a partir de l'experiencia personal o de judicis previs sobre quines són les eines de l'escultor) les eines que un hipotètic escultor contemporani podria fer servir. Un escultor que fos la suma de tots els escultors, que no estés tancat a cap possibilitat tècnica o estètica>>.

Ese escultor contemporaneo al que alude fué representado por Beuys en una serie de acciones que le nutrieron de su original ridiculez y peligrosidad. Tambien tiene nombre, pero no seré yo quien lo diga.

4.5.2-Otras Instalaciones.

Habíamos visto en el "Eje Topográfico" algunos tipos de instalaciones que relacionadas, más o menos directamente con el pragmatismo norteamericano, intentaban la ocupación del espacio abierto tanto en el ámbito natural como en la galería de Arte.

Las diferentes discusiones que se realizan tanto en el "Eje Topográfico" como en el "Museal", definen dos líneas paralelas desde las que será posible plantear otro tipo de contradicción, de carácter angular, que se manifiesta en las discusiones de vocación afirmativa que estudiaré en el "Eje Narciso", "Eje Simulado" y "Eje de la Consciencia" respectivamente y que asocio a la idea de proyecto.

Pero, volviendo al "Eje Museal", aquí estudiaremos dos tipos de instalaciones muy similares en cuanto a su intención e igualmente lindantes con el proyecto, cuyas características pueden encajar igualmente en la técnica del "bricolage" y cuya única diferencia es el tratamiento abierto o cerrado del concepto de memoria. Denominaré a estas instalaciones, para entendernos, "Memorísticas" y "Quiméricas".

4.5.2.1-Instalaciones Memorísticas: El inventario.

Cuando, hace tres años, trabajaba en mi tesis de licenciatura sobre la escultura de Julio González⁵, me llamó poderosamente la atención un dibujo que este escultor realizó un año antes de morir y que lleva por título "Sur la plage":

<<... el vocabulario de Julio González está compuesto de elementos formales identificables y cuya individualidad se va desarrollando cada vez más hasta un punto en el que son presentados de forma aislada... Desgraciadamente el nuevo camino que se abría para Julio González sólo pudo ser esbozado por él mediante algunos dibujos de la última época (1941-42). En este curioso grupo de dibujos vemos una recapitulación de todo el conocimiento "gramatical" adquirido por Julio González, pero con una mayor libertad en cuanto a las soluciones de ordenación de elementos.

Posiblemente sea en un dibujo de 1941 titulado "Sur la plage" donde Julio González alcance un planteamiento más osado gramaticalmente, pues en él los elementos corporales, o mejor dicho sus signos, son ordenados con un criterio que sitúa a este dibujo en el ámbito de los ideogramas japoneses, los cuales dan los elementos necesarios para que se sintetice una imagen mental.

En el dibujo que hemos citado se realiza una presentación de los elementos en sentido longitudinal, siendo significativo el

hecho de que no haya puntos de contacto entre dichos elementos... Todos los elementos están presentes en el mismo plano y a un mismo nivel>>.

Identica actitud podemos rastrear en la última exposición que Joseph Beuys presentó bajo el título "Palazzo Regale"⁶. En ella encontramos dos vitrinas de latón y cristal que reúnen elementos procedentes de acciones anteriores, más siete paneles en latón recubiertos de oro en los que vemos un ambiente sepulcral o para ser más precisos el interior de una pirámide faraónica. No podría asegurarlo, pero no me extrañaría en absoluto que el número de vitrinas y de paneles respondiese, en clave algebraica, a la representación de la puerta de acceso a la "nueva vida", tal y como veíamos en la "Divina Comedia" al hablar de Rodin y Brancusi.

Sea como fuere este "Palazzo Regale" nos informa con claridad del "pensamiento a través de la muerte" de Beuys, el cual nos ofrece en sus "bombas de miel" de explosión retardada no un proyecto, que este es personal e intransferible, sino una especie de promesa u orientación hacia un plano cerebral.

En la misma planitud cabría situar también la lista de verbos difundida por Richard Serra, en la cual se nos informa de su dilatada experiencia⁷.

En la escena española pueden ejemplificar esta discusión del

"Eje Museal" Concha Jerez, Francesc Abad o Pere Noguera.

El tema de la memoria es suscitado por Concha Jerez desde diferentes angulaciones. Una de ellas es la que nos habla de la memoria como espejismo y en la cual, valiéndose bien sea de recipientes con agua o de juegos de espejos, evoca el mito de Narciso. Pero no es este el aspecto que me interesa perseguir aquí, sino ver en que forma asocia memoria y objeto, y que sistemas de ordenación, si es que los hay, emplea. Por otra parte la preocupación por la identidad y la evocación del mito de Narciso lo estudiaré en el eje que toma este nombre.

Las referencias a la memoria que realizaba a finales de los 70 en series como "textos autocensurados", "libros" o "recuperación de páginas de la crítica de arte" se caracterizaban, tal y como nos cuenta Gloria Picazo^o, por el análisis de la estructura compositiva del material impreso y por su reconstrucción mediante la deformación gestual de la palabra, todo ello con una gran contención dentro de los límites del soporte físico del texto.

Dichos límites empiezan a ser transgredidos al iniciar la década de los 80, lo cual le aproxima al concepto de instalación y performance beuysianas. Pero esta transgresión de los límites no se da sólo en este nivel fáctico, sino que también se refleja en una tematización de la misma que se diversifica en "Muros de cotidianidad", "Muros de silencio", "Muros de medición", "Muros

de vacío", "Muros trepadores", "Muros de olvido", "Muros de poder", "Muros de aislamiento", "Muros de muerte", generando una especie de letanía de la que, por cierto, encontramos algunos ecos en Cristina Iglesias.

Tal transgresión de límites lleva además implícita una ambigüedad de carácter radicalmente opuesto a la manifestada por Angeles Marco, ya que mientras en esta escultora la ambigüedad es motivo de formalizaciones, Concha Jerez nos dice al respecto:

<<...Busco crear imágenes mediante objetos provocando la ambigüedad de esas imágenes. Busco una asociación que no lleve a concreciones>>⁹

En la entrevista que le realiza Javier Maderuelo, Concha Jerez da su definición del concepto de instalación que nos será de gran utilidad para leer sus obras:

<<La instalación es una obra única que se genera a partir de un concepto y / o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total. En mis instalaciones parto de un concepto extraespacial, teórico, mental. A continuación desgloso ese concepto en unos elementos que para mí lo definen. A partir de ahí, hago trasposición a unos elementos plásticos y a unos objetos. Las cosas que coloco están ahí en función del tema del

que parto y del cual surgen los elementos que elaboro a nivel plástico >>.

Coincidiendo con la opinión de Wittgenstein de que las cosas no pueden ser dichas, sino sólo mostradas, Concha Jerez concibe el objeto como un terminal del pensamiento puro utilizado como elemento referencial que no puede ser descrito sino presentado a la mirada.

Esta idea es la que parece imponerse en los trabajos que realiza en estos tres o cuatro últimos años y de ella se deriva una visión de la cotidianidad extraordinariamente próxima a la que pueden sintetizar Bouvard y Pécuchet.

Sin perder de vista la relación con el espacio concreto que sustenta la instalación, con los virtuales recorridos físicos que pueda suscitar, encontramos la evidencia de otros recorridos que, tomando por centro el lugar de la instalación, se alejan de la misma en dirección a los cuatro puntos cardinales.

Estos recorridos están indicados en la instalación por los nombres de los puntos cardinales claramente legibles y por una rigurosa referencia, con letra ilegible, a los objetos encontrados a su paso.

Estamos en presencia de unas acciones aglutinadoras cuyo carácter podríamos calificar como desorientador. Es probable que

sólo tras esa desorientación sea eliminable la temporalidad y podamos percibir el presente continuo de la memoria. Esta parece ser la motivación de obras como "In Quotidianitatis Memoriam", "Fragmente der Erinneung" o "Fracciones de tiempo".

Esta idea de presente continuo le lleva a codificar ciertos objetos que serán "arrastrados" de una instalación a otra, manifestando una condensación temporal y una dispersión constante.

También Francesc Abad realiza una relación cruzada de temporalidades como describe Montserrat Gustá al plantear la evolución de este artista:

<<...de la problemática social, de oposición a algún hecho concreto ha pasado progresivamente a la reflexión sobre temas más generales y trascendentales. Se interroga ahora sobre la razón, la realidad, la ficción, la cultura, la civilización y, en "Dinosaurios" sobre el futuro de la humanidad, relacionándolo con el pasado más remoto, con el origen>>¹⁰.

Quizá veamos de que manera y con que intención realiza esta asociación entre pasado remoto y futuro "indeterminado" al constatar la relación del ensayo de Schödinger titulado "Mente y Materia" sobre la propuesta plástica denominada "Dinosaurios".

Este ensayo se pregunta por las posibilidades de evolución

biológica del hombre, y describiendo la alienación a que se ve sometido intenta ver cual puede ser su futuro.

Francesc Abad toma una perspectiva bien diferente de la de Schödinger como demuestra la mera descripción de dicha instalación: En las paredes laterales dos composiciones fotográficas enfrentadas muestran la similitud plástica existente entre el cuello de los dinosaurios y el cañón de los tanques. Estas imágenes están a su vez rotuladas con los componentes etimológicos de la palabra Dinosaurios. "Dinos" para el animal y "Saures" para los tanques.

A pesar del pesimismo implícito en la obra rehuye visiones apocalípticas, como las que nos ofrece, por ejemplo, Eugenia Balcells, para dar una visión agónica organizada por un pensamiento analógico. Es decir, no se apoya como Schödinger en la alienación para, desde allí ver el futuro, sino que "se instala" en el futuro haciendo del presente algo extinguido o bien ,posibilitando el escepticismo, algo a extinguir.

Veíamos como Concha Jerez, en similar actitud, nos "presenta" el pasado inmediato de sus propios recorridos azarosos, con una orientación impuesta e intencionadamente absurda; mientras que Francesc Abad valiendose de un pensamiento analógico consigue una posición conceptual que traspone en un mismo nivel el presente y el pasado remoto. Nos da una visión arqueológica del presente con ciertas connotaciones pesimistas

pero que asegura, o quizá cabría decir promete, la existencia de otro nivel de humanidad, quizá superior, en el futuro. También parece deducirse, como de los puentes cortados de Angeles Marco, que el acceso al futuro se realiza a través de la destrucción o la catástrofe.

Otra clave constante de esta catastrofe aparece vehiculada sutilmente a través de la diversificación mediante un tipo de aliteración claramente emparentado con el minimal y con algunos juegos infantiles de trabalenguas (repetición de la palabra Monja o Goma n veces).

Esta diversificación es perceptible tanto en la multiplicación de núcleos (columnas Kitsch en Concha Jerez mostrandonos viejos cacharros de cocina o multiplicación de vitrinas en Francesc Abad mostrandonos objetos diversos, aunque orientados temáticamente: Dos gaviotas, una maqueta del arca de Noe, un monitor de televisión y la huella de un dinosaurio.), como en la recolección de pensamientos diversos.

En este punto nos ayuda la reflexión que realiza Gloria Picazo¹¹:

<< Abad ha sido siempre un recolector de pensamientos que, a manera de citas aforísticas, configuran el corpus filosófico y sociológico de sus obras. También ha sido siempre un recolector de imágenes, hurgando en los medios de comunicación impresos,

considerándolas como fragmentos aislados de una realidad mucho más compleja e inabarcable >>.

Así, encontraremos referencias a Walter Benjamin en la obra "Spuren"(Huellas), en la cual se reproduce la fotografía de la tumba en la que se supone fué enterrado; a E. Schödinger, como ya veíamos, en la obra "Dinosaurios"; a Arthur Koestler, quien define el desequilibrio entre comportamiento y lógica como la enfermedad mental que atenaza a nuestra sociedad, en la obra "Concert-conversació"; a Gianni Vattimo, del que toma algunos fragmentos en los que se refiere al replanteamiento de un ideal de humanidad unitario, de síntesis, que cita en su obra "Tot es dispers i lateral", provocando un cuestionamiento de la separación entre las esferas de la existencia y los sistemas de valores.

En el rastreo de esta recolección, Pilar Parcerisas¹² nos avisa de la presencia en la obra de F. Abad de algunas premisas procedentes del epicureísmo, tales como el entendimiento del naturalismo como categoría suprema, la ética como pilar fundamental de su esquema filosófico y el ansia de establecer entre los sentidos y la realidad de los objetos una relación de verdad.

Pero de lo que ya no estoy tan seguro es de la veracidad del sentido que Pilar Parcerisas otorga a la presencia de estas premisas en la obra de Francesc Abad:

<<Con esta lección epicurea, Francesc Abad nos invita a volver al equilibrio de un pasado remoto, pero válido todavía hoy en su esencia y exige responsabilidades al mismo hombre, como causa y razón de este proceso de destrucción, que sólo la inteligencia humana puede conseguir frenar>>

En las obras de F. Abad podemos encontrar incitaciones al uso de la inteligencia en su "Sapere Aude" e incluso una equiparación del pensamiento con el valor de la existencia. Pero son reflexiones abiertas en las que no encuentro la exigencia de responsabilidades por ninguna parte, hasta tal punto es así que yo no pondría la mano en el fuego para defender que su intención fuera la de usar la inteligencia con ninguna intención preconcebida. Por lo tanto no creo que el uso de la inteligencia por parte de Francesc Abad esté destinado a frenar ningún proceso de destrucción y aún cuando me vería más inclinado a entender tal uso como una precipitación de dicho proceso, hemos de negarlo por la misma razón.

Más sensato parece entender la invocación a la inteligencia como acceso neutro al futuro, como pórtico o prólogo del mismo. Entendiendo así su llamada a la inteligencia vemos una curiosa concordancia entre sus últimas obras y su evolución personal. Nos dice Daniel Giralt-Miracle que <<la intensa etapa conceptual que llevó a término con el "Grup de Treball" en los primeros años 60 se sitúa en un estadio prologal al hecho plástico>>. De tal forma

que la dispersión aparece una y otra vez como prólogo recurrente.

