

PASAJES  
DE LA ESCULTURA  
MODERNA

Rosalind E. Krauss

*Traducción*

Alfredo Brotons Muñoz

**16/702 - 280 cop**



Portada: Sergio Ramírez

Título original: *Passages in Modern Sculpture*

© Rosalind L. Krauss, 1977

© Ediciones Akal S. A., 2002.

para todos los países de habla hispana

Santa Peresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid - España

Tel.: 91 806 19 06

Fax: 91 804 43 28

ISBN: 84 460 1141-7

Deposito legal: M. 17.298 2002

Impreso en  
Fernández Ciudad, S. L.  
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid

Reservados todos los derechos. En cuanto a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plaguen, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada o cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

*En memoria de mi padre, Matthew Epstein*

## AGRADECIMIENTOS

Reconocer las deudas intelectuales en que incurre quien escribe un libro equivale a menudo a explicar cómo surgió un proyecto dado y por qué adoptó su forma particular. En el caso de esta obra, dos grupos de individuos contribuyeron a que me percatara de la necesidad de una historia crítica de la escultura moderna y de los objetivos que ésta habría de perseguir. En primer lugar, los alumnos —en el *Massachusetts Institute of Technology* (Cambridge, Massachusetts), la Universidad de Princeton y el *Linter College*— a los que inicialmente dirigí mis esfuerzos por clarificar ciertos temas y desarrollar un lenguaje de la descripción. Por su paciencia y aguante les estoy enormemente agradecida. Pero, más que eso, fueron sus incisivas preguntas y su renuencia a aceptar explicaciones parciales lo que me llevó a reconsiderar la adecuación de lo que podría llamarse la visión canónica del desarrollo de la escultura en el siglo XX. Su necesidad de claridad, y la mía, me motivaron a escribir este libro.

En el intento por lograr esa claridad, recurrí a diversos colegas y amigos críticos, estudiosos y escultores como caudalosas fuentes de auxilio intelectual. Leo Steinberg, cuyo ensayo sobre Rodin (en la actualidad incluido en *Other Criteria*) había leído a principios de los años sesenta, fue el primero en demostrarme la imposibilidad de seguir viendo la escultura moderna como antitética de la obra de Rodin. Mi tratamiento de Rodin en estas páginas debe mucho a ese ensayo y, más allá de los pasajes concretos que del profesor Steinberg se citan en el texto, quiero dar aquí testimonio de la dependencia más general en que me encuentro con respecto a su concepción de las relaciones de Rodin con el movimiento moderno.

Con Annette Michelson estoy en deuda no sólo por el efecto acumulativo de los ensayos críticos que sobre escultura y cine viene publicando desde hace más de diez años, sino por las muchas conversaciones en las que, con toda franqueza y generosidad, ha criticado mi propio trabajo. El efecto de sus reflexiones ha tenido mucho que ver con la importancia que en lo que sigue se concede al tema de la temporalidad.

Más en general, los intercambios con colegas críticos, posibilitados por mi participación en el equipo de redacción de *Artforum* entre 1971 y 1975 fueron de incalculable valor. Junto a mis contactos con Annette Michelson y Jeremy Gilbert-Rolfe, quiero reconocer la importancia de la colaboración que allí mantuve con John Coplans y Robert Pincus-Witten. Las críticas de este último, por escrito o de viva voz, llamaron una y otra vez mi atención sobre aspectos de la producción escultórica contemporánea que había tendido a pasar por alto.

La tarea de valorar la escultura de la última década ha conllevado la evaluación de mi propio juicio sobre la significación de esa obra a la luz de conversaciones con varios de los escultores que la realizaron, concretamente con Richard Serra, Robert Smithson, Mel Bochner y Robert Morris. Por su amistad y generosidad, pasadas y presentes, les estoy sumamente agradecida.

En diferentes etapas de su desarrollo, partes de este texto las leyeron y comentaron algunos de mis amigos historiadores del arte, en particular Nan Pierce, cuyo trabajo sobre el arte cinético me ha parecido consistente y esclarecedor, y André Haysam. Debo mucho a sus sugerencias y a las que me hicieron Karen Kennerly y la plutora Susan Crile. Mi editora en Viking, Barbara Barn, me prestó la ayuda y el aliento necesarios para un proyecto de esta clase. Le agradezco su tacto y su habilidad.

Puesto que este libro se dirige en gran medida a los estudiantes, espero que responda a aquellas preguntas y exigencias que suscita el primer encuentro con los objetos estéticos. A mis propios padres, Matthew y Berta Epstein, los primeros en agudizar mi experiencia en este sentido, tanto en lo que tiene de planteamiento de problemas como de fuente de disfrute, mi más profundo agradecimiento.

---

Respecto a las dimensiones de las obras, en caso de que se perezca una sola cifra ésta hace referencia a la altura; si hay dos, la primera es la altura y la segunda la anchura, y si hay tres, se refieren a la altura, la anchura y la profundidad.

## INTRODUCCIÓN

Aunque escrito en el siglo XVIII, el tratado de estética *Laocoonte*, de Gotthold Lessing<sup>1</sup>, tiene una aplicación directa al debate sobre la escultura de nuestro tiempo. En el curso de su argumentación, Lessing considera necesario preguntarse por la auténtica naturaleza de la escultura y sobre cómo podemos definir la experiencia única que ofrece ese arte. Que la necesidad de plantear estas cuestiones se haya hecho aún más acuciante se debe a que la escultura del siglo XX ha adoptado repetidamente formas que para los espectadores contemporáneos han resultado muy difíciles de asimilar entre sus ideas recibidas sobre la tarea propia de las artes plásticas. Esto fue tan cierto para los objetos creados por Brancusi, Duchamp o Gabo en los años veinte como lo es para la obra de muchos de los escultores más recientes. Qué puede considerarse propiamente una obra escultórica se ha convertido en un asunto cada vez más problemático. Por ello, en el momento de iniciar un estudio sobre la escultura de este siglo, conviene examinar, como Lessing hizo hace doscientos años, la categoría general de la experiencia que ocupa la escultura.

Al tratar de descubrirla en el *Laocoonte*, Lessing comienza definiendo las condiciones que delimitan las distintas artes. Se pregunta si existe una diferencia inherente entre un acontecimiento temporal y un objeto estático y, si es así, qué consecuencias se derivan de esta diferencia para las formas artísticas implicadas en uno u otro tipo de construcción. Lo que Lessing hace al plantear esta cuestión es lo que se llama crítica normativa. Trata de definir normas o criterios objetivos a partir de los cuales definir qué es natural en una empresa artística dada y entender cuáles son sus medios específicos para crear significado. Así, en respuesta a la pregunta «¿Qué es la escultura?», Lessing afirma que la escultura es un arte que tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio. Y, continúa, este definitorio carácter espacial debe separarse de la esencia de aquellas formas artísticas como la poesía, cuyo medio es el tiempo. Lessing sostiene que la represen-

---

<sup>1</sup> Gotthold Lessing, *Laocoonte*, trad. esp., Elm Frottighan, Nueva York, Nordberg, 1957 [ed. cast., *Laocoonte*, Madrid, Alios, 1985].