En la misma ambigüedad generada por una acción alterna de construcción y deconstrucción cabe situar el trabajo de Pere Noguera, el cual parece mimetizar de esta manera los procesos naturales. No lo ve así Abel Figueres, quien comentando la instalación realizada para "Extra!" se expresa en estos términos:

<<... montañas de frigoríficos dispuestos en forma de ángulo y cubiertos de barro y paja por su cara anterior dejan al descubierto su cara posterior, precisamente aquella que nunca vemos. Esta contraposición entre naturaleza y artificio, que el autor resuelve superponiendo la primera al segundo, es una de las características comunes en toda su obra>>.

En algunas acciones de Vostell se puede hablar de una intención de superposición clara, aunque no de la naturaleza sobre el artificio sino justamente todo lo contrario, pero en Noguera, aun admitiendo en algunos casos su proximidad a los planteamientos de Vostell, no vemos superposición entre los dos polos sino un dialogo en el que las dos partes se sitúan en un mismo nivel, se funden en un proceso cuya lectura aporta múltiples claves y en el que podemos ver confundidos el paisaje y el artificio.

No es de extrañar, pues, que Noguera se manifieste reacio a las instalaciones teatrales, o quizá "teatreras", mientras

confiesa su interés por Antonin Artaud: « No m'interessa gaire el teatre, perquè li faig notar l'absència de l'element humà en les seves obres. Però, en canvi, m'interessa Artaud. M'interessa l'espai escènic »¹³.

La alternancia de hacer y deshacer, revela su clave naturalista en muchas de sus instalaciones, pero con especial claridad en la que lleva por título "Suelo"¹⁴. En ella instaló una vía de baldosas cerámicas que procedió a modificar posteriormente caminando por encima, golpeando con un martillo y arrojando agua sobre los fragmentos para producir una dispersión natural próxima a las realizadas por Barry Le Va.

No obstante es evidente que en presencia de sus instalaciones podemos hablar de camuflaje, pero sólo como desenlace de la acción, cuando quema, enfanga u oxida sus ordenaciones de objetos y en tal punto desaparece el artificio junto con la noción de paisaje que llevaba implícita.

Por otra parte sus paisajes hacen referencia a realidades sociales manifestadas en el consumo de bienes culturales o nutrientes de todo tipo, mientras que el desarrollo del artificio se realiza con medios naturales que abarcan todo tipo de erosiones producidas por los cuatro elementos fundamentales: agua, aire, tierra y fuego.

Vemos pues que resulta difícil separar en su trabajo la

naturaleza del artificio y no podremos determinar quien camufla a quien sin efectuar una excesiva violencia interpretativa.

Esto es, seguramente, lo que determina a Pilar Parcerisas cuando ve en el trabajo de Noguera una "recontextualización":

<<... se configura una obra centrada no en "descontextualizar" como hacía Duchamp, sino en "recontextualizar" lugares, espacios, objetos y funciones. Por eso, en los montajes de Noguera es tan importante el espacio dado como la obra que en él se proyecta >>¹⁵.

Todo ello hace que la relación entre fondo y figura sea un punto neurálgico de las acciones e instalaciones de Noguera. Se instaura un diálogo que podríamos denominar "entrópico" entre ambas partes. Esto explica que no haya en sus obras una concepción gestáltica de la forma, ya que ello equivaldría a diferenciar los polos posibilitando un desequilibrio del que parece querer huir.

Hay en su trabajo un acopio de objetos que documentan el espacio ocupado. En ese espacio determinado, sea una galería, un museo, una playa, un aula o una guardería, recoge sus objetos para devolverlos a él, más o menos amalgamados, de manera que presenta una concepción del "mundo" en el más puro estilo heideggeriano que nos dice que la "mundanidad" del "mundo" está determinada por los objetos "a la mano".

De ahí parece derivar la paradoja de Bouvard y Pecuchet que al huir de su oficio de contables para enfrentarse al mundo, se encuentran arrojados en él sin reconocerlo hasta que, finalmente, después de una larga peripecia se sorprenden a sí mismos accediendo a la consciencia del mundo desde su antiguo oficio de contables. De la imposibilidad de tal empresa, que pretende apresar la "mundanidad", deriva que Manel Clot categorice así las instalaciones neodadaistas de Noguera:

<< Uno de los puntos neurálgicos de la obra de Noguera es la extensa gama de objetos que figuran y que podrían ser susceptibles de una clasificación taxonómica por todo lo que respecta a su fisonomía, material, uso, constitución, función, conversión, interpretación, situaciones físicas y ontológicas, que habrían de provocar una categorización de alguna manera interminable >>¹⁶.

4.5.2.2-Instalaciones Quiméricas: La Invención

Veíamos en el apartado anterior como Noguera realizaba constantes aproximaciones a la "mundanidad" en sus acumulaciones objetuales. Uno de los rasgos definitorios de dichas ordenaciones es, como ya señalábamos, su carácter taxonómico que le hace disponer los objetos en el espacio de una manera natural, o como señala acertadamente Pilar Parcerisas, << sin procesos adhesivos ni aditamentos de presentación >>.

Esta carencia de procesos adhesivos es la que me ha hecho diferenciar en la discusión del "Eje Museal" dos tipos de instalaciones, la memorística o yuxtapositiva que se desarrolla en la forma del inventario y la que vamos a estudiar aquí, la cual responde a un tratamiento de adición "fabuloso" y que podríamos definir como "instalación quimérica desarrollada en el modo de la invención".

Se entiende por quimera una suerte de animal complejo fruto de la imaginación en el cual se expresa una pendencia interiorizada. Tradicionalmente este animal se representaba como un monstruo fabuloso que vomitaba llamas, y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón.

La pugna interna sufrida por el hombre adquiere diferentes formas en las diferentes etapas de la historia. Nuestra propia época no se diferencia en esto de las demás y, en ella

encontramos también representaciones complejas de la batalla interior. En el análisis de las quimeras actuales encuentro dos vertientes fabuladoras bien diferenciadas a las que me referiré con el sobrenombre de "Alegoría" e "Integumento" respectivamente.

Edgar de Bruyne reflexiona sobre estas dos concepciones de doble sentido yuxtapuestas en la Edad Media, dándonos los códigos necesarios para su interpretación:

<<La Edad Media no se limita a crear alegorías, literarias o plásticas, se esfuerza para descubrir en las historias y en las ficciones un sentido remoto que no se descubre a primera vista. Si el sentido oculto se encuentra envuelto en una historia, hasta el punto que una realidad transporta a otra realidad profana, podemos hablar de alegoría. Si el sentido remoto está simplemente sugerido por una ficción hasta el punto que de un mundo imaginado uno se siente trasladado a un mundo que sólo existe moralmente hay que hablar de integumento. "Integumentum est veritas in specie fabulae palliata, allegoria est veritas in versibus historiae palliata" (Integumentum es la verdad disimulada en una especie de ficción, la alegoría es la verdad envuelta en una historia) >>¹⁷.

Esta artificiosidad medieval reaparece una y otra vez, como punto de fuga en los momentos de fatiga que, al parecer, acompañan a las manifestaciones artísticas de los "fines de siglo". Marcel Schowb describía así el sentimiento de fin de

siglo:

<< Hemos llegado a un tiempo extraordinario en el que los novelistas ya nos habían enseñado todas las caras de la vida humana y de los pensamientos. Se estaba cansado de muchos sentimientos antes de haberlos experimentado. Muchos se dejaron seducir por un remolino de sombras extrañas; otros estaban poseídos por la pasión de lo que es desconocido, por la búsqueda quintaesenciada de sensaciones nuevas; otros se enterraban en una gran piedad que se extendía a todas las cosas >>^{1º}.

Un rasgo común de este decadentismo, como nos recuerda Ma Josep Balsach, es su atracción por las culturas exóticas, desarrollando un juego ambiguo de renovación del lenguaje y afección a la muerte.

Muy al contrario que Noguera, el cual se desembaraza de la idea pura de "Gestalt", para presentarnos la forma individualizada por el objeto real, veremos en las actitudes decadentes un potenciamiento de la autonomía del arte que tiende a anular los contenidos reales y sociales en beneficio de la forma, pudiendo ir ésta ligada o no al concepto de "Gestalt".

Nos dice Balsach: << Se irá a la búsqueda no de la cosa en sí, sino del efecto que produce. Efectos basados en la ausencia y el terror, en la apariencia sugerida y en el reflejo>>. Estos síntomas de decadencia se manifiestan con gran intensidad en las

situaciones analizadas en el "Eje Museal", pero también se reconocen desde otros ejes o puntos de vista, siendo también muy notorios en buena parte de la escultura "de los valencianos" y "de los vascos" (todavía no estoy seguro de poder hablar con propiedad de una escultura valenciana o vasca. Más adelante incidiré en este tema).

Se trata sin duda de un "eterno retorno" a las posiciones del romanticismo, el cual transformaba la realidad en un mundo de belleza ideal, definida por una artificiosidad sublime plagada de sensaciones y conceptos herméticos. No tiene nada de extraño pues, que buena parte de nuestra joven escultura escudriñe en el hermetismo medieval demostrando al menos dos cosas:

Que el "eterno retorno" no es siempre idéntico, pues el artificio reaparece en los casos más lúcidos desprovisto de sublimidad, y que el tópico alienado es tomado erróneamente como verdad, pues nada es más falso que tomar a la Edad Media por época de oscuridad.

4.5.2.2.1-El Integumento

El Integumento es una articulación de doble sentido que se inspira en la interpretación de las Escrituras, fundamentando la invención en el mundo creado por Dios. Su doble sentido radica en el énfasis dado a los fenómenos físicos naturales tomados como vía de acceso a la experiencia sobrenatural cosmogónica.

Esta intención de situarse en el origen la analizábamos anteriormente desde la óptica del "Eje Teatral" en el apartado que denominábamos "Sondas hacia el Origen", lo cual nos permitía aproximarnos a determinadas poéticas descompositivas. Veremos ahora otras manifestaciones con una temática muy similar a la de las "Sondas", pero manifestadas en un modo acumulativo que pretende acceder al origen a través de la complejidad.

Bastaría, para darse cuenta de esta nueva aproximación al origen, con citar algunos títulos de Joan Duran: "Laberint Solar", "Fotoelectroarquitecturas", "Aigües ignies", "Sentit únic", "La Fada Hatch", "Cementiri de Fades", etc.

La configuración de "Aigües ignies" se deriva de la planta cuadrada de los claustros medievales y de su simbología implícita del hombre "cuadrado" o perfecto. Se refiere también a los sistemas recolectores de agua que realizaban una función práctica y otra espiritual, uniendo ciencia, arte y religión. Con esta intencionalidad abarcadora de lo dispar Joan Duran une agua y

fuego produciendo "Aigües ígnies", o sea vapor de agua, con lo cual quiere simbolizar el ciclo vital de un agua ascendente que habrá de retornar al seno de las aguas primordiales.

Sus instalaciones tienen una atmosfera recargada cuya principal virtud puede ser, si conseguimos rebasar su molesto cripticismo, el orientar nuestra mirada de un modo más interiorizado.

Quince años más joven que Joan Duran es Jordi Colomer y, aunque puede ser algo prematuro decir algo definitivo sobre su trabajo, en él se dan dos tipos de planteamientos diferenciados que nos dan noticia de sus posibles dudas y que anuncian un interesante desenlace. Vemos por una parte instalaciones energéticas proximas a la concepción trascendente de Joan duran y por otra unos montajes de objetos simulados proximos al neodadaismo de Tony Cragg que denotan un buen talento plástico. Parece esbozar una linea intermedia entre la trascendencia y el mundo de los objetos que resulta estimulante y prometedora.

Al hablar de los "Rituales Agónicos" en el "Eje teatral" analizaba algunos aspectos del complejo trabajo de Gabriel, destacando su pelea por animar sus monstruos conceptuales.

Desde el "Eje Museal", dejando a un lado sus "esfuerzos de reanimación y socorrismo", sus engendros tienen el aire grotesco de los desdichados individuos deformes expuestos en las ferias o

en el circo.

No obstante manifiesta con "claridad relativa" su intención de aproximarse al origen a través de lo complejo, como demuestra la conversación que mantuvo con M^a Josep Balsach y que aparece reflejada en el catálogo de "Extra!":

<< La esencia es la virtud existencial de las cosas. Destilada del humor primordial, su única función es recrearse en la existencia neutra. Como un Hercules de plomo que sostiene en la oscuridad abismal el mundo conceptual. Para el indio que habita cavernas y vive a la sombra profunda del mineral, las formas no eran el camino rectilíneo de la esencia. Forma y esencia eran el uno y lo diverso... Los fenómenos de la naturaleza tienen un código de representación del cual extraigo parámetros de orden plástico, texturas, correspondencias simbólicas, analogías, etc... En la medida en que puedo hacer formas inteligentes con las fuerzas naturales, puedo sentirme en la armonía de la diáspora de la multiplicidad de las formas de los fenómenos de la materia. Para mí la trascendencia es un estado natural de la autoconsciencia >>.

Sus palabras y sus instalaciones concuerdan en el empleo de un pensamiento teológico que reúne elementos dispares para construir un ritual decadente, agotado y agotador.

Si es cierto que la forma novela es una estructura abierta

para interpretar el mundo, como parece enseñarnos Umberto Eco, no me cabe la menor duda de que la farsa interpretada por Gabriel corresponde exactamente con el tipo de personaje que en la novela "El nombre de la Rosa" lleva por nombre "Salvatore".

Muchas y muy divertidas son las cosas que nos cuenta de este simple cuyo lenguaje es una mezcla de dialectos comprensible sólo haciendo gala de una gran paciencia. Diferencia así la simpleza de la necesidad: << Era un simple pero no un necio. Soñaba con un mundo distinto, que, en la época en que huyó de casa de sus padres, se identificaba, por lo que me dijo, con el país de Jauja, donde los árboles secretan miel y dan hormas de queso y olorosos chorizos >>.

También es una "joya de precisión" el lenguaje utilizado por Plensa. Nos informa así de su peculiar visión acumulativa¹²:

<< Trabajé mucho la figura como reflejo de mí mismo, eran un poco sacos llenos de cosas, al igual que un hombre es una vasija llena de órganos... El cuerpo también es una arquitectura necesaria, en el ático tenemos las ideas y en cada zona tenemos algo imprescindible...>>

El trabajo de Plensa evidencia una posición intermedia entre la alegoría y el integumento y mezcla concepciones pseudo-evolucionistas con la mística del origen y con la negación de todos esos sentidos desde posturas que defienden el arte por el

arte: << Fui a Egipto por azar, creo que como artista me sentí más proximo a Africa que a Europa, ahora que todos queremos ser europeos, creo que se tendría que reivindicar que somos más africanos: bajitos, peludos, oscuros; tengo amigos alemanes, y por mucho que comiera nunca llegaría a su estatura. Por tanto sería bueno volver a nuestro origen. Allí me sentí como en mi origen natural >>.

Estoy tentado a relacionar esa compleja conciencia de "bajito" con su afición a los grandes volúmenes y a las grandes culturas de donde parece extraer algunas normas de comportamiento que, como ya señalaba en otro apartado, quizá le hacen sentirse grande.

4.5.2.2.2-La Alegoría

La alegoría es una articulación de doble sentido derivada de la retórica griega y romana, cuya intención es sintetizar el principio de la unidad en lo múltiple. No entra en cuestiones teológicas y frecuentemente, como nos informa Edgar de Bruyne, << no tiene más valor que el de las ficciones poéticas y de las palabras pasajeras >>.

Según los teólogos el verdadero alegorismo solo puede relacionarse con las cosas reales. Existe, no obstante, cierto sentido trascendente de la belleza en la alegoría, pero su carácter es esencialmente pagano. El mismo Edgar de Bruyne nos informa de como concebían los Antiguos la alegoría:

<< Estos decían que entre los tropos, las alegorías provocan un triple placer estético: "aguzan el espíritu, rejuvenecen la expresión y enriquecen el estilo". Y así es, quien los descubre o los crea experimenta el placer de la búsqueda, de la sorpresa y del asombro; renueva la expresión haciendo que las ideas comunes aparezcan bajo una luz distinta al revelar aspectos en los que nadie había pensado >>.

Sin duda son alegóricos, y poseedores de una cierta poesía irónica, los personajes inventados por David Lechuga. Se aproxima a ellos desde técnicas mixtas que incluyen "collage" y "talla" sin que se disimulen una a otra, como en el caso de "Historia de

N. de G." o "Perseguidor de doncellas"; o desde el predominio del "collage" como en la creación del personaje llamado con gran acierto "El sombra", o ese otro llamado "La Segoviana".

Estos trabajos alegóricos manifiestan cierta proximidad formal con los "Fajaditos" de Pablo Serrano, y con la figuración post-picassiana de Arranz Bravo y Bartolozzi. Parece claro, por otra parte, que todos ellos se mueven en el ámbito de la alegoría.

El arrollador éxito que acompaña a Francisco Leiro desde la tercera edición de Arco en 1984 conecta con la influencia neoexpresionista procedente de centroeuropa. Si algo caracteriza a este aparente resurgir del expresionismo, no es desde luego el desgarramiento romántico. Es un expresionismo muy codificado que concuerda con una cierta teatralización de la tragedia, propia de sociedades complejas o evolucionadas, en las que aparece como un signo claro de refinamiento.

Uno de los aspectos más discutibles de este neoexpresionismo, contra el cual en principio nada tengo que objetar, es el juego ambiguo que realiza con las formas del expresionismo histórico, en el cual delata su radical debilidad. Estas "nuevas" expresiones parecen surgir más del aburrimiento que de la pasión, convirtiéndose en mera representación de esta en una forma que tiene mucho que ver con los "juegos de salón".

En este sentido podemos entender que tal neoexpresionismo se hace eco de su época, marcada por la decadencia. Existe además una evidente perversidad en el juego ambiguo al que nos referíamos antes, pues el hecho de que este neoexpresionismo mimetice las formas expresivas revela, además de debilidad o agotamiento, la intención de hacerse pasar por "verdadero expresionismo", llegando a confundir a algunos pero convenciendo a muy pocos.

Es exactamente el mismo "juego" que Marcel Proust describe en la obra "En busca del tiempo perdido" al referirse a los muy sofisticados gustos del Barón De Charlus. Este personaje en sus fantasías masoquistas exigía de sus verdugos una interpretación convincente, les pedía casi de rodillas que lo aterrorizaran y en muchas ocasiones el juego se veía truncado por la poca veracidad de la mentira, por su poca capacidad de convicción.

Por todo ello me resulta muy sorprendente que alguien pueda ver en la escultura sumamente manierista de Leiro un "expresionismo feroz", tal y como parece realizar Pilar Corredoira en el catálogo de la VIII Bienal "Ciudad de Zamora":

<< Francisco Leiro busca en los troncos de madera, en la piedra, personajes ocultos en un expresionismo feroz que tiene mucho que ver con el mundo surreal galaico >>²⁰.

La escultura de Leiro manifiesta, como decíamos, esta

influencia de las corrientes neoexpresionistas, pero tiene en algunas de sus esculturas un "componente rural" verdaderamente seductor. Este es el caso, por ejemplo, de una de las esculturas que presentó en la exposición "Accénts"²¹ y que lleva por título "Home Banco". Esta escultura da una visión de la figura sorprendente, consigue remozar el lenguaje de la talla y se hace totalmente creíble (quizá tan sólo porque no suscita dudas).

Pero no todas sus esculturas son tan afortunadas, en muchas de ellas la intención neoexpresiva asoma con excesiva evidencia, mostrando un deseo de agradar totalmente repulsivo, aunque eso sí, perfectamente acorde con la moda o, lo que es lo mismo, con lo que parece conveniente. Esto me parece especialmente patente en otra de las esculturas mostradas en la citada exposición y que se titula "Jinete", cuya tosquedad es simplemente increíble.

En el mismo catálogo de Accénts se incluye un breve artículo de Teresa Blanch con algunas afirmaciones a las que me gustaría contestar:

<< Rechaza manejar delicadezas y proporciones que agraden, o bien caer en aquella otra vertiente del arte europeo que busca incitar. Prefiere encontrarse con lo insólito, con aquellas vías rudas y directas que no tienen ningún refinamiento, ni por exageración ni por "decorum" >>.

Para empezar no creo que exista tal disyuntiva entre-

manejar delicadezas y proporciones que agraden - y la búsqueda de la incitación, como tampoco la hay entre exageración y "decorum".

Precisamente lo que orienta a la incitación es la intención de agradar a un público sólo conquistable por una regulación muy calculada de la proporción en un delicado artificio. Se trata pues de una disyunción falsa ya que ambas señalan la misma cosa.

En todo caso se podría ver en esta disyuntiva una referencia velada a dos tipos de público. Pero Teresa Blanch opta por situar en primer término una referencia formal y en segundo lugar una referencia indirecta al espectador. Esta ambigüedad le permite iniciar el párrafo con un enfático "Rechaza". De sus palabras parece deducirse que Leiro rechaza tanto el "público tradicional" como el "público a la última", trabajando sólo para un "hipotético público equilibrado".

Acaba el párrafo tal y como lo había empezado, es decir, con la misma disyuntiva planteada en otros términos: << ni por exageración ni por "decorum" >>.

Etimológicamente "decorum" proviene de "decus" o "decor" y estos términos a su vez son derivados de "decens", cuyo significado estricto es "lo que resulta agradable o conveniente". Una exageración parece conveniente para subrallar un rasgo expresivo y en la medida en que aporta un cierto conocer resulta agradable o al menos "es de agradecer".

El "decorum" de un momento determinado puede ser la exageración, como en otros períodos puede estar asumido en la abstinencia o en la reducción.

Pero para ver la intención de sus palabras tendremos que olvidarnos del sentido etimológico del término "decorum" y entrar por las bravas en el sentido implícito del mismo. El sentido degradado o habitual del término hace referencia a lo decorativo, y es justamente esa noción la que parece querer alejar de la escultura de Leiro. Puedo estar de acuerdo con que en determinadas esculturas de este escultor no existe una intención decorativa, pero si hablamos del conjunto de su obra, veremos que en determinados momentos aparece un evidente sentido decorativo.

Entre las dos disyuntivas examinadas podemos encontrar la siguiente frase: <<Prefiere encontrarse con lo insólito, con aquellas vías rudas y directas que no tienen ningún refinamiento>>.

Aquellas vías rudas y directas dejaron de serlo en el momento mismo en que surgió el concepto o la consciencia de lo insólito, cuando el hombre se vió diferente del resto de los animales, y sólo a través de los tropos, de gran refinamiento retórico, es posible acercarse a dicho concepto.

Por todo ello aún reconociendo una cierta vocación

primitivista en Leiro me resulta imposible creer que estemos frente a una obra carente de todo refinamiento, pues ello equivaldría a decir que Leiro es un "verdadero" primitivo o un primitivo absoluto.

Si puedo entender, no obstante, dejandonos de giros en torno a lo primitivo, que determinados escultores se esfuercen por recuperar o reencontrar los refinamientos culturales procedentes de otras épocas u otros lugares, e incluso puedo concebir que con su propia pasión animen la farsa, sin ver en ello involución sino consciencia.

Volviendo al tema de las alegorías o ficciones poéticas cabe destacar también el trabajo de Paco Pestana, centrado igual que Leiro, Xobaba, Velasco, Manuel Paz, Xose Manuel Castro o Ignacio Basallo, en materiales naturales procedentes de Galicia.

Se percibe un claro énfasis nacionalista en todos estos escultores y una búsqueda, con desigual fortuna, de alegorías nacionales. Así parece entenderse en los animales fabulosos que realiza Pestana, como "O xostreador de labancos" en cuyos atributos se reconocen, aunque muy distorsionados, ciertos elementos de la gaita celta.

Una complejidad de diferente orden es la presentada por Andrés Nagel, el cual es situado por Juan Fernando De Laiglesia²² en una categoría que denomina "regresión centrípeta". Tal

categoría se halla incluida en un artículo al que me he referido en repetidas ocasiones, el cual nos presenta un marco conceptual sumamente clarificador con una serie de categorías que facilitan la comprensión del fenómeno escultórico actual. No obstante, en algunas ocasiones, difiero del modo en que relaciona dichas categorías con los artistas concretos, pues genera una indeterminación en la que dicha relación queda cortada, a mitad de camino entre la mera yuxtaposición y la incardinación.

De la regresión centripeta en la que sitúa a Andrés Nagel nos dice lo siguiente:

<< Esta suerte de regresión propone el yo como modelo arquetípico arrebatando al mito el tradicional patrocinio de las Grandes Imágenes. Es una pulsión de muerte de lo real-natural en favor del capricho yoico que succiona y seduce pero no dimensiona ... Temas como el autocastigo por vía de la excesiva productividad escultórica, o como la comprensión de lo natural a través de lo monstruoso, se relacionan estrechamente con este gesto de la máscara trágica que aquí se comenta >>.

Esta brillante definición nos puede ayudar a comprender actitudes como la de Ferran García Sevilla, pero dudo que se pueda relacionar, al menos de una manera clara, con la actitud de Andrés Nagel. Que Nagel dimensiona me parece evidente al recordar una escultura como ¡Anda la leche!, y no por la irónica referencia al hecho de andar, sino más bien, porque esa es la

exclamación que nos hacía proferir, antes de saber el título, cuando en el Stand de Arteder'81 tropezábamos con un cubo estratégicamente situado y que se hallaba unido por una cuerda al valde de la vaca. No nos habla de un espacio sino que nos hace tropezar con él, y después de la cómica colisión podemos hacernos a un lado para ver este "espacio despistado" en los demás. Que esto produzca risa o no es entrar en otras consideraciones que no me interesa tratar aquí.

Veíamos al comenzar el análisis del "Eje Museal" que Schlegel introduce de forma arbitraria o accidental unos materiales determinados surgidos del sujeto irónico como expresión de una pluralidad de estilos, tonos y temas, permitiéndole una equivocidad de los contenidos.

Si algo puede caracterizar a Nagel, no es desde luego la máscara trágica sino la interpretación irónica. Por ello estoy más en acuerdo con Maya Aguiriano, la cual lo relaciona con el histórico gesto de Duchamp:

<< Del histórico gesto de Duchamp no parece interesarle tanto la desacralización del objeto artístico como lo que significa de supresión de límites entre lo real y su representación en imágenes, que según casi inservibles clasificaciones designamos con el nombre de realistas >>²³

La acumulación de datos reales y figurados puede llevar al

individuo, con la adecuada instrumentalización de la forma "novela" a un cierto grado de comprensión de lo natural de difícil, por no decir imposible, transmisión.

Pero si hay comprensión, si lo natural es abarcado, el individuo puede dar una visión sintética que forzosamente producirá extrañamiento en el espectador. La virtud de este extrañamiento, además de producir pasión y goce, es la de "obligar" al espectador a mirar lo natural "de otro modo" y, sin transmitir esa comprensión, posibilitar en los demás el acceso a la misma a través de la duda.

Por cierto que, no me extrañaría nada que el término DADA perdiese parte de su hermetismo si lo colocásemos en un hipotético juego entre "dar" y "dudar", tal y como parece desprenderse del inicio del "Manifiesto Dada" de 1918:

La magia de una palabra-
-DADA-, que ha puesto a los periodistas
ante la puerta de un mundo
imprevisto, no tiene para nosotros
ninguna importancia

Un gran descalabro, puede ser, el acercarse a lo natural sólo desde los datos figurados, es decir, utilizar la forma "novela" sin contrastar con lo natural. Lo cual, como nos advierte Goya, produce todo tipo de monstruos. También parece

decirnos algo similar Cervantes, quien castiga con el fuego a todas las novelas sin sustancia. Puede que no sea muy diferente lo que nos indica C.F. Ramuz al decir << Ni Jesús ni el diablo, Ah, no. Entre ellos, entre ellos...>>.