1. Antonio Canova. *Laocoön y sus hijos*, s. J. u. C., Muechel 3.63 en Museo Vaticano, Roma (Foto. Allart).

lación de acciones en el tiempo, natural en la poesía, no es natural en la escultura o la pintura, pues las artes visuales se caracterizan por ser estáticas. Debido a esta condición, al espectador las relaciones establecidas entre las partes separadas de un objeto visual se le presentan *simultáneamente*; están ahí para ser percibidas y captadas todas a la vez.

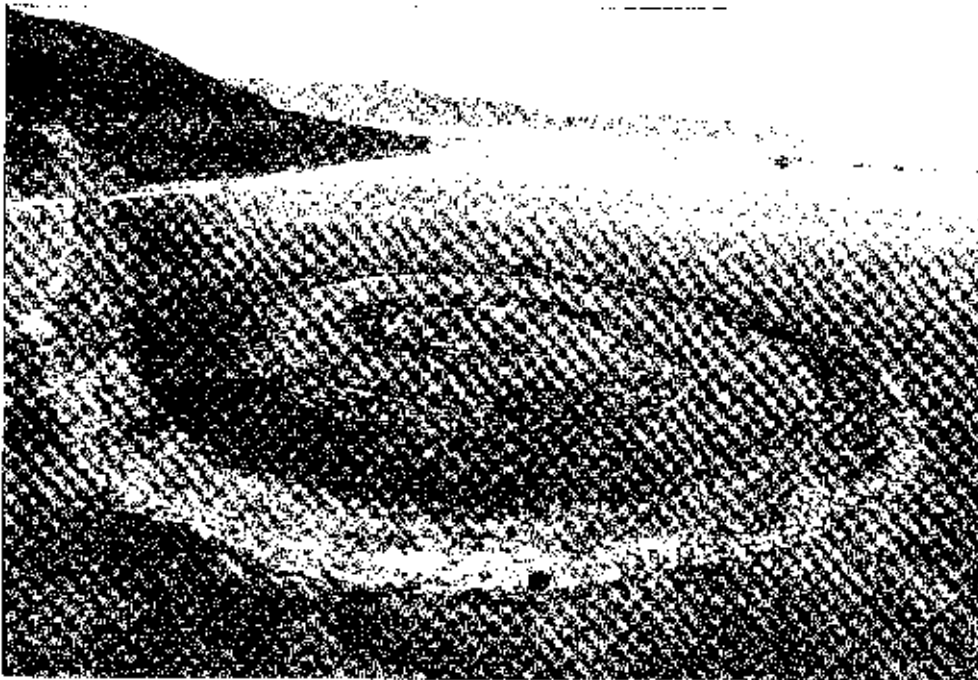
En los años treinta este sentido de una oposición natural entre un arte temporal y un arte espacial ya se había convertido en un punto de partida básico para la evaluación de los logros privados de la escultura. En *Modern Plastic Art*<sup>2</sup>, el primer libro que se ocupó en serio de la escultura del siglo XX, su autora, Carola Giedion-Welcker, trata por extenso del carácter espacial del trabajo escultórico. Su entusiasmo por los logros modernos de este arte se deriva de la creciente pureza con que la escultura se concentró en la espacialidad del medio hasta la exclusión de cualquier otro interés. A sus ojos, los recursos específicos de la escultura para crear significado procedían naturalmente del hecho de estar hecha de materia inerte, de modo que en su auténtica base afectaba a una extensión espacial antes que temporal. Lo que ella observó que ocurría en toda la escultura moderna era la evidente instauración de una relación entre este material inerte y un sistema de modelado impuesto. De modo que en el espacio estático y simultáneo del cuerpo escultórico había establecida una comparación entre dos formas de inmovilidad: la sustancia densa e inmóvil del objeto y un claro sistema analítico que aparentemente lo había configurado. Apreció dos grandes corrientes a través de las cuales se había llevado a cabo esta cristalización de la materia no más tarde de finales de los años treinta. Los escultores habían analizado el material estático «bien mediante una deliberada simplificación de los volúmenes o en términos de una desintegración: de la masa a través de la luz»<sup>3</sup>. La obra de Brancusi era su ejemplo de la capacidad del tallista para reducir el material en el sentido de la simplicidad volumétrica, mientras que Naum Gabo servía como exponente más claro del empleo de la luz por parte del constructor para someter la materia a un análisis de su estructura.

Pero si nos interesa examinar las diferencias entre Brancusi y Gabo, no basta simplemente con simplemente hablar de los sistemas opuestos que siguieron para desplegar la materia en el espacio abstracto y simultáneo que damos por supuesto como el único que la escultura habita naturalmente. Cada vez nos vemos más forzados a hablar del tiempo. La disposición de la forma por parte de Brancusi implica una condición temporal distinta a la de Gabo; su significado deriva de un conjunto diferente por completo de llamadas a la conciencia que de su propio tiempo tiene el espectador que contempla la obra. Por supuesto, Lessing había entendido esto en el *Laocoon*. A su famosa distinción entre artes temporales y espaciales había añadido una advertencia importante: «Todos los cuerpos, sin embargo, existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Tienen una duración y, en cualquier momento, pueden adoptar una apariencia diferente y entrar en relaciones diferentes. Cada una de estas apariencias y agrupamientos momentáneos ha sido el resultado de una precedente, puede ser causa de una con-

<sup>2</sup> Carola GIEDION-WELCKER, *Modern Plastic Art*, Nueva York: Wittenborn, 1939; Londres: Pallas, 1946.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>4</sup> Lessing, *op. cit.*, p. 87.



2. Robert Smithson (1938-1973), *Máscara espacial*, 1969-1970. Rocas negras, cristal de sal, tierra. Rowle Point, Great Salt Lake, Utah. (Foto: Gianfranco Gonzi).

siguiente y es por tanto el centro de una acción presente»<sup>4</sup>.