De descalabro alegórico se podría hablar para comentar el trabajo de Pep Durán Esteva, Tomas Gimeno, y Joan Fontcuberta, aunque la titularidad del descalabro más profundo la ostenta, como veíamos anteriormente, Gabriel.

De la obra de Pep Durán cabe destacar su serie en torno al personaje que denomina "El señor Carlos". Esta serie, de la que ya nos ocupábamos anteriormente, consigue contrastar eficazmente los "tesoros" de los contenedores y la humanidad del "Señor Carlos". Desgraciadamente no se puede decir lo mismo del resto de sus trabajos acumulativos, así en instalaciones como "Els mites es troben en els containers" que presentó en "Extra!" aparece una figuración tan carente de sustancia como la "cabeza de toro" que realizó Picasso al ensamblar un sillín y un manillar de bicicleta, pero sin su gracejo formal. Así, la serie de esfinges y personajillos en los que se entretiene resulta un tanto banal.

Tomas Gimeno realiza una serie de artefactos formalmente muy próximos a las máquinas de Tinguely, tomando como material de trabajo los elementos propios de las últimas generaciones de aparatos electrónicos. Los inventos que presenta tienen cierto interés formal y entre ellos cabría destacar la "Instalación de

24 micropantallas" de 1988, pero aún en este caso se nota excesivamente, o quizás intencionadamente, no lo sé, que son aparatos "reproducidos en consanguinidad". Son una especie de variaciones fantásticas de los aparatos electrónicos que no saben o no quieren, viene a ser lo mismo, salir de la autoreferencia.

En el catálogo de las obras de Joan Fontcuberta titulado "Ciencia y Ficción"²⁴ encontramos el mismo maridaje consanguíneo entre ciencia y ficción, sólo que en este caso el material a elaborar procede de fuentes naturales "convenientemente" conservadas. Produce una galería de animales monstruosos realizados con sofisticadas técnicas de taxidermia. En el citado catálogo, y a modo de introducción, aparece un texto de G. Scortecci titulado "Los animales" que fué escrito en 1959 y que me parece altamente significativo:

<< En 1823 un célebre anatomista de Edimburgo escribió sobre el ornitorrinco: "Es notorio que los primeros ejemplares de este extraordinario animal llegados a Europa se consideraron falsificaciones. Arribaron a Inglaterra en naves que habían surcado el océano Indico, y tal circunstancia despertó las sospechas de los hombres de ciencia. Ya es sabido que los chinos son hábiles constructores, con partes de distintos animales, de extrañísimos monstruos que venden a los crédulos marinos. Entre ellos recordaré las sirenas orientales que se ven a veces en los comercios de cosas curiosas, y que se componen de la porción anterior del cuerpo de un mono y de la región caudal de un pez".

Así, pues, el platipo se tenía, hace algo más de un siglo, en algunos casos, por una criatura imaginaria, producto de la habilidad de los taxidermistas chinos >>.

Es esta una forma de aludir a lo fantástico emparentada con la morbosidad de los Museos de Cera.

NOTAS

1. Ludwig Wittgenstein Tractatus Logico-Philosophicus, Alianza Universidad, Madrid, 1973.
2. Simon Marchan Del arte objetual al arte del concepto, Op.cit.
3. Johannes Meinhardt "Fluxus y Hauptstrom: La formación de un lenguaje de la acción-espectáculo en Joseph Beuys". Punt de Confluència. Joseph Beuys, Düsseldorf 1962-1987, Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1988.
4. Douglas Crimp "Sobre las ruinas del Museo" October, nº13, verano 1980.
Versión revisada en La Posmodernidad, Kairos, Barcelona, 1986.
5. Manuel Aramendía La escultura en hierro de Julio González, Tesis de licenciatura presentada en la Facultad de Bellas Artes "Sant Jordi", Barcelona, 2 de Junio de 1987.
6. Joseph Beuys Palazzo regale, Museo de Capodimonte, Nápoles, Diciembre de 1985.
7. Lista de verbos difundida por Richard Serra:

To Roll, To Crease, To Fold, To Store, To Bend, To Shorten, To Twist, To Twine, To Dapple, To Crumple, To Shave, To Tear, To Chip, To Split, To Cut, To Sever, To Drop, To Remove, To Simplify, To Differ, To Disarrange, To Open, To Mix, To Splash, To Knot, To Spill, To Droop, To Flow, To Swirl, To Rotate, To Smear, To Flood, To Fire, To Impress, To Inlay, To Lift, To Curve, To Support, To Hook, To Suspend, To Spread, To Hang, Of Tension, Of Gravity, Of Entropy, Of Nature, Of Grouping, Of Layering, Of Felting, To Collect, To Grasp, To Tighten, To Bundle, To Heap, To Gather, To Arrange, To Repair, To Discard, To Pair, To Distribute, To Surfeit, To Scatter, To Complement, To Enclose, To Surround, To Encircle, To Hide, To Cover, To Wrap, To Dig, To Tie, To Bind, To Weave, To Join, To Match, To Laminate, To Bond, To Hinge, To Mark, To Expand, To Dilute, To Light, To Revise, To Modulate, To Distill, Of Waves, Of Electromagnetic, Of Inertia, Of Ionization, Of Polarization, Of Refraction, Of Simultaneity, Of Tides, Of Reflection, Of Equilibrium, Of Symmetry, Of Friction, To Stretch, To Bounce, To Erase, To Spray, To Sistematize, To Refer, To Force, Of Mapping, Of Location, Of Context, Of Time, To Talk, Of Photosynthesis, Of Carbonization, To Continue.

8. Gloria Picazo "Límites" Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam, Metronom, Agosto 1987.
9. Javier Maderuelo "Todo está en la realidad" Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam, Op. cit.
10. Montserrat Gustá "Francesc Abad. Pertorbacions Irreversibles" Címal, nº 33-34, 1988.
11. Gloria Picazo "El espíritu de la utopía", Francesc Abad. L'Esperit de la utopia, Sala Parpalló, Diputación provincial de Valencia.
12. Pilar Parcerisas "Una lección epicurea", Francesc Abad. L'Esperit de la utopia, Op. cit.
13. Jose Carlos Castaño "L'aigua al·ludida", Extra!, Op. cit.
14. Pere Noguera Acción·Instalación "Suelo", Centro cultural de la Villa de Madrid, Febrero de 1983.
15. Pilar Parcerisas "Sustrato material de un arte híbrido" Metronom Monografies d'Art, nº2, Junio, 1988.
16. Manel Clot "L'Objecte de funcionament apel·latiu i la substitució del referent" Metronom monografic d'Art, Op. cit.
17. Edgar de Bruyne La estética de la Edad Media, La Balsa de la Medusa, 15, Madrid, 1988, p. 104.
18. Mª Josep Balsach "Joris·Kárl Huysmans i L'Esperit decadent", Esteticisme i decadentisme a la fi de segle, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1988.
19. "Conversación de Gloria Moure con Jaume Plensa" Jaume Plensa, galería Carles Tache, Barcelona, Febrero-Marzo, 1989.
20. Pilar Corredoira "Galicia" VIII Bienal "Ciudad de Zamora", Zamora, 1986.
21. Generalitat de Catalunya "Accénts", Palau Robert, Barcelona Febrero-Marzo, 1989.
22. Juan Fernando De Laiglesia Categorías estéticas de la escultura española actual, Op. cit.
23. Maya Aguiriano "Andrés Nagel", en el catálogo Andrés Nagel, Madrid, Salas P.R. Picasso, Abril-Mayo, 1983.
24. Ayuntamiento de Murcia Joan Fontcuberta. Ciencia y Ficción, Centro de arte "Palacio Almudí", 1987.

4.6-Eje Eco

Juan Humbert en su libro sobre la mitología griega y romana¹ nos habla así de Eco:

<< Eco, hija del aire, amaba a Narciso con tanta pasión, que le seguía por doquier, al bosque, a la caza, junto a las fuentes, en los más alejados desiertos, con la esperanza de arrancarle alguna palabra favorable, una mirada cariñosa, una prueba de afecto. Trabajo inútil: un obstinado desdén era el único premio a tales desvelos. Abatida por la tristeza y llena de vergüenza por haberse rebajado a tantas tentativas humillantes, Eco se retiró a lo más intrincado de los bosques, escogió por morada los antros y cavernas y cayó en tal estado de agotamiento y flaqueza, que no le quedaron más que los huesos y aun éstos fueron metamorfoseados en peñascos, no quedando de ella, al fin, sino su voz >>.

Una situación similar a la descrita en el caso de Eco podemos encontrarlo en la escultura española de la década de los 80, caracterizada, en muchos casos, por una mimesis que reduce el problema escultórico al hecho formal. Sin duda es esta situación la que condiciona los interrogantes planteados por Kevin Power:

<< ¿En que medida la elección entre un contexto nacional esteril y otro internacional que nos es ajeno ha dado lugar a una obra que es mimética, no asimilada e irrelevante? ¿Que proyectos importantes se proponen aparte de una lista de nombres? >>²

En el mismo artículo expresa como posibles desencadenantes de tal situación, además del énfasis creativo derivado de la apertura democrática, los imperativos del mercado que exigen "a toda prisa" la evidencia de tal apertura en un producto nuevo y una ideología del individualismo propia de esquemas capitalistas. Todo ello le hará describir nuestra situación en términos poco halagüeños, pero tremendamente certeros, en los siguientes términos:

<< Se ha sentido la necesidad de producir, promover y proyectar; la necesidad de presentar a toda prisa la prueba del cambio, más que nutrir las mentes que podrían haber sido capaces de formularlo >>.

En este contexto, no exento de cierto dramatismo, cabe situar el surgimiento de gran parte de las figuras de la escultura española actual. Quizá sea el caso de Susana Solano uno de los más representativos de este fenómeno, por lo que estudiaré su opción elíptica en torno a la identidad.

4.6.1-Elipsis en torno a la identidad

Uno de los personajes clave en el resurgir de la escultura española en los años ochenta es, sin duda, Susana Solano. En su obra vemos una referencia implícita constante a su propia identidad, basada en sus recuerdos de infancia, en su realidad como mujer, y en situaciones anímicas personales.

En este sentido su voluntad y vocación expresivas están claras tanto por los títulos de las obras, como por sus declaraciones personales o por los abundantes comentarios que su obra ha suscitado desde el inicio de su carrera. Si bien es cierto, que en algunos de estos comentarios se trata su relación con el minimal, no lo es menos que se hace de manera muy superficial y, en muchos casos, obviando las influencias directas del post-minimal americano en su obra. No le quitaré la razón a Ma Teresa Blanch al rastrear la influencia de Giacometti en Susana Solano³, pero quizá fuese conveniente matizar un poco más sobre la vía directa por la que le llega tal influencia.

El cuestionamiento del minimal surge ya en 1965, coincidiendo con el momento más algido de su dominio teórico. La corriente crítica se manifiesta inicialmente a través de la obra de Eva Hesse y Robert Smithson. Ambos, como indica acertadamente Richard Armstrong⁴, se inscriben más en un momento de la escultura americana que en una estética definible.

Robert Morris conseguirá, a pesar de las dificultades, dar algunos enunciados sobre la nueva estética en sus reflexiones sobre la antiforma⁵. Recuerda la influencia del ejemplo de Pollock en el replanteamiento del papel de los materiales, de los instrumentos y del personalismo de la mano. También subralla la nueva consideración de los fenómenos gravitatorios como alternativa frente a las ordenaciones de los objetos del minimal, lo cual da necesariamente, como resultado, un juego azaroso en el que las formas pierden precisión en los contornos que las definen.

En este contexto son comprensibles los lienzos teñidos que Richard Tuttle coloca sobre los muros o sobre el suelo y las telas y superficies aterciopeladas de Keith Sonnier. Estos trabajos se inician en la segunda mitad de la década de los sesenta. En este mismo contexto ideológico deben ser colocadas algunas esculturas que Susana Solano realizó entre 1980 y 1982, justo al comenzar su vertiginoso ascenso al reconocimiento público.

En 1980 Susana Solano realiza una escultura en lona de bordes fruncidos con goma que manifiesta con claridad sus afinidades por la abstracción excéntrica americana, las referencias a su propia realidad corporal y una voluntad de trabajo orientado más en el plano intuitivo que en el reflexivo. Pilar Parcerisas⁶ sitúa en esta escultura el comienzo de la capacidad comunicativa (Parcerisas habla de "vibración") de Susana Solano. Esta obra indica, aunque todavía de una manera

embrionaria, muchas de las preocupaciones temáticas y formales que irán apareciendo posteriormente en el trabajo de Susana Solano.

Un planteamiento muy similar aparece, poco después, en obras como "Mirall" de 1982 o en las piezas de pared denominadas "Relleu" realizadas también en 1982. Toma prestada la estética de la antifirma y se deshace de las consideraciones, en torno a los nuevos materiales, que en aquellos trabajos en lona de 1980 parecía reivindicar. Opta claramente, y aquí si empieza a ser personal, por un retorno al ámbito ortodoxo de la escultura. De ahí su atención por el bronce y el hierro que empieza a manifestar por esas fechas.

Volviendo al tema central de este apartado, dejaremos de momento el problema de la originalidad, relacionado lateralmente con la identidad y pasaremos a ver como se manifiestan las referencias al propio cuerpo en la escultura de Susana Solano.

En 1982, siendo alumno de Susana Solano, realicé un trabajo sobre su escultura para la asignatura "Últimas Tendencias" impartida por la profesora Lourdes Cirlot. En dicho trabajo incluía una entrevista, de la cual me parece oportuno entresacar algunas respuestas:

P. En tu última exposición hay una referencia constante al espacio interior de la escultura, ¿a que se debe este interés?

R. Los huecos no hacen referencia a objetos o personas concretas,

pueden aludir a recuerdos infantiles (cuevas, cisternas, etc.), aunque ésto es solo una reflexión posterior a la realización de las esculturas.