La premisa subyacente al estudio que sigue sobre la escultura moderna es que, incluso en un arte espacial, el espacio y el tiempo no pueden separarse con el análisis como pretexto. Cualquier organización espacial enverará una declaración implícita sobre la naturaleza de la experiencia temporal. La historia de la escultura moderna estará incompleta si no se tratan las consecuencias temporales de una disposición particular de la forma. De hecho, la historia de la escultura moderna coincide con el desarrollo de dos tendencias del pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en las que se considera que el significado depende del modo en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto: la simultaneidad siempre contiene una experiencia implícita de secuencia. Uno de los aspectos más sorprendentes de la escultura moderna es la manera en que manifiesta en sus artífices la creciente conciencia de que la escultura es un medio peculiarmente localizado en el punto de unión entre el reposo y el movimiento, el tiempo detenido y el tiempo que pasa. Esta tensión, que define la auténtica naturaleza de la escultura, explica su enorme poder expresivo.

El objetivo del presente estudio es crítico y teórico, y a la vez que histórico. Mi propósito es investigar la organización formal y los intereses expresivos de una limitada pero representativa cantidad de obras dentro de la evolución de la escultura moderna. El método empleado tiene, por tanto, más que ver con un proceso de estudio de casos

concretos que con los procedimientos de una revisión histórica. Estos estudios pretenden desarrollar una serie de conceptos que no sólo revelen los temas escultóricos implícitos en las obras examinadas, sino que también pueden generalizarse a fin de aplicarlos al conjunto más amplio de objetos que forman la historia de la escultura desde hace un siglo.

Espero que los beneficios derivados del examen detallado de una obra singular o de un grupo de esculturas relacionadas entre sí compensen de los que supondría un exhaustivo repaso histórico. Hay muchos escultores, algunos de gran calidad, que han sido excluidos de este texto, mientras que otros, algunos de menos mérito, sí se han incluido. Ha guiado esas elecciones la decisión de consignar los temas primordiales que distinguen a la escultura moderna de la que la precede. Así, por ejemplo, en estas páginas se aborda, junto a los demás movimientos que se estudiarán, la continuación en el siglo XX de un tratamiento tradicional de la figura humana. Pero lo que pretendo es que las cuestiones que pesan sobre la decisión de representar la forma humana, sea mediante un vocabulario primitivista, gótico o arcaico, no sean temas centrales de este libro. Habrá lectores que consideren demasiado estrecha esta concepción de la escultura moderna. Sin embargo, lo que he intentado explorar son las complejas manifestaciones de una sensibilidad moderna. Y espero que los temas expuestos en el texto que sigue actúen como sondas cargadas de significado, lanzadas al interior de la enorme masa de producción escultórica que ha dado forma a esta sensibilidad.

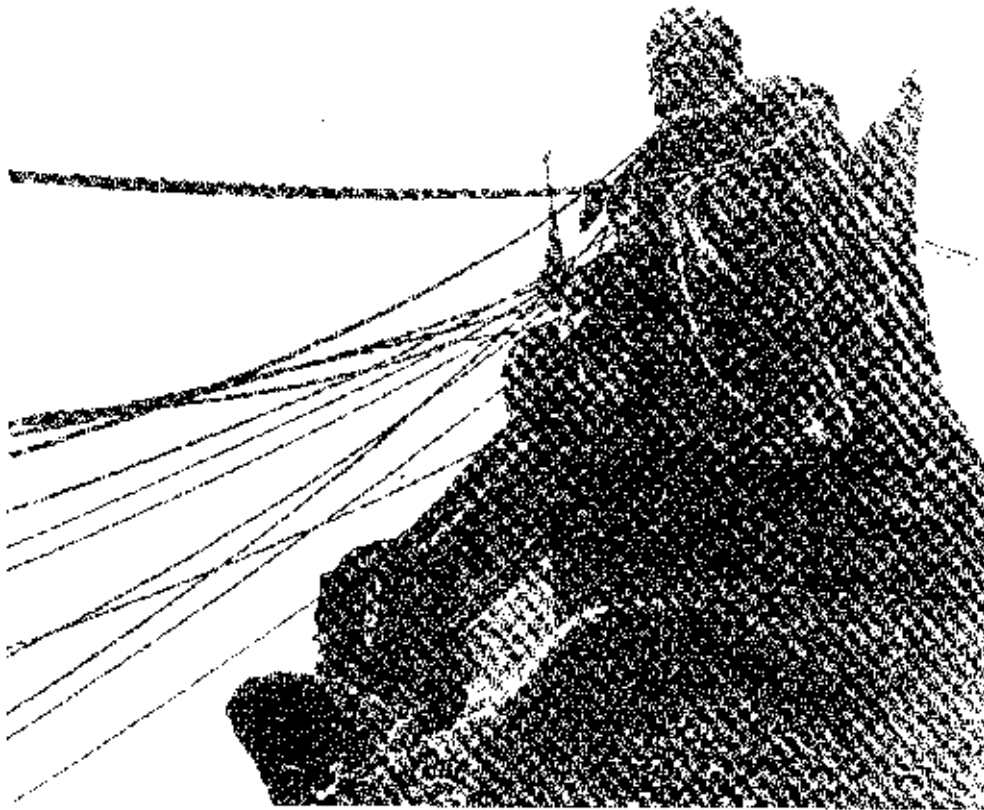


## EL TIEMPO NARRATIVO: LA CUESTIÓN DE *LAS PUERTAS DEL INFIERNO*

*Octubre*, la película épica de Eisenstein sobre la Revolución Soviética, atranca con el plano de una estatua nítidamente recortada sobre un cielo oscuro. Es la estatua de Nicolás II, el zar de Rusia (fig. 3), que el cineasta explora detalladamente como imagen del poder imperial. En la escena que sigue a este comienzo una multitud se precipita en la plaza que ocupa el monumento. Tirando de cuerdas atadas a su alrededor, los insurgentes derriban la estatua de su pedestal en un acto con el que Eisenstein simboliza la destrucción de la dinastía de los Romanov.

En esta primera escena Eisenstein erige los dos polos en torno a los cuales girará su película: las dos metáforas opuestas sobre las que se asienta su análisis de la historia y el espacio en el que ésta ocurre. La multitud y el espacio real por el que se mueve han de representar al héroe de la Revolución, mientras que al enemigo de esa Revolución se le reserva una serie de ideologías y espacios formales simbolizados por medio de la estatuaria. En la recreación cinematográfica de la lucha por retener el poder imperial en Rusia, las esculturas se convierten en actores suplentes; y la identificación de determinados iconos con determinadas concepciones políticas es consistente.