P. ¿Tienen la misma importancia todas las caras de tus esculturas?

R. La mayor parte de ellas tienen una cara principal y otra secundaria o espalda. La espalda es para mí una idea sugestiva, se escapa de nuestro campo de visión y simboliza de alguna manera lo desconocido de nosotros mismos.

P. ¿Que función tienen para ti los dibujos preparatorios?

R. Con mis dibujos no pretendo encontrar soluciones formales para trasladarlas a tal o cual materia, sino que más bien los definiría como introspecciones sobre mi propia problemática. Quizá, sea debido a ésto, el poco aprecio que siento frente a los planteamientos geométricos, los cuales constriñen, distancian y en suma hacen perder emotividad.

La mayoría de las esculturas realizadas hasta el 82 estaban realizadas en pequeño o mediano formato, con dimensiones que raramente excedían el metro, salvo contadas excepciones como la citada escultura de lona (sin título) realizada en 1980 o la escultura denominada "Mirall" de 1982, cuyas dimensiones son 173x123x10 cm.

El tamaño monumental de las piezas más recientes le permiten establecer una relación eficaz con el espacio envolvente, sin que por ello centre su trabajo fuera del objeto. Tal incremento de

tamaño no parece responder a un planteamiento de modificación del espacio, que supondría un giro hacia el concepto de instalación, sino que es entendible como un dato referido al tamaño del propio cuerpo. De aquí se deriva la contradicción señalada por Abel Figueres ⁷, en la que entran en fricción dos conceptos de escultura: la instalación, entendida como trabajo espacial de carácter abierto, y el objeto referido a sí mismo y posteriormente ubicado, con cierta indiferencia, en uno u otro lugar.

Rosa Queralt señala con acierto que el tamaño monumental de las últimas realizaciones de Susana Solano favorece su lectura como poderosas metáforas corporales ubicadas en un marco arquitectónico⁸. Ve también, en estas esculturas, un distanciamiento burlón denotado por una cierta ironía en los títulos.

La incorporación a los últimos títulos de un juego irónico, novedoso respecto al comportamiento anterior, parece fuera de toda duda; pero que esto suponga una nueva actitud, basada en el distanciamiento crítico de su propia realidad, se me antoja poco demostrado. Sobre todo si tenemos en cuenta que tales títulos, más o menos irónicos, aparecen acompañados de cierta melancolía y continúan refiriéndose a la propia realidad existencial, tanto en los aspectos corporales como en la recuperación de experiencias sensoriales gracias a la memoria.

Otra vertiente del problema de la "identidad" se manifiesta en la revalorización del "personalismo de la mano" y de los aspectos artesanales del trabajo de taller.

Veíamos en otros apartados la importancia que tuvo, para la evolución de las artes plásticas, la revisión de la actitud de Pollock frente al problema de la creación. A partir de él se replantea la expresión individual vinculada al proceso. Ahora bien, el proceso puede ser investigado con un enfoque "artesanal" orientado a un resultado formal, o con un enfoque que podríamos denominar "lingüístico" orientado a evidenciar un cierto sentido de devenir. Este último enfoque, manifestado claramente en las obras de Richard Serra, responde fundamentalmente a las opiniones vertidas por Ludwig Wittgenstein en torno al arte, la ética y la estética, el cual, en sus análisis realiza una radical fragmentación de los problemas, que acaban siendo reducidos a la nada y sostenidos exclusivamente por una mala utilización del lenguaje. Quizás sea un tanto excesiva esta fé manifestada en el lenguaje, pero resulta reveladora la manera en que fragmenta dichos problemas⁹.

<< No quiero hacer una escultura preciosista, donde hay una soldadura, se ve >>. Esta afirmación, realizada por Susana Solano en una conversación mantenida con Olga Spiegel¹⁰, evidencia el interés de esta escultora por mostrar el proceso de realización en la imagen final de la escultura. En este caso parece dársele al proceso escultórico una valoración que rebasa los límites

metodológicos, haciendolo portador de valores morales tales como honestidad o verdad particular. En toda la obra de Susana Solano parece fluir una misma idea: la de reflejar una constitución interna, centrada en el vacío, cuya caracterización determina mediante las manipulaciones realizadas en el material circundante de dicho vacío. Realiza una constante identificación entre el vacío de sus esculturas y su propia identidad en una actitud introvertida que, en mi opinión, pide a gritos un distanciamiento y un saber habitar situaciones abiertas, sin cobijo.

NOTAS.

1. Juan Humbert Mitología griega y romana, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

2. Kevin Power "Apuntes sobre España" Arena, nº1, Febrero, 1989.

3. M^a Teresa Blanch. "La firmeza del vacío", El País, 29, Enero, 1983.

<< ...Nos presenta hoy toda una problemática de oscuridades penetrables, que se nos asemejan recipientes. Son paisajismos de interior, profundidades, excavaciones en el vacío, muy cerca de la idea giacomettiana de convertir en forma viva lo que es ausencia.>>

4. Richard Amstrong. S.T. Texto publicado en el catálogo Entre la Geometría y el Gesto. Escultura Norteamericana, 1965-1975, Ministerio de Cultura, Madrid, 23 de Mayo-31 de Julio 1986, p.9:

<<...Eva Hesse y Robert Smithson hicieron algo personal de una estructura seriada. Hesse celebró el carácter artesanal, y por tanto biográfico, de toda escultura; Smithson domesticó el paisaje y su correspondiente entropía. Ambos murieron jóvenes, antes de acabar el potencial de sus ideas. Hesse no retrocedió ante las implicaciones feministas de su obra, y Smithson sentó las bases de lo que ahora se denomina la escultura específica de un lugar.>>

5. Robert Morris. "La Antiforma" Artforum Vol. 6, nº8, Abril, 1968. Texto reproducido en el catálogo Entre la Geometría y el Gesto. Escultura Norteamericana, 1965-1975. Op. cit.

6. Pilar Parcerisas. "Susana Solano" Cimal nº 32-33, 1987.

En este artículo, como en el anteriormente mencionado de M^a Teresa Blanch, encontramos una referencia al alejamiento de los postulados del minimal en la escultura de Susana Solano. Pero en lugar de relacionar su escultura con quienes han hecho posible tal alejamiento, se relaciona con artistas anteriores al minimal, en esta ocasión con Brancusi. ¿A que responde este comportamiento? ¿Que significa este olvidar las influencias directas? ¿No será debido a la urgencia de crear un producto que ofertar al panorama artístico internacional?

<<...Se aleja de los minimalistas cuando huye de la frialdad de lo prefabricado siguiendo paso a paso el proceso de cada una de sus obras. Ello da a sus obras ese toque cálido y humano que hace de la geometría, como en Brancusi, un factor subyacente.>>

7. A este respecto Abel Figueres se queja de la falta de relación específica de algunas esculturas con el espacio para el que, al menos en teoría, han sido concebidas.

Abel Figueres. "Extra: quince propuestas artísticas de intervención en un espacio". Cimal, nº32-33, 1987, p.106:
<<Susana Solano ha instalado en una habitación más bien reducida su "Espai ambulant", una especie de jaula de hierro y plomo que encierra un espacio al que no se puede acceder. Coincide con las piezas que tiene instaladas en una de las galerías barcelonesas. Es ésta una coincidencia que en nada beneficia la imparcialidad del espectador y que exposiciones de este tipo tendrían que evitar>>.

8. Rosa Queralt. "La escultura no es algo al margen de la vida aunque no pueda explicarse" Susana Solano, Galería Montenegro, Madrid, 1987, p.21:

<< El rango arquitectónico de las piezas más recientes no depende tanto de su tamaño monumental como de las dimensiones que guardan relación con el ser humano ... Las obras se convierten en metáforas poderosas para nuestros cuerpos y para nuestro sentido de la interioridad ... Hay una ironía implícita en los últimos títulos: Il gelato, Hogar dulce hogar, De espalda a la pared, Escenografía del sexo, La bella durmiente, etc., ... y ha sido a partir de estas connotaciones cuando se ha sentido tentada a ser también espectadora, a distanciarse burlescamente>>.

9. Ludwig Wittgenstein. Leçons et conversations suivies de conférence sur L'éthique. Gallimard, Basil Blackwell, 1966, pgs.15, 16 y 17:

<< Sería interesante encontrar un libro tratando la filosofía por partes de discurso, por tipos de palabras empleadas. Se encontrarían muchas más partes de discurso que lo que hace la gramática ordinaria. Nos hablaría a todas horas de los verbos ver, sentir, etc. que describen una experiencia personal.

Otros capítulos estarían dedicados a los nombres de los números, al "todo", "algunos", etc., otro capítulo sobre "tu", "yo", etc., otro sobre "bello", "bueno", etc.,...

...A menudo he comparado el lenguaje a una caja de herramientas conteniendo martillo, tijeras, gafas, llaves, tornillos y cola. Sus diversos empleos tienen un aire de familia, aunque nada puede ser más diferente que tijeras y cola.

...La falta capital que cometen los filósofos es que cuando examinan el lenguaje, es la forma de las palabras lo que ellos examinan, y no el empleo que se hace de la forma de la forma de las palabras. No partimos de ciertas palabras, sino de ciertas circunstancias o actividades>>.

La relación de Richard Serra con el pensamiento wittgensteiniano, sobradamente conocida, se manifiesta en toda su práctica artística y docente. Pero, quizá, donde podemos verlo con mayor nitidez es en la escultura titulada "Aparato para cortar: medida de la plancha de la base" realizada en 1969 con madera, acero y plomo. Paradójicamente la técnica empleada para unificar estos tres materiales es el corte con sierra mecánica.

10. Olga Spiegel. "Susana Solano: <<No quiero hacer una escultura preciosista, donde hay una soldadura, se ve>>." La Vanguardia, Barcelona, 16 de Enero de 1983.

5-ACCESO A LA CONSCIENCIA EN LA CONTRADICCIαN GONAL

Los ejes verticales que denomino "Narciso", "Simulado" y "de la Consciencia", representan determinadas actitudes afirmativas, que despues de llegar a situaciones límite como las expresadas en los ejes "Teatral", "Topográfico" y "Museal", optan por una nueva definición de la propia individualidad, o quizá fuera mejor decir que optan por una definición provisional y por tanto mutable de la propia individualidad.

Esta movilidad de la consciencia se fundamenta en los desarrollos especulativos tendentes al signo elemental. No es de extrañar que en el desarrollo de tales prácticas reductivas, que podríamos caracterizar como horizontales, estuviesen implícitas las actitudes afirmativas que comportarán un relativo retorno a la formalización escultórica.

Esta tensión entre actitudes situacionistas o conceptuales y actitudes que recuperan de algun modo la integridad del individuo es la que posibilitará la aparición de un nuevo proyecto escultórico que, no pudiendo recuperar la idea de monumento estable, adopta frecuentemente un caracter efímero y toma como temática la idea del viaje de manera más o menos explícita.

Veíamos al hablar del decadentismo una atracción por lo desconocido y una búsqueda quintaesenciada de sensaciones nuevas en las que aparece ya, de manera decidida, la temática del viaje. Pero el carácter de estos viajes del decadentismo es en gran medida nostálgico y reparador de situaciones degradadas.

Así en "L'Invitación au Voyage", Huysmans recoge la idea del viaje interior, del viaje a un país ideal soñado por la fantasía. De este poema nos dice M^e Josep Balsach que << el artificio surge como nostalgia de una naturaleza que se encuentra degradada >>.

Este viaje reparador lo veremos en relación al resurgir de tímidos proyectos nacionalistas en el panorama español. Un antecedente de tales reparaciones simbólicas de la nacionalidad lo encontramos en la "Oeuvre-Sonnerie" que Atsuko Tanaka, del grupo Gutaï, realizó en 1957. En dicha obra un número variable de salas pueden ser el receptáculo "sonoro" de la instalación. Así habrá versiones de 12 salas o de 20, según lo permitan las condiciones concretas, en las que se instalarán los minicarrillones, permitiendo el paso de una sala a otra.

De las intenciones del grupo Gutaï nos informa Françoise Levailant¹:

<< En el Japon, las intervenciones al aire libre que favorece el grupo Gutaï son artificios, fuegos de paja, con cierta ligazón formal con la tradición secular de las fiestas religiosas periódicas donde lo efímero es garantía de lo permanente, donde lo espectacular parece el consenso social alrededor de la perennidad de los mitos. La voz de mando de Jirô Yoshihara, jefe de fila del grupo, era: "Inventad, inventad sin cesar". La invención de formas de acción espectaculares y

públicas se inscribían en el contexto de las reparaciones simbólicas del individuo despues de la derrota >>.

Existe no obstante otra manera de concebir el viaje, que se halla exenta de todo afán de exotismo y de toda preocupación por aspectos nacionalistas. Tal concepción aparece expresada más que por los resultados, figurados o reales, del viaje, por la disponibilidad hacia el cambio y por la capacidad de adaptación a situaciones diversas.

Una solución irónica a esta movilidad es la que propone Marcel Duchamp en su "Boite en valise" de 1941. En ella juega con la idea de modelo reducido y con la fotografía como suceso, en un proceso que inicia ya en 1918 y que le conduce a trazar los rasgos de un objeto destinado a viajar de un lugar a otro. Estas obras recojen la tensión entre la forma indeterminada o variable y la desaparición de la forma.

Pero donde podemos encontrar con mayor nitidez esta "contradicción gonol" a la que me vengo refiriendo es en la comparación entre el Land-Art americano y los "paseos" de Richard Long. Robert Smithson inspecciona el espacio abierto de manera similar a como lo haría en la galería, llegando incluso a producir una lúcida interferencia de ambas situaciones en sus "No lugares". Sus acciones sobre el espacio abierto son espectaculares y suelen llevar implícitas grandes movilizaciones u ordenaciones de tierra que parecen intentar la definición de

unos límites que hagan de dicho espacio algo habitable.

De la precaria habitabilidad de unos límites provisionales, como en el caso de "Spiral Jetty" o "Ice piece", pasamos, en el caso de Richard Long, a un planteamiento específico para los espacios abiertos bajo la forma de "paseos" que reconocen el lugar y permiten una actividad programática del ejecutante a través de sistemas cartográficos.