Un convincente ejemplo de esta identificación se produce cuando Eisenstein presenta la figura de Kerensky, el presidente electo del gobierno provisional que ha asumido poderes dictatoriales. En el momento en que Kerensky se detiene a la entrada de la sala del trono en el Palacio de Invierno, Eisenstein alterna planos del personaje y de un pavo real. Es significativo que el objeto con el que se compara a Kerensky no sea un animal vivo ni una representación estática hecha de porcelana o sobre un tapiz. El pavo real que Eisenstein muestra, sotóramente envuelto en el zumbido que produce su brillante plumaje metálico, es un autómatu, un complejo pájaro mecánico. Y lo que Eisenstein quiere que el espectador vea en ese breve destello del preciso movimiento del pájaro

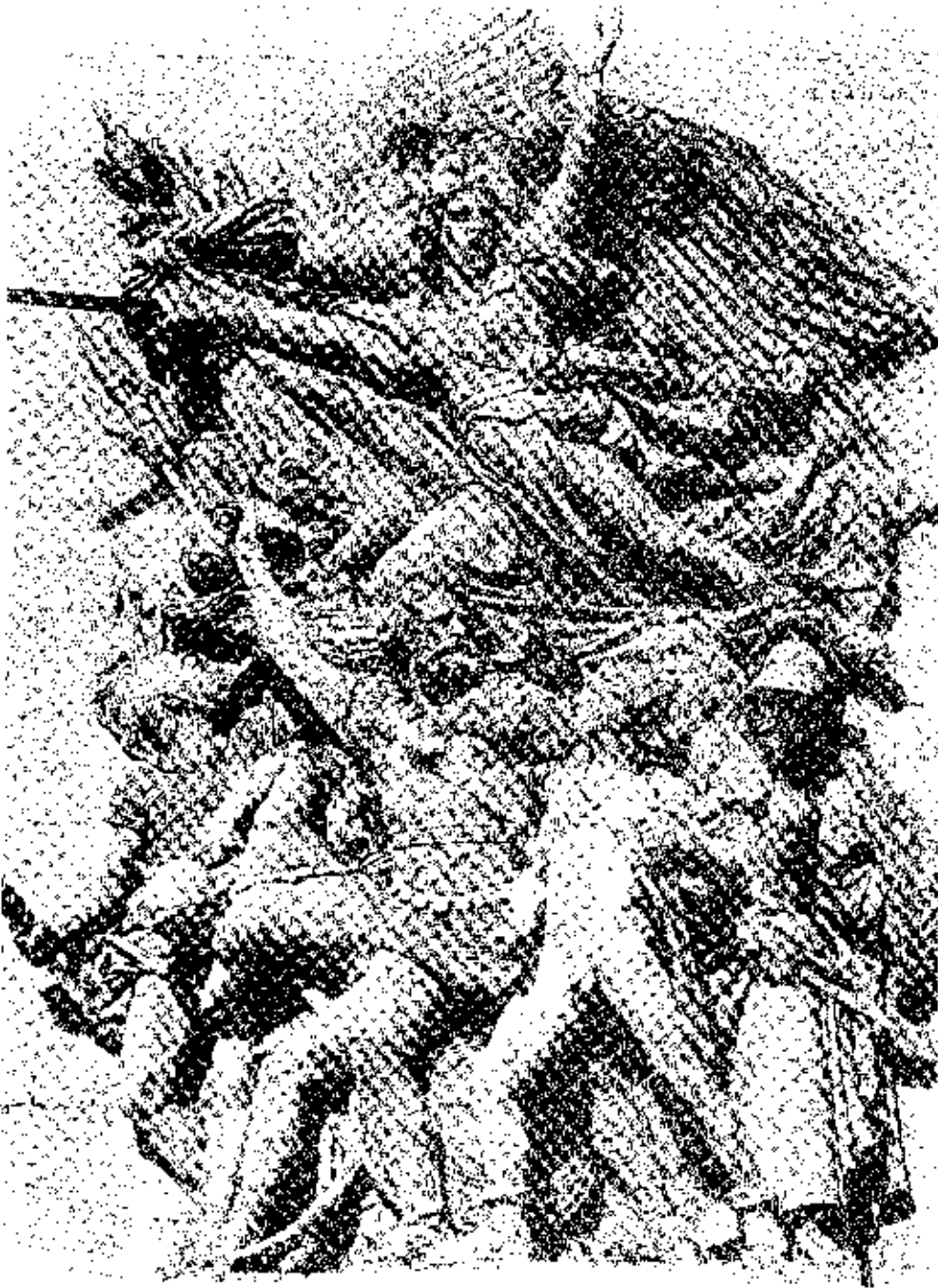


3. Serge Miesstein (1896-1948), *Osobina* (fotograma), 1927-1928. (Fotografía cedida por el Archivo de Fotografías del Museo de Arte Moderno, Nueva York)

ro no es una imagen de la vanidad personal, sino el símbolo de un racionalismo agotado y pasado de moda. Como autómatas, el pájaro representa la componente racionalista de la Gran Cadena del Ser, en la que Dios en cuanto Primera Causa del universo se identificaba con el supremo relojero. En esta analogía, la mera existencia del mecatismo de relojería (símbolo de la eficacia de la industria humana) servía como prueba de la lógica y el «Buen Orden» de un mundo intrínsecamente justo. Eisenstein ligaba este argu-

<sup>1</sup> En los *Diálogos sobre la religión natural*, Dava<sup>1</sup> Hume conlleva este argumento a uno de los dos protagonistas:

«Mira el mundo en torno tuyo como el conjunto y cada una de sus partes te fascina cuanto de que no es más que una gran máquina, subdividida en una infinita cantidad de máquinas más pequeñas... Todas estas diversas máquinas, e incluso sus más diminutas partes, se ajustan entre sí con una precisión que asombra a cualquier persona que ha reparado en ella. La misteriosa independencia de los medios a los fines, en toda la naturaleza, se parece a lo que ocurre, aunque las sobrepasa con mucho, a las producciones del ingenio humano: el destino, del pensamiento, de la sabiduría y de la inteligencia humanas. Por consecuencia, puesto que los efectos se parecen, todas las reglas de la cosmología nos inducen a creer que las causas también se parecen; y que el Autor de la Naturaleza se parece en algo al espíritu del hombre, aunque dotado de facultades mucho mayores, proporcionadas a la grandeza de la obra que ha ejecutado... La reflexión más agradable que le es posible sugerir a la imaginación humana



4. François Rodin (1780-1855): *La marisota*, 1853-1856. Piedra, ca. 12,80 x 7,02 m. Arco del Triunfo, París (Foto: Ciria Alcega).

mutuamente, aparentemente dirigida por un mecanismo divino hacia una conclusión que dotaba de significado a cada acontecimiento particular.

Así, cuando François Rude aceptó un encargo escultórico para el Arco de Triunfo, entendió la suya como una tarea más allá de la simple representación de un momento de la Revolución Francesa. *La marsellesa* (fig. 4) de 1833-1836 aspiraba a ajustar la composición a una especie de corte temporal que, abriéndose paso entre el desorden del incidente histórico, desvelaría el significado de éste. Esta aspiración, que Rude compartía con sus contemporáneos, ya había sido enunciada por Gotthold Lessing a finales del siglo XVIII. La obra de arte visual, «por sus composiciones coexistentes», sostenía Lessing, «no puede aprehender más que un solo instante de la acción y debe, por tanto, elegir el más fecundo, el más sugerente entre lo que le precede y lo que le sigue»<sup>7</sup>. En *La marsellesa* Rude sí capta ese momento de absoluta fecundidad, de formas convergentes en un punto de perfecta cohesión a partir del cual se verá al significado expandirse en la conexión de esta composición particular con los acontecimientos que constituyen su pasado y su futuro.

Para conseguir esa convergencia, Rude organiza la composición en dos ejes: un eje horizontal que separa el friso de los soldados en la mitad inferior de la obra de la explayada forma de la victoria alada que llena el registro superior; y un eje vertical que divide el espacio de arriba abajo desde la cabeza de la victoria, pasando por el centro de su cuerpo, hasta la unión vertical entre los dos soldados centrales. El significado de esta composición — y, por consiguiente, del momento que representa — gira en torno al punto en que estos dos ejes se cruzan. Rude produce la sensación de movimiento rotatorio alrededor del eje vertical mediante el solapamiento de los cuerpos en el registro inferior hasta formar un semicírculo. La fila de soldados parece salir del extremo derecho, de la misma base del arco, para dirigirse al primer plano a medida que avanzan hacia la izquierda. La cresta de esa ola de cuerpos coincide con el punto de contacto con el eje vertical, en el instante en que las dos figuras centrales reconocen el símbolo de la victoria. En ese punto de unión, y mientras remedan la imagen suspendida sobre ellos, los soldados parecen detener el flujo espacial y temporal del movimiento horizontal. Explotando el recurso formal de la simetría, Rude crea un ícono que representa un momento particular: el despertar de la conciencia del significado de la libertad. Luego, en la parte izquierda del friso horizontal, las figuras parecen continuar su movimiento, esta vez en dirección al futuro.

La organización de *La marsellesa* es esencialmente narrativa. Los diversos grados del relieve, la separación de los miembros de las figuras mediante los ropajes a fin de intensificar el efecto rítmico de los gestos emparejados, la tensión entre el movimiento lateral en el registro inferior y la rigidez de ícono en la figura superior: de todos esos modos le estructura Rude la narración al espectador. Pues, por su misma naturaleza, el medio del relieve hace posible la lectura de la narración.

La frontalidad del relieve obliga al espectador a situarse justo delante de la obra para verla sin que el efecto de la composición se difuya en lo más mínimo. Más aún, el medio

<sup>7</sup> LESSING, *op. cit.*, p. 92.

del relieve depende de una relación entre las figuras esculpidas y su fondo. Puesto que este fondo se comporta como el segundo plano de una pintura ilusionista, abre un espacio virtual a través del cual las figuras pueden aparecer en movimiento. En este movimiento —este aparente emerger del segundo al primer plano— el escultor puede proyectar los valores temporales de la narración. Algo de suma importancia, el medio del relieve asocia la visibilidad de la escultura con la comprensión de su significado; por que sólo desde la perspectiva única, frente a la obra, podrán emanar todas las implicaciones de la gesticulación, todo el significado de la forma.

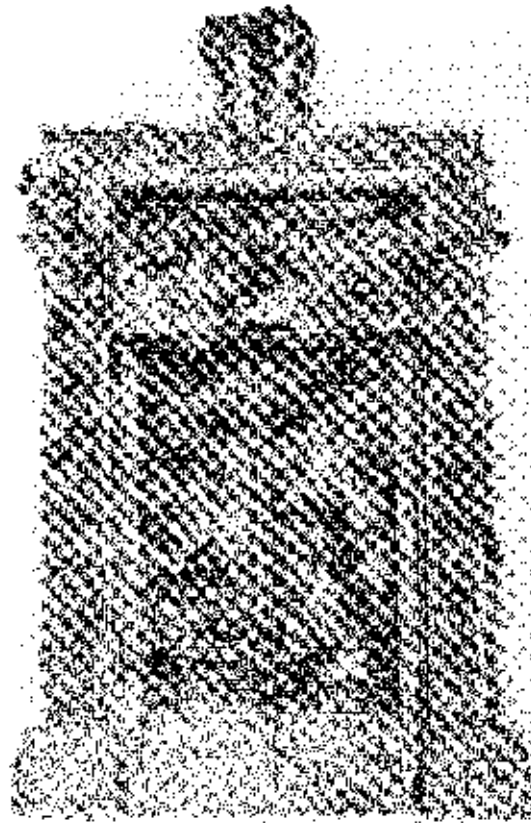
De este modo, pues, el relieve permite al espectador comprender simultáneamente dos cualidades recíprocas: la forma tal como evoluciona dentro del espacio determinado por el fondo del relieve y el significado del momento representado en su contexto histórico. Aunque el espectador no puede moverse realmente alrededor de la escultura, se le crea la ilusión de poseer tanta información como si pudiera rodear las formas; quizá *más aún*, porque en una única percepción ve el desarrollo de las masas y su capacidad significativa. Si la actitud del escultor hacia el relieve es la de un narrador omnisciente que comenta la relación de causa—efecto entre las formas en el espacio histórico y plástico, la actitud correspondiente del espectador deriva de la naturaleza misma del relieve: en su transparente lectura de la obra, se ve investido de una omnisciencia paralela a la del autor.

De hecho, los teóricos del siglo X. X que escribieron sobre escultura exigían a toda forma, exenta o no en el espacio, la claridad que parece constituir la auténtica esencia del relieve. «Todos los detalles de forma deben aunarse en una forma más comprehensiva», escribe Adolf von Hildebrand. «Todo juicio aislado acerca de la profundidad debe integrarse en un juicio unitario y omnicomprensivo acerca de la profundidad. De ese modo, en último término toda la riqueza de la forma de una figura se nos presenta como una continuación hacia atrás de un simple plano». Y añade: «En caso contrario, se pierde el efecto pictórico unitario de la figura. Entonces se siente un impulso, mediante un cambio de posición, a percibir lo que no podemos ver desde nuestro actual punto de vista. Y entonces tendemos a rodear la figura sin nunca conseguir captarla de una vez en su integridad»<sup>1</sup>.