En una entrevista que Marga Paz le realizó a Richard Long encontramos algún elemento de diferenciación entre el Land Art y su propia concepción artística²:

<< M.P.: A menudo se te ha considerado como uno de los pioneros del "Land Art".

R.L.: No me gusta esta expresión. creo que las definiciones sobre el arte no ayudan mucho. Mi obra es un compromiso con el mundo de muchas maneras diferentes. Trabajo con los materiales del mundo, con la forma del mundo, con el tiempo. Quiero utilizar todas las posibilidades, y así mi obra toma diferentes formas: esculturas, mapas, fotografías. El término "Land Art" es muy limitado. Me parece una expresión muy americana. Tiene connotaciones de posesión, propiedad y mi obra es algo completamente opuesto a esto, porque usa el mundo de una manera libre y suave. Para mí el arte son solamente cosas de las que disfruto. Por eso procede de mi vida de una forma natural >>.

Su disposición a la movilidad o al tránsito queda patente en su concepción de la forma como fruto de su propio desplazamiento a través de la topografía del lugar. Una actitud muy similar la encontraremos en el caso de Perejaume que analizaremos a continuación en el "Eje Simulado".

5.1-Eje Simulado

Veíamos al hablar de las "Instalaciones Quiméricas" en el "Eje Museal" una concepción de collage en clara conexión con las prácticas cubistas que pretendían sintetizar en una visión única diferentes puntos de vista. Fontcuberta toma fragmentos de diferentes especies animales para construir un nuevo animal fantástico, en el que la taxidermia se encarga de hacer desaparecer los vestigios de los animales "donantes". Tal desaparición de lo real es condición indispensable para el buen funcionamiento de la artimaña.

Muy diferente es la concepción del collage reivindicada por Perejaume. En tal concepto afloran lateralmente temáticas como el nacionalismo o la idea del viaje. En una conversación mantenida con Jordi Fàbregues³ definía así su idea de collage:

<< El collage ya no es el encuentro de dos objetos: es hacer que los objetos se encuentren, convocar los fragmentos, juntar soledades; el gran delta del Nilo o aquella saca de correos que ahora, llena de postales, atraviesa la frontera, he aquí el collage >>.

Su visión de Catalunya no difiere de su concepción del collage. Muestra igual ansia de convocar nuevas imágenes y no de fragmentar, pretendiendo abarcar, sin fundir, la mayor diversidad posible. En su búsqueda de un modelo de cohesión en lo diverso

reconoce que su realidad nacional, a diferencia del caso norteamericano, no dispone de espacio para abarcar una cultura de la extensión, y sí para hacer un modelo de cohesión en el que, como veremos en la "Descripción de un verso", se da una cierta sublimación del concepto espacio. Todo ello le llevará a reconocer que el gran periodo de la Catalunya moderna ha sido el modernismo, ya que supo sintetizar todos los diálogos sin perder la noción de contraste: mundo rural-mundo urbano, tradición-vanguardia.

A la falta de espacio para realizar una cultura extensiva se ha de unir el predominio cada vez mayor de una cultura urbana que raramente contempla los matices de la realidad rural generando, en palabras de Perejaume, << un paisaje de consenso, homogéneo, fruto de una cultura sin territorio, un paisaje que manifiesta una presencia de postal, con todo lo que comporta de copia, de reproducción, de multiplicación >>.

Perejaume se mueve en un terreno sutilmente simulado, en el que los límites entre lo real y lo ficticio son lo señalado en su obra, para hacerlos desaparecer al constatar la identidad entre el interior y el exterior de lo limitado. Esta complejidad era señalada por Cirici Pellicer⁴ cuando señalaba: << muchas veces el paisaje es tratado como si fuese un paisaje de telón de teatro. No es una representación, sino la presentación de una representación >>.

El contraste es necesario para todo intento de comprensión o contemplación de los fenómenos. Ahí es donde radica el esfuerzo, la verdad y el carácter ficticio de los planteamientos de Perejaume. No debemos olvidar que si todo funciona como si el artefacto fuese verdad y ello nos permite una cierta aproximación a la realidad, no hay motivo alguno para rechazar las evidencias presentadas por dicho artefacto, manteniendo, eso sí, la consciencia de su provisionalidad.

Aquí se diferencia radicalmente de la concepción operística de Benito, en la que creemos encontrar una búsqueda mal orientada de las condiciones de verdad. Cuando Jordi Fàbregues, en la conversación mantenida con Perejaume a la que nos referíamos antes, recorre los variados recursos utilizados por Perejaume, tales como pintura, teatro, poesía, objetos, etc. y le pregunta si su intención es crear una ópera, este contesta de una manera tajante: << No. Hay una gravitación interna que cohesiona los fragmentos, pero los fragmentos se mantienen como tales... Por encima de la variedad y el contraste hay una voluntad de cohesión >>.

En su serie "Installations Marcs" de 1986 realiza un trabajo complejo de pinturas, instalaciones, fotografías, videos, poemas, paseos campestres, etc. en una acumulación de metáforas que nos invitan a la contemplación de la naturaleza a través de un artefacto tan eficaz como silencioso, cuando es bien usado: << El marco contiene la contemplación, y en estas obras es como si

abriésemos un poco más el ángulo de visión incorporando la visión del límite >>.

Existe una relación espiritual clara entre los marcos de Perejaume y la autotransformación en objeto de Beuys. A través de la propia visión, convenientemente lateralizada para no caer en los excesos de Narciso, surge la identidad y el proyecto escultórico entrelazados en un círculo cuyo carácter será vicioso o no, en función de nuestra aproximación al mismo. Es decir, parafraseando a Heidegger: no hay círculos viciosos sino formas viciadas de aproximarse a los mismos.

Tal visión de sí mismo a través de los marcos, o quizá sea mejor decir "en" los marcos, le llevará a conclusiones cuya verdad, muy a pesar nuestro, no siempre podemos admitir, pero cuya belleza es indudable:

<< Sólo este vehículo todo terreno que es la poesía reencontrada, a manos de la pintura, el anhelado diptongo del yo y el paisaje: el paisaje como mi vastitud y yo su pensamiento, su sueño, la unión donde la naturaleza se pinta ella misma a través mía >>.

Esta coherencia de lo dispar a través del collage genera un espacio virtual indemostrable de donde surge toda consciencia individual o nacional. No es tangible ni podemos sentirlo como no sea a través del arte y eso es justamente lo que hace Perejaume

en la "Descripción de un verso".

En dicha obra toma como motivo el "lied Mondnacht" de Robert Schumann basado en el poema de Joseph von Eichendorff cuyo tema es el paisaje como un todo. Perejaume separa la voz y la música que irán a parar, una, a la cima del Montseny -el poema en el aire-, y, la otra al muelle del puerto de Tarragona actuando los dos, sin ilustrarse mutuamente a las siete en punto de la tarde.

La filmación en video de ambas escenas por separado le permitirá unir las dos visiones en un collage en el que reaparecen ambas escenas por separado en dos monitores. Este video, usado más como referencia objetual que como medio, nos presenta un espacio virtual poético generado a partir de una doble escisión: por un lado la que separa música y texto, y, por otro, la que arranca a ambas de su propia temporalidad a través de la copia en video y la invocación de los fragmentos.

En "Descripción de un verso", "Serie Installation Postaler", o "Serie Installation Marcs" accede a un tipo de signos no discursivos cuyo silencio más que aproximarse a la idea de pureza, como en el caso del minimal, parece relacionarse con los escritos sobre la seducción de Jean Baudrillard.

La estrategia de Perejaume, en la mayor parte de sus trabajos, difícilmente podría ser descrita como un discurso de "verdad", y, no obstante, realiza una aproximación a la misma a

traves de la seducción. En la reflexión de Baudrillard en torno a la seducción podemos encontrar:

<< La seducción vendría a ser una estrategia conceptual reversible, un tanto diabólica, en lugar de una estrategia frontal, directa, analítica. La seducción trata de pasar de una forma desencantada a una forma encantada del análisis teórico y de la propia vida... Un cierto encanto de la seducción reside ya en el hecho de ser un objeto teórico no identificado, objeto puro>>³.

El espacio virtual poético, al que nos referíamos antes al hablar de "Descripción de un verso", presenta con claridad y de manera indescifrable los signos de la seducción, de los que, en el artículo al que hacíamos referencia, nos dice Baudrillard: << los signos de la seducción no pertenecen al orden de lo visible, no entran en el orden de la producción, sino en el orden del secreto >>.

Perejaume sabe muy bien, como demuestra su "Serie Installation Marcs" que lo importante de la contemplación no es descifrar la naturaleza sino ejercer un trabajo de mutua seducción con ella. Por ello, al hablar de sus trabajos sobre los marcos dirá: << Lo realmente valioso no es decir el secreto, sino contenerlo >>.

En el apartado de esta tesis que lleva por título "Hacia una

experiencia de lo real" veíamos la descripción de una experiencia esquizofrénica enfrentada a la planitud irrebasable de la realidad, es decir, la sensación pura, cuya intensa seducción es verdaderamente aterradora. En el contacto con la realidad, veíamos también como lo primero que se pierde es la noción misma de realidad y en ella sucumbe todo proyecto, pues es tal la fuerza de lo presente que no hay posibilidad alguna de coordinar acciones ni pensamiento.

La obra que lleva por título "Sensación de realidad" incurre, desde el punto de vista que nos ofrece la reflexión de Baudrillard en torno a la seducción, en la antiseducción del "discurso de verdad". Rence Sechehaye nos describía como en la sensación pura no hay conciencia de realidad, y si a esto unimos su vuelta a la realidad habitual o alienada por el hábito, veremos que efectivamente sólo es posible la - sensación de realidad -. Así como en sus trabajos de marcos o postaleros sabe acercarnos mediante la ficción a la sensación de lo real, en este trabajo denominado "Sensación de realidad" sólo habla de ella, sin que esto tenga la menor consecuencia. Esta obra se compone de una serie de espejos retrovisores dispuestos en círculo de la que Perejaume nos dice: << El espacio que es reductible y condensable no llega a ser captado, ni tan sólo presentado >>.

Por otra parte, hay un paralelismo más que notable entre la obra "Sensación de realidad" de Perejaume y el "spot" publicitario de Coca-Cola que nos repite machaconamente su

"Sensación de vivir". En ambos casos se da la verdad en el enunciado. Dicho "spot" no seduce propiamente sino que propone una especie de referente que canaliza todas las energías predisuestas o deseosas de seducción. No hay pues ninguna desviación de las trayectorias particulares que pueda ser concebida como seducción.

La misma investigación en torno a los límites entre lo real y lo ficticio lo encontramos en Angeles Marco, aún cuando en su incorporación de la visión del límite, como ya veíamos en otros apartados, opta por soluciones con mayor énfasis en los aspectos formales. No obstante, realiza una inteligente traducción de la seducción o estrategia conceptual reversible a juegos sintacticos muy sofisticados.

Esta reversibilidad conceptual llevada a un terreno formal origina un juego que distorsiona intencionadamente el espacio real, generando una suerte de perspectivas imposibles. Tal distorsión, unida a influencias diversas procedentes tanto del minimal como de la nueva escultura inglesa, es perceptible como elemento caracterizador de un nutrido grupo de escultores valencianos que recojen las enseñanzas de Angeles Marco. Entre ellos cabría citar a Emilio Martínez, Ricardo Cotanda, Evaristo Navarro, Natividad Navalón, Maribel Domenech, Pepe Romero, etc.

En muchos de estos escultores se da un juego constructivo, con un aporte variable de ironía que les aproxima a la sorpresa

en una actitud que prima el efecto sobre la comprensión. Se da también una búsqueda en los ámbitos domésticos, privados, y del mobiliario con un afán notoriamente productivo que condiciona de partida la mirada.

Así, frente a la incorporación de la visión del límite sumamente silenciosa realizada por Perejaume, en este grupo encontramos un trabajo de signos discursivos en torno al concepto del límite de un modo un tanto forzado. El enunciado de estos signos discursivos es la seducción o la incitación verbalizada al salto al vacío. Pero, bien mirado, pocas cosas hay tan poco seductoras como la intención exteriorizada de seducir; esto quizá sea debido a que en tal intencionalidad, a pesar de las oblicuidades formales, se da una aproximación frontal a los fenómenos reñida con cualquier tipo de seducción.

5.2-Eje de la Consciencia

Veíamos en el apartado anterior los esfuerzos, en muchos casos exitosos, de Perejaume por mostrar la noción de realidad, promoviendo así una especie de identificación con dicha noción. Todo ello sin perder nunca de vista el artificio protector que, además de impedir el derrumbamiento del individuo en el caos, permite una simulación poética de la identidad.

Una forma específica de la seducción es, sin lugar a dudas, el desafío. Este se manifiesta con unos caracteres comunes en algunas obras del panorama escultórico español actual, por lo que me decido a dedicarle este apartado.

En el artículo de Baudrillard sobre seducción y estética, al cual nos venimos refiriendo, encontramos algunos datos sobre el desafío. Sin pretender definirlo dice de él lo siguiente:

<< Como la seducción, el desafío es aquello a lo que no podemos dejar de responder porque nos vemos forzados. Es el desafío, es la ficción lo que, mucho más que el principio de placer, nos lleva más allá del principio de realidad ... El punto de partida es más bien un juego de palabras ... no es una oposición regulada, productora de sentido, sino más bien una simple asociación inútil pero seductora: una especie de reacción en cadena de las palabras. Todo el proceso de la seducción se encuentra en este encadenamiento. Un juego de palabras es siempre

un desafío ...>>.

Puede que Pilar Parcerisas tenga razón cuando comenta de la serigrafía de Joan Brossa denominada "Duel" lo siguiente: << En "Duel", un naípe con un 2 de espadas es suficiente para explicar un duelo >>^e, como también puede tener razón cuando afirma que los poemas visuales de Joan Brossa son un entretenimiento que nos ayuda a pasar el tiempo. No se equivoca al descifrar algunos juegos transparentes de Brossa, pero existe en todos sus juegos formales una ambigüedad evidente en la que podríamos ver más que la explicación de un duelo, la implicación en el mismo mediante el desafío.