Tales, pues, el sentido en que el pájaro mecánico, el autómata dorado de *Octobre*, entrelaza con la escultura de *La marsellesa* de Rude. El autómata forma parte de una prueba sobre el orden del mundo. La capacidad humana de crear el pájaro se toma como indicio de su capacidad para comprender, por analogía, los esfuerzos del Creador del mundo. Su propio arte para inventar artificios se considera que le concede un asidero en la lógica de un orden universal. Del mismo modo que el pájaro mecánico entraña la aspiración a entender, por imitación, el funcionamiento interno de la naturaleza, el relieve de Rude aspira a comprender y proyectar el movimiento del tiempo histórico y el lugar asignado en él al hombre. El arte narrativo del relieve constituye el medio de Rude, lo cual hace de esta obra un paradigma de toda la escultura del siglo XIX... con excepción de Rodin.

Sin embargo, podría preguntarse: ¿por qué no incluir también a Rodin? En cierto sentido, la carrera de Rodin queda totalmente definida por los esfuerzos que dedicó a

<sup>1</sup> Adolf von HILDEBRAND, *The Problem of Form*. Nueva York, Steeple, 1907, p. 53.



5. Auguste Rodin (1840-1917),  
*Las puertas del Infierno*, 1880-1907.  
Bronce, 5,49 x 3,06 x 0,84 m. Museo de  
Arte, Filadelfia (Foto: A. J. Wvart,  
fotógrafo del museo).

un único proyecto, *Las puertas del Infierno*, iniciado en 1880 y en el que trabajó hasta la hora de su muerte; un proyecto en torno al cual hizo originalmente girar casi toda su escultura. Como *La maravillosa*, *Las puertas del Infierno* (fig. 5) es un relieve, la decoración escultórica de unas puertas que tenían que servir de entrada a un proyectado museo<sup>14</sup>. Y, de nuevo como *La maravillosa*, la obra está sujeta a un esquema narrativo, esta vez por haber sido encargada como ciclo de ilustraciones de *La divina comedia* de Dante.

<sup>14</sup> El ministro de Bellas Artes había planeado construir en París un museo de las artes decorativas que había de financiarse mediante una lotería nacional. El subsecretario del ministerio, Edmond Turquet, había conocido personalmente la obra de Rodin en los años inmediatamente anteriores a 1880, cuando el proyecto museístico estaba ya muy consolidado. Turquet había presidido una comisión de investigación solicitada por el joven escultor a fin de que cesaran las denuncias de subversividad que se habían formulado contra *La ciudad de bronce*, obra suya de 1877. La comisión de Turquet visitó a Rodin y luego compró la escultura, que en 1880 fue instalada en las Jardines de Luxemburgo. Ese mismo año Rodin recibió su primer honor oficial en el Salón: una medalla de tercer premio por su *San Juan*. Turquet y Rodin se reunieron poco después. Cuando Rodin se retató de lo posible en el encargo de una puerta escultórica, pidió a Turquet que intercediera en su favor. El encargo, hecho a Rodin en 1880, le reportó unos honorarios iniciales de 8.000 francos y más importante, un taller que el gobierno puso a su disposición para cumplir la tarea. Este gran espacio en el departamento de artesuales del Estado fue su primer lugar de trabajo amplio y con salubridad.



6. Rodin, *Via crucis del infierno* (maqueta en plásticida), ca. 1889. Techo de 1,8 x 0,54 m. Museo Rodin, París (foto: Geoffrey Clements)



7. Rodin, *Les poenies del infello* (detalle de panel inferior izquierdo). Museo de Arte, Filadelfia (foto: A. J. Wyatt, fotógrafo del museo).

Al principio, Rodin concibió las *Puertas* según las convenciones del relieve narrativo. Sus primeros bocetos arquitectónicos del proyecto dividen el frente de las puertas en ocho paneles separados, a cada uno de los cuales se les asignarían relieves narrativos secuencialmente ordenados. Los modelos obvios de este formato eran los grandes portales renacentistas, en concreto las *Puertas del Paraíso* de Ghiberti para el baptisterio de la catedral de Florencia. Pero para cuando Rodin terminó la tercera maqueta arquitectónica en terracota (fig. 6), ya no cabía duda de que su impulso iba a represar el flujo del tiempo secuencial. En esa maqueta se suprimían casi todas las divisiones entre los paneles, al tiempo que en medio del espacio dramático se había implantado un enorme icono estático. Compuerto por una barra horizontal y un tronco vertical, coronado por la saliente masa vertical de *El pensador*, esta imagen cruciforme tiene el efecto de centralizar y allanar el espacio de las puertas, sometiendo todas las figuras a su abstracta presencia.

En su versión final *Las puertas del Infierno* resisten todos los intentos de leerlas como una narración coherente. De la mirada de figuras de que se componen, sólo dos se relacionan directamente con la historia matriz de *La divina comedia*. Se trata de los grupos de *Ugolin y sus hijos* y *Paolo y Francesca* (fig. 7), ambos luchando por el espacio en la mitad inferior de la puerta izquierda. E incluso la compartimentación y la legibilidad de



8. Rodin, *Las puertas del Infierno*.  
Detalle de panel derecho.  
(Foto: Luciel Grebari).



9. Rodin. *El hijo pródigo*, antes de 1888. Bronce. 1,30 x 0,70 m. Museo Rodin, París (Foto: Bruce Jarrett)

Las dos «escenas» se ven comprometidas por el hecho de que la figura del hijo agnate de Ujolino es gemela de la figura de Paolo<sup>3</sup>. Este principio de repetición se lleva también a la práctica en la otra puerta, en cuyo borde inferior derecho y en el lateral a media altura se ve el mismo cuerpo masculino (fig. 8), totalmente estirado hacia arriba. En una de sus ocurrencias, la figura sostiene una figura humana extendida. Su espalda se arquea por el esfuerzo del gesto, y la contracción que atraviesa toda la superficie de su torso se prolonga en el empuje hacia atrás de la cabeza y el cuello. Esta figura, allí donde se presenta fundida independientemente de las puertas, recibe el nombre de *El hijo pródigo* (fig. 9). Cuando se empareja con la figura femenina y se reorienta en el espacio en relación con el cuerpo de ésta, la figura masculina deviene parte de un grupo llamado *Fugit Amor* (fig. 10). Sobre la superficie de la puerta derecha, la pareja *Fugit Amor* aparece dos veces, sin otro cambio que el ángulo con respecto al fondo de la obra. Esta doble aparición llama mucho la atención, y la mera persistencia de esa duplicación no

<sup>3</sup> En la sección titulada «Multiplicaciones» de su ensayo sobre Rodin, Leo Steinberg esmbla en detalle este ejemplo de la duplicación y triplicación de figuras. La tesis que aquí desarrollo le debe mucho, así como a una sección ulterior titulada «Sculpture Use 5». El ensayo del profesor Steinberg se halla recogido en *Other Criteria*, Nueva York, Oxford, 1972, pp. 322-303.