En sus poemas objeto es frecuente encontrar encadenamientos de objetos diversos en una relación que no busca sintetizar un sentido, como harían los organigramas japoneses, sino que subralla términos iguales para designar objetos diversos; objetos diversos con finalidades similares, sobre los que construye unas encantadoras metáforas, o, en definitiva, insinúa vías incitantes entre diversos lenguajes que son una verdadera invocación al juego y a la inteligencia.

Al igual que Brossa, Marcel Broodthaers es un poeta que vehiculó su expresión a través del objeto por juzgarlo más apropiado que las palabras para transmitir la ambigüedad de las actitudes. Tanto Brossa, como Broodthahers o Duchamp en sus "Ready-Mades" utilizan el objeto, oponiendolo al lenguaje, para

desencadenar una reflexión crítica, a menudo irónica, sobre el mundo artístico y la cultura.

Este desafío "con" y "por" el lenguaje era entendido de manera muy diferente por Broodtakers y Beuys. Mientras el primero pretendía atarlo todo en el lenguaje, Beuys optó por la tematización del desafío en un afán de encontrar nuevas estructuras mentales y nuevos modelos de comportamiento.

Así, mientras Duchamp se indigna porque sus "objetos desafiantes" son motivo de una cierta valoración estética por parte de los jóvenes neodadaístas, Beuys acusará a Duchamp de una pasividad o silencio excesivos.

En las dos discusiones mantenidas por Beuys con Broodtakers y Duchamp respectivamente podemos encontrar un sustrato análogo. Tanto en su negativa a participar en el escrito de protesta contra la actitud censuradora del Guggenheim, que le valdría no pocas tensiones con Broodtakers, como en su crítica a la actitud de Duchamp, entendida como un desafío que no admite respuesta, encontramos un rechazo a los modos revolucionarios frontales en favor de una actitud persuasiva y desafiante.

El último Beuys abandona tanto el concepto de forma idealizada como la expresión subjetiva procedente de una visión romántica de la naturaleza. Su opción no podía ser más clara; se decanta por la atracción de los contrarios: representa de manera

simbólica mecanismos energéticos tales como la transmisión de las cargas eléctricas, oposiciones duales entre frío y calor - En esta dualidad apoya su "nuevo" nacimiento tras el sospechoso accidente de aviación que le dejó postrado en el hielo, y del cual surge renovado como correspondería a un hipotético Mesías -, o la oposición entre estado cristalino y estado amorfo. Tales oposiciones no son excluyentes sino que se refieren o se reenvían mutuamente. Esta alternancia o movilidad entre los polos no pretende otra cosa que desencadenar en el espíritu del observador un proceso semejante.

Parece más que comprensible que la seductora figura de Beuys hiciera mella en el joven Carles Pazos, quién llamó poderosamente la atención al proclamar "Voy a hacer de mí una estrella" en una acción que realizó en 1974.

Esta "acción" hay que contextualizarla en las preocupaciones por la propia identidad del arte conceptual español de la década de los 70, al que me referiré en el siguiente apartado.

Con motivo de la exposición "Extra!" Vicenç Altaió preguntaba a Carles Pazos: ¿Que hay en tí de estrella?; a lo que respondió con desencanto no disimulado: << De estrella ya no me queda nada. La estrella fué el sueño de una adolescencia exageradamente prolongada. Cuando hice la acción "Voy a hacer de mí una estrella" tenía 25 años >>7.

La raíz sentimental que urgaba en la memoria emotiva permanece aún hoy en su trabajo, si bien manifiesta con mayor intensidad una componente de ambigüedad por su desarrollo en el escurridizo terreno del Kistch.

Los materiales que emplea en su trabajo proceden de un mundo cotidiano bastante hortera, cuyos elementos de identificación, que acostumbran a ser falsificaciones baratas o simulaciones de lo lujoso, son los motivos de los que se adueña Carlos Pazos.

Pero, así como en la pintura de David Salle nos encontramos con unos productos lujosos que pueden encajar a la perfección en el ambiente más refinado y cuya apariencia de "verdad" esconde, no obstante, una corrosiva y radical falsificación que le llevará a afirmar: << Los cuadros han de estar muertos, es decir, han de partir de la vida, pero no ser parte de ella, con el fin de mostrar cómo puede tener algún tipo de relación un cuadro con la vida >>; en Carlos Pazos encontramos un recorrido inverso, pero en el fondo muy semejante.

Pazos magnífica, reúne y esconde su pasión en una desorbitada expresión del lujo a través de las "baratijas". Intenta liberarse de dicha pasión y disfrutar de ella a través de la narración de una historia. La historia que cuenta una y otra vez se debate entre la fascinación, seducción o desafío y un radical escepticismo, cuyo carácter desencantado intenta conjurar por todos los medios.

En el triptico "Esa estúpida sensación" hay una risa caustica, con llama sofocada, que va más allá de la ironía o, que, en todo caso, es mantenida como refugio último de un ego caricaturizado y vulnerado como el pellejo de "San Sebastián".

Puede ser significativo ver una obra que realizó en 1982 y que lleva por título "Escrito sobre mi piel". Dicha obra consiste en una lámina de cuero con el dibujo, a modo de tatuaje, de una insinuante mujer desnuda. El dibujo esta atravesado por un tubo de neón que cumple las veces de una flecha luminosa.

Tales referencias a las flechas, que aparecen constantemente en el trabajo de Pazos en la actual década, tienen la capacidad de aglutinar en nuestra memoria relatos aparentemente tan dispares como la historia de San Sebastian, los "Colores prohibidos" de Yukio Mishima, o los estudios de Merz sobre la progresión de los fenómenos vitales, que se materializarán desde 1967 en tubos de neón que atraviesan los objetos como flechas o componen inscripciones para visualizar la energía espiritual transformante de la materia. En todos los casos descritos hay una especie de "canto de cisne" a la sensualidad.

Volviendo al triptico denominado "Esa estúpida sensación" podemos ver como las tres obras que lo componen surgen de una manipulación de sensaciones breves que Pazos recoge afanosamente en una especie de variopinto diario. A partir de esas sensaciones

fugaces de lo real, Pazos construye sus narraciones que actúan como meta o guía en la búsqueda de materiales que mantiene esforzadamente en el mayor nivel de superficialidad de que es capaz.

Interrogado por Vicenç Altaió acerca de sus tensiones internas responderá: << Magnificarlas es la única manera de soportarlas. Frente al terror, legitimo cualquier acción o posición que te pueda mantener a flor de piel o bien, por el contrario, que te haga salir definitivamente del terror. Hablo, evidentemente, del suicidio o de la capacidad de provocar la locura... Todo es muy explícito. Llego al máximo que se puede explicar. Si explicase más, habría de pasar a otra cosa, quien sabe si a escribir. Más vale dejarlo en este punto. No se puede explicar nada más >>.

Respecto a la vulgaridad de los motivos seleccionados para representar sus "historias" deja bien claro que sus pretensiones no son contraculturales, quizá porque todo ataque a la cultura no hace sino regenerarla. El propio Pazos nos pone en guardia contra fáciles interpretaciones de su obra en función del Kitsch, al afirmar que tal concepto no deja de ser una cosa cultural.

La vulgaridad de los objetos de Pazos persigue un lujo contrario a la dispersión. Su caso es la viva estampa, aunque invertida, del Abad Suger de Saint Denis. Así, mientras este atesora objetos lujosos cuyo brillo y fascinación material le

transportan a una profunda y luminosa sensación de lo divino, Pazos huye de esa sensación aterradora frente a la cual nada puede mantener su integridad, optando por el brillo opaco de un lujo falsificado. De esta manera es comprensible el desafío implícito en su purpurina dorada y la coherencia de sus palabras: << En el sistema de relación entre los objetos, mi pretensión final es la de escoger un objeto siempre lujoso y refinado. No tanto la ocupación de espacios (instalación), sino objetos por sí mismos que vuelvan a sí mismos, que eviten la dispersión >>º.

En la misma órbita de desmesura poética cabría situar las preocupaciones y manifestaciones artísticas de Ricardo Calero, sólo que en este último el material de trabajo no procede de la cotidianeidad de las vitrinas, paredes y estancias descritas por el Pop como en Pazos, sino que se nutre de los residuos con un lenguaje mucho más próximo al arte povera. Pero sus amuletos e instalaciones, al igual que en Pazos, pretenden convocar lo disperso en una síntesis, a mi entender prodigiosa, entre las flechas de Pazos y las piedras que así presentadas están a punto de ser preciosas. Esta síntesis la podemos observar en obras como "Ausencias de Luna" , "Herir de tu pasión", etc.

Ricardo Calero demuestra una gran proximidad a Luciano Fabro, cuya lección atraviesa además, desde el povera, manifestaciones tan vitales como la de la nueva escultura británica. Fabro evoca la bipolaridad material-inmaterial, haciendo frecuentemente uso de estereotipos tales como el

contorno geográfico de Italia, elementos procedentes de la iconografía tradicional o elementos de la arquitectura clásica.

Una de sus obras más impactantes es la denominada "El pie", de la cual realizó diferentes versiones en mármol y cristál que forraba en seda de diferentes colores. Esta pieza que incita a reflexionar sobre sí misma se halla latente en toda la obra de Calero, pero quizá con especial insistencia en "Ausencias de luna".

El trabajo de Calero incide en la reflexión sobre la bipolaridad de lo material y lo inmaterial optando por un proyecto oscuro que se eleva entre la consciencia y la inconsciencia en una relación de la que por ahora sólo vemos su aspecto prometedor.

Si la desmesura poética en la convocatoria de lo disperso puede caracterizar las actitudes de Carlos Pazos y Ricardo Calero, es en la actitud opuesta, es decir, en la medida, donde cabría situar la unión de contrarios que realiza Fernando Sinaga.

De todo el trabajo de Sinaga, a pesar de lo diversificado del mismo, se desprende un talante metafísico habituado en el desafío de los límites con armas tales como su predisposición o facilidad plástica por un lado, y, por otro, el rigor y el método analíticos de los que hace gala.

De su primera época, en la que trabajaba formas pulidas y concavidades más o menos orgánicas, conserva un oficio depurado que le será de la mayor utilidad en la pulcritud y economía de sus definiciones formales o de sus planteamientos métricos.

Sin perder de vista la métrica casi musical de Sinaga podemos observar, coincidiendo con algunas apreciaciones de Miguel Fernandez Cid, al menos cuatro vertientes diferenciables en su trabajo: la que dimensiona el timbre epidérmico de los volúmenes mediante un estucado y tratamiento cromático de gran contención, como es el caso de "Ya no es posible guardar la vida"; el juego de planos, dobles visiones y tratamientos perspectivas que evidencian, en su aproximación a la arquitectura, un diálogo vivo y eficaz con los planteamientos de Miquel Navarro y Angeles Marco; otra vertiente vendría dada por una serie de figuras de medición, cuyo carácter tiene más de imagen que de volumen pero que requieren un desarrollo espacial determinado. Este sería el caso de obras como "La vida abierta" u otras en las que no especifica título alguno y que acostumbran a combinar materiales muy contrastados; la cuarta vertiente se caracteriza por la tematización de la métrica en una aproximación oblicua a la misma a través de referencias a formas industriales, instrumentos mecánicos y, en definitiva, de una valoración de la fisicidad de las herramientas, mecánicas o conceptuales, que comparten otros escultores afines a él como Antonio Leonardo Platon o Josep Roy.

Se perciben en su trabajo ecos tan diversos como los que proceden de la sensibilidad minimal y de los objetos derivados de los performances' de Beuys. En una obra de 1988, sin título, que de forma muy lineal y plana se extiende por el suelo, empleando cobre, aluminio y cristál, encontramos una diáfana referencia a la circulación e interrupción de energía mostrada con una depuración y economía formal admirables. En esta pieza y en otra del mismo año e igualmente sin titular, que presenta sobre el muro dos segmentos iguales de bronce diferenciados por su diferente proceso de solidificación, consigue un difícil equilibrio entre el minimal, Beuys y el povera.

Sinaga consigue reactualizar algunos planteamientos de Anselmo que iban destinados a llamar la atención sobre fenómenos que normalmente no percibimos: La energía condensada en un tejido enrollado sobre sí mismo en "Torsión" de 1968, o la dilatación y la contracción de una barra de hierro en "Respiración" de 1969.

Así mismo la reflexión sobre el hecho artístico de Fernando Sinaga revitaliza una cierta corriente conceptual que rebasa los momentos concretos de las diferentes manifestaciones artísticas, acercandolo a posiciones como las de Giulio Paolini, Joseph Kosuth o Daniel Buren en un tipo de arte cargado de consciencia histórica que bien podría caracterizar este final de siglo que ya empezamos a vivir.

5.3-EJE NARCISO

La identidad personal del artista aparece referida en toda obra o acción artística, pero sin duda esta referencia surge con diferencias muy notables de unos casos a otros.

En ocasiones viene dada explícitamente como motivo de reflexión, como material de trabajo, como incógnita o simplemente como punto de partida. En otros casos, mucho más frecuentes, la propia identidad no aparece referida directamente en las obras, sino que surge implícita en las obras por la peculiar forma de mirar y actuar del artista en su relación con los materiales. Existe un tercer tipo de referencia a la propia identidad, que consiste en la negación de la misma a través de un proceso complejo de enmascaramiento.

5.3.1-La identidad en el arte conceptual español

Algunos ejemplos de presentación explícita de la propia identidad los encontramos en el arte conceptual español de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta. Si bien es cierto que estas manifestaciones del arte conceptual en España quedaron reducidas a algunos núcleos aislados que no tuvieron incidencia en el contexto social de su momento, no por ello dejan de tener un gran interés para el análisis del tema que me ocupa en este apartado. Y ello por una doble razón: Por una parte la especificidad y radicalidad con que se desarrolla, en algunos casos, la reflexión sobre la identidad. Por otra parte la influencia de estas experiencias conceptuales en el panorama artístico español de los años ochenta¹.