10. Rodin. *Figet amon*, copia de 1887. Marmol, 43 x 33 x 17 cm. Museo Rodin, París (Foto: Adélys).

puede considerarse accidental. Más bien parece anunciar la ruptura del principio de la unicidad espacio-temporal que constituye uno de los prerrequisitos de la narración lógica, pues la duplicación tiende a destruir la misma posibilidad de una secuencia narrativa lógica.

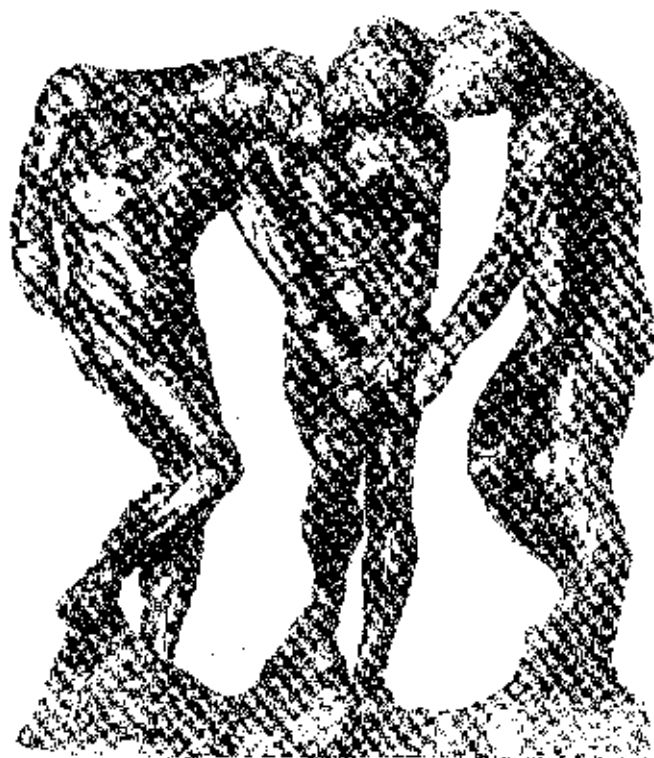
En el remate de las *Puertas* Rodin vuelve a recurrir a esta estrategia de la repetición. Allí, *Las tres sombras* (fig. 11) son una triple representación del mismo cuerpo: tres piezas que irradian desde el punto en que convergen sus brazos izqu coastados extendidos. De este modo, *Las tres sombras* constituye una parodia de la tradición, centrada en la escultura neoclásica, de agrupar figuras triples.

Con el deseo de trascender la información parcial que cualquier aspecto singular de una figura puede transmitir, el escultor neoclásico ideó estrategias para presentar el cuerpo humano desde diversas perspectivas. Su interés por los puntos panorámicos múltiples deriva de la convicción de que es su deber encontrar un punto de vista ideal que contenga la totalidad de la información necesaria para una aprehensión conceptual del objeto. Decir, por ejemplo, que uno «sabe» lo que es un cubo no puede simplemente significar que uno ha visto tal objeto, pues toda visión singular de un cubo es

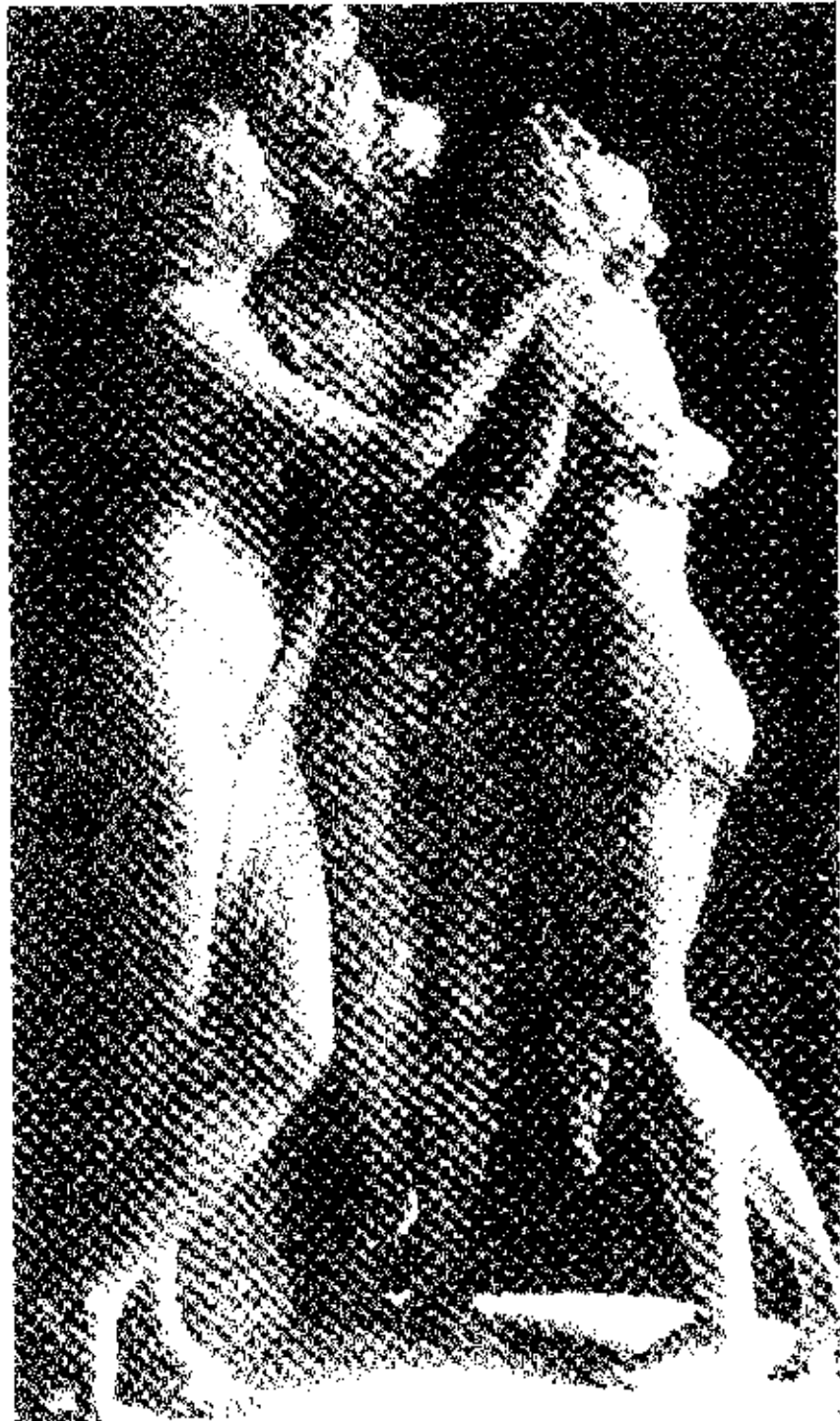
necesariamente parcial e incompleta. El paralelismo absoluto de los seis lados y los doce vértices, esencial al significado de la geometría del cubo, nunca puede revelarlo una mirada singular. El conocimiento del cubo ha de ser el conocimiento de un objeto que trascienda las particularidades de una perspectiva singular en la que, a lo sumo, sólo pueden verse tres lados. Debe ser un conocimiento que, en algún sentido, permita ver el objeto desde todas partes a la vez, *entender* el objeto, aun cuando se lo esté «viendo».