Así lo demuestran exposiciones como la realizada este mismo año en la galería Estampa de Madrid en torno a algunos de los protagonistas del arte conceptual español². En la crónica que Pablo Llorca realiza sobre esta exposición se hace eco de una influencia internacional favorable al arte conceptual y alude al largo silencio que se ha cernido en torno al conceptualismo español, insistiendo en la vigencia de sus planteamientos: <<...El problema quizá sea que esos artistas históricos no sólo son el pasado sino, casi, el único presente.>>

Nacho Criado realiza en los años setenta performances e instalaciones que cuestionan el concepto de identidad,

relativizandolo o reduciendolo a una mera apariencia temporal. En la acción "Ajustes"³ excava un nicho en la tierra con las dimensiones de su propio cuerpo y se introduce en él desnudo y boca abajo, en una posición que parece requerir toda su sensibilidad epidérmica. La actitud mental y la disposición corporal coinciden en una búsqueda extraordinariamente introvertida. Al margen de las connotaciones que el citado nicho pueda tener como sepulcro, nos sugiere una vía de acceso a la propia interioridad.

Este trabajo introspectivo se continúa con diferentes connotaciones durante toda la década de los setenta. En el performance "Lo que no se escucha se oye"⁴ se aproxima de otra manera a la propia identidad: La imagen repetida de su rostro, con diferentes tratamientos en el revelado fotográfico, nos muestra una diversificación de la propia identidad, una fragmentación del concepto identidad en diferentes versiones presentadas simultaneamente. La repetición de la imagen del propio rostro sometido a diferentes tratamientos actúa como obstáculo en la normal asociación entre imagen e identidad. Con la propia imagen diversificada, deformada, la identidad queda flotante entre las diversas imágenes, apoyandose principalmente en las diferencias.

La relación entre deformación y significado es analizada por Jordi Pablo⁵, el cual reflexiona sobre el modo en que las modificaciones de la imagen afectan al significado: «Cualquier

deformación que se pueda transmitir uniformemente a todos los puntos de un cuerpo, lo modifica. Parece que toda deformación elástica de este tipo, sea una proyección incompleta del cuerpo deformado hacia el elemento que deforma... Parece que una deformación queda manifestada cuando en el objeto deformado se produce una variación de significado. Es útil considerar esta variación de significado como la frontera entre una deformación y la siguiente.>>

Vemos como Jordi Pablo, en su afán por aislar el significado, es decir, la identidad de la imagen, enfatiza el carácter móvil de tal concepto y su receptividad hacia todas las modificaciones que puedan surgir, aunque se plantean desde una ordenación diacrónica que no llega a visualizar el problema del desdoblamiento de los significados.

En los últimos años de la década de los setenta, se lleva a cabo una curiosa experiencia a la que se denomina "Ofelia"⁶, en la cual se analizan las modificaciones de una imagen y la interferencia entre diferentes significados. Estos trabajos generan el climax necesario para que pueda plantearse con radicalidad la búsqueda del concepto "identidad" en el panorama de la escultura española.

Volviendo al ejemplo de Nacho Criado, encontramos un giro radical en la manera de plantear la cuestión de la identidad. En la instalación "Identidad"⁷ ya no aparece el propio cuerpo como

protagonista, tal como sucedía en trabajos anteriores, sino que el concepto es explicitado a través de una sutil materialización de la palabra "identidad". La palabra es silueteada sobre un soporte de cristal que ocupa el centro de la sala. La identidad sintetizada no es la fisicidad del cuerpo animal, ni la del individuo sometido a una investigación policial, sino una entidad genérica entendida como un espacio abierto.

Esta "identidad" desligada ya de la circunstancia individual concreta ha sido también descrita, de modos muy diferentes pero con igual claridad, en algunos trabajos de Pablo Serrano y de Antoni Muntadas.

Las especulaciones de Pablo Serrano en torno al vacío y a la idea heideggeriana del lugar se inician en 1957 con dos series de reflexiones paralelas tituladas "Drama del Objeto" y "Quema del objeto". En ambas analiza la presencia de los cuerpos como ocupación del espacio que los contiene. Sus procesos de quema, quizá ingenuos pero llenos de candor, consisten en construir una "celda" de varillas de hierro en torno a un cuerpo para proceder después a la incineración del cuerpo encerrado. De esta forma llega a una definición metafísica de los cuerpos en relación con el espacio.

Más próximo al caso que nos ocupa es el ejemplo de Antoni Muntadas. Sus reflexiones abordan también el problema del vacío, pero no desde una clave metafísica sino introduciendo un término

asociado, la pasividad, que le permite apoyar su investigación en torno a la "identidad" en el tejido social. Así, no es extraño que en su obra encontremos ecos del Pop-art. Entre 1976 y 1983 elabora imágenes como "N./ S./ E./ O." en las que plantea la identidad de los bloques Este y Oeste a través de cuatro símbolos: las banderas de la U.R.S.S. y de los E.E.U.U., un crucifijo y una imagen referida a los Soviets. En esta instalación los cuatro símbolos empleados se distribuyen en la habitación ocupando los cuatro muros. Banderas e iconos forman la base de un juego combinatorio en el que se evidencia el antagonismo cultural. Igualmente son cuatro los conceptos en torno a este antagonismo: Espacio mental, espacio físico, situación abierta y situación cerrada.

El libre juego combinatorio de símbolos y conceptos da un nuevo enfoque a la identidad de los bloques, necesariamente referidos entre sí, mediante la asociación de la bandera de la U.R.S.S. al crucifijo y la de los E.E.U.U. a la imagen de los Soviets.

Es significativo para nuestro análisis la doble labor que Muntadas realiza en torno a la identidad. Por un lado toma para su trabajo unos símbolos establecidos e identificadores de cada bloque y por otra parte rompe la vinculación de estos símbolos con sus respectivos bloques, con lo cual da movilidad a los elementos identificadores y genera una nueva posibilidad de identificación más abierta y no apoyada en el antagonismo.

Su trabajo sobre los media, en diversas instalaciones realizadas en la segunda mitad de los años setenta y primera mitad de los ochenta^o, le permiten profundizar en el problema de las identidades comparadas y sintetizar como principio común de identidad "lo genérico"^o. En sus "Naturalezas Muertas Genéricas" toma como materia de trabajo productos comestibles manufacturados en cuyos envases no hay ninguna referencia comercial. Sólo aparecen datos identificadores del producto y de su cantidad sobre una etiqueta blanca. Estas referencias tautológicas toman toda su fuerza en la no identidad y rememoran, por contraste, ciertas posturas del Pop (baste recordar el énfasis en la identidad comercial de las "sopas Campbell" o las cajas de jabon "Brillo"). Latas de sardinas, latas de atún, cajas de leche, paquetes de harina, son, entre otros, los motivos presentados al espectador. Y no es que en el caso de Muntadas falte una referencia a lo comercial, sino que registra fielmente un nuevo comportamiento comercial que podemos observar en los grandes almacenes. Las grandes cadenas de alimentación, en ocasiones, no compran los productos a las fábricas sino que contratan la actividad de la fabrica para una producción determinada. La marca de la fábrica o bien es sustituida por el anagrama de la cadena alimentaria o queda relegado a un segundo término. En cualquier caso estos productos insinúan una tendencia hacia el anonimato.

Este mismo anonimato lo encuentra Muntadas en las torres de

los tendidos eléctricos, a las que denomina monumentos genéricos (en una actitud muy proxima a la de Robert Morris), o en los programas televisivos de los cuales sabe abstraer su homogeneidad. Pero donde consigue mostrar con verdadera fuerza la indiferencia es en su "Exposición Genérica": En ella permanecen todos los problemas de iluminación, ordenación de "lienzos en blanco" sobre los muros, e instalación de monitores en la sala cuya emisión se reduce a luz blanca. La paradoja estriba en que todas las estrategias de comunicación se obstinan en mostrar una ausencia. Nada tiene que ver este desarrollo con los enunciados minimalistas, los cuales, de un modo todavía optimista, tenían algo que mostrar: la dimensión, el peso, el carácter material, etc.

Muntadas define una posición extraordinariamente descarnada no exenta de un cierto nihilismo y en la que parece tocar fondo en la cuestión de la identidad. Veíamos con anterioridad como Nacho Criado había llegado a sintetizar un concepto de "identidad" similar, una "identidad" genérica sin apenas soporte material. Si es arduo llegar a posiciones semejantes no lo es menos encontrar una salida. Veremos a continuación de que modo consigue Nacho Criado escapar de este punto cero que invita, como canto de sirena, a la inactividad y al cese de toda función vital.

De la palabra salta a la metáfora poética en la instalación denominada "Trasvase"¹⁰. Las imágenes generadas en esta

instalación presentan un concepto de identidad con cierta movilidad, no limitado a su receptáculo físico o, al menos, no a un único receptáculo. Esta movilidad de la identidad que puede fluir de un recipiente a otro, trasciende la idea de mera transhumancia, recurriendo a una temática típica de "fin de siglo" como es el "Milagro", entendido, en este caso, como cambio de lugar y de sustancia. La religiosidad que se desprende de esta instalación coincide con la de "fin de siglo" en sus caracteres de saturación de cultura y laicidad¹¹.

Todas estas investigaciones desembocan en una forma teatral cuya intención no parece radicar en la novedad de la imagen, sino en la conquista de una actitud. En la acción "¿Por que nó? bésale el culo al mono" realizada en 1980 aparece Nacho Criado en una pose que posibilita el entendimiento de la identidad como creación y escenificación del propio individuo y que tiene claros antecedentes en la idea del Dandy o en el vestido estético asumido por Oscar Wilde.

NOTAS

1. Françoise Levailant "Une leçon d'histoire inachevée" Revue de l'Art, nº76, 1987.
2. Marga Paz "Arte y Naturaleza" Figura, nº6, 1985.
3. Jordi Fàbregues "Quines Pintures" Extra!, Op. cit.
4. Cirici Pellicer "Perejaume i la seva poesia", 1980. Catálogo Perejaume, Centre Regional D'art Contemporain Midi-Pyrénées, 1987.
5. Jean Baudrillard "Seducción y Estética" D'art, nº11, E.U. Barcelona, 1985.
6. Pilar Parcerisas "Joan Brossa, poeta de la il·lusió" Joan Brossa. Poesia visual/poemes objecte/cartells. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Mayo/Diciembre 1983.
7. Vicenç Altaió "Carlos Pazos o la Res Dramática de l'imaginari enfront d'un món decepcionant" Estra!, Op. cit.
8. Vicenç Altaió, Op. cit.
1. En el catálogo de la exposición "Fuera de Formato", realizada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1983, aparece una amplia, aunque no exhaustiva, cronología de las actividades del conceptualismo español en los años sesenta y setenta. Tiene la virtud de rescatar del olvido unas prácticas vitales para la incorporación de España al debate artístico internacional.
Surge además en un momento clave, actuando como contrapunto en una situación en la que la banalidad y la irreflexión eran valores dominantes.
2. Pablo Llorca. "Hidalgo. Criado. Jerez. Valcárcel Medina" Arena nº2, Abril 1989.
3. "Ajustes" fué una acción realizada en 1972 en Mengíbar (Jaen).
4. "Lo que no se escucha se oye". Performance realizado en la galería Buades de Madrid en 1973.
5. Jordi Pablo. <<Apunts per l'estudi de les deformacions>>, 1972. Este texto aparece recopilado por Ferran Garcia Sevilla en "Selección de textos y escritos del llamado arte conceptual en Cataluña" D'art nº6,7, Mayo 1987.

6. Eugenia Balcells. "Ofelia", Febrero 1974. Texto recopilado por Ferran Garcia Sevilla op. cit.

<< Múltiples impresiones: sobreimpresiones de la misma imagen, sobreimpresiones de imágenes distintas. El planteamiento inicial fue simplemente el de hacer, a manera de ejercicio, una exploración lo más completa posible de las posibilidades y características de la fotocopia de una imagen. >>

7. "Identidad". Instalación Sala C.A.S.E., Alicante, 1975.

8. Antoni Muntadas. THE LAST TEN MINUTES (Argentina, Brasil, USA). Video instalación con tres monitores, sistema de sonido y tres grupos de auriculares. Originariamente presentada en The Kitchen, N.Y. en Marzo de 1976. El playback simultáneo de los últimos diez minutos de los programas nocturnos de televisión en tres países diferentes grabados directamente de la pantalla, yuxtapuestos con escenas de las respectivas ciudades de los países representados.

9. Antoni Muntadas "E/Slogans". Palacio de la Madraza, Madrid, 1987. En esta exposición presenta "Naturalezas Muertas Genéricas", "Monumentos Genéricos", "T.V. Genérica", "Exposición genérica".

10. Nacho Criado. "Trasvase", Instalación realizada en la Galería Buades, Madrid, 1976.

11. Hinterhäuser. Fin de siglo. Figuras y mitos. Taurus, Madrid, 1980. p.38:

<<...Encontraremos una y otra vez en la literatura figuras o motivos relacionados con Cristo, incluso en el actual teatro de vanguardia ... ¿Que queda aún en todo ello de religiosidad? Un pasaje de la autobiografía de William Butter Yeats nos ayudará a responder este interrogante: "Soy muy religioso; privado de la sencilla religión de mi infancia por Huxley y Tyndall-a los que detesto-, me había creado una nueva religión, una Iglesia casi infalible de tradición poética, integrada por un cúmulo de cuentos, personajes y emociones inseparables de su expresión primera, transmitidos por poetas y pintores y con la ayuda de filósofos y teólogos. Había llegado, incluso, a crearme un dogma: ya que esos personajes imaginarios están creados a partir del más profundo instinto del hombre para constituir su medida y su norma, todas las palabras que pueda yo imaginar en sus labios representarán el grado máximo de aproximación a la verdad que me esté dado alcanzar" >>