Frecuentemente en el clasicismo la superación del punto de vista singular se resolvió explícitamente mediante el empleo de parejas y tríos de figuras, de manera que la visión frontal de una figura fuera posible simultáneamente a la del dorso de la figura gemela. Sin destruir la unicidad de la forma individual, se produce entonces una percepción del ideal o tipo genérico del que participa cada figura por separado; y a partir de éste -- sucesivamente expuesto en una serie de rotaciones -- se establece el *significado* del cuerpo aislado. A principios del siglo XIX, se constata el mantenimiento de esta tradición junto con el significado que le subyace en las esculturas neoclásicas de *Las tres gracias* de Canova y de Thorwaldsen (figs. 12 y 13). Lo que el espectador ve no es una figura singular en rotación, sino más bien tres desnudos femeninos que presentan un mismo cuerpo desde tres ángulos diferentes. Como en el relieve, esta presentación dispone los cuerpos en un plano frontal único, legible de una sola mirada.

Como aspiración de la escultura, esta estrategia persiste décadas más tarde en el conjunto de Carpeaux para la fachada de la Ópera de París. Ahí, en *La danza* (fig. 14)



11. Rodin, *Las tres caribées*, 1880.  
Bronce, 189 x 180 x 76 cm.  
Museo Rodin, París.



12. Arnaldo Canova (1757-1887). *Las tres mujeres*. 1813. Mármol, 1,87 m. Museo del Hermitage San Petersburgo (Foto Alinari).



13. Bertel Thorvaldsen (1768-1841).  
*Las tres gracias*, 1821. Mármol, 1,26 m.  
Palazzo Brera, Milán (Foto: Saggè).



14. Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875).  
*Faust et Marguerite*, 1875. Terracota, 2,29 x 1,42 m.  
Ópera, París (Foto: Archivo Fotográfico de París).

de 1868-1869, las dos niñas que flanquean la figura masculina central se presentan a la vista del espectador de una forma muy parecida a las *Gracias* de Canova. Reflejando mutuamente las respectivas posturas, las dos figuras que rotan en contrapunto exponen simultáneamente a la vista las partes delantera y posterior de un solo cuerpo. La simetría de su movimiento satisface por la integridad con que uno percibe la forma y por la manera en que esta percepción se funde con la sensación de equilibrio que produce toda la composición. Aunque *La danza* rompe con las calidades que se dan en las superficies del estilo neoclásico, cumple con las premisas subyacentes y satisface en todos los aspectos el dictado de Hildebrand sobre la necesidad de que toda escultura se someta a los principios del relieve.

Lo que perturba de *Las tres sombras* es la actitud de insubordinación contra esos principios por parte de Rodin. Mediante la simple repetición triple de la *misma* figura, Rodin despoja al grupo de toda idea de composición, de toda idea de la disposición rítmica de las formas con cuyo equilibrio y contrapeso se pretende revelar el significado latente del cuerpo. El hecho de simplemente alinear formas humanas idénticas no deflata una intención compositiva tradicional. En lugar de la deliberada oposición de ángulos de Canova y Carpeaux, Rodin confiere a sus *Sombras* una rudeza obtusa y muda. Esto se refleja en la desmañada, casi primitiva disposición de las tres cabezas al mismo nivel, o en la extraña repetición de los pedestales, idénticos pero distintos, que sostienen a cada miembro del grupo. Las ingeniosas ordenaciones de Canova y Carpeaux habían hecho que la visión externa de sus figuras pareciera traslucir un sentido del significado interno. Pero la aparente desmaña de Rodin dota a sus figuras de una cierta opacidad. Las *Sombras* no establecen entre sí una relación que parezca capaz de portar un significado, de crear un signo que sea transparente a su significado. Por el contrario, la repetición de las *Sombras* contribuye a crear un signo totalmente autorreferencial.

Aparentemente sin remitir al espectador más que a su propia triple producción del mismo objeto, Rodin sustituye la componente narrativa por otra que no habla más que del proceso repetitivo de su propia creación. Las *Sombras*, que respecto al espacio de las puertas funcionan como una introducción pero también como un clímax, son tan refractarias a un impulso narrativo como las «escenas» que ocurren en las hojas de las puertas mismas.

El corolario a la voluntaria confusión de lo narrativo por parte de Rodin es su tratamiento del fondo real del relieve. Pues en las *Puertas* el plano de fondo no se concibe como la matriz ilusionista de la que emergen las figuras. El relieve, como hemos visto, suspende todo el volumen de una figura a medias entre su proyección *literal* sobre el fondo y su existencia *virtual* dentro del «espacio» de ese fondo. La convención del relieve requiere que no se tome literalmente el hecho de que una figura esté sólo en parte desprendida de su sólido entorno. Más bien, el fondo del relieve funciona como un plano pictórico, y se interpreta como un espacio abierto en el que se produce la extensión hacia atrás de un rostro o de un cuerpo.

En el transcurso del siglo XIX, los escultores no cesaron en el intento de proveer al espectador de información sobre las partes no vistas (y por supuesto invisibles) de los objetos enteros sumergidas en el fondo del relieve. Dada la inamovible frontalidad del

relieve, la información sobre la parte oculta de la figura tenía que ser simultánea con la percepción de la parte delantera por el espectador. Ya hemos visto una estrategia para conseguir esto: la simulación de una rotación del cuerpo mediante la alineación de tres figuras, como en las *Tres gracias* de Canova. Esta información también se proporcionaba, y cada vez más a lo largo del siglo XIX, mediante el uso intencionado de sombras reales proyectadas sobre el fondo del relieve por los elementos figurativos realzados. En los broncees de escenas de género contemporáneamente realizados por Thomas Eakins (fig. 15) o en las placas antiguas de Hildebrand (fig. 16), hay un impulso formal unificador. Contémplese la obra de un ardiente realista o de un resuelto classicista, lo que uno ve es que las formas están dispuestas de tal manera que las sombras que proyectan dirijan la atención del espectador a las partes enterradas y no vistas de las figuras.

En una escultura de Medardo Rosso contemporánea de los primeros trabajos de Rodin para *Las puertas*, la sombra proyectada se emplea del mismo modo que en Rude, Eakins o Hildebrand. Pues la *Madre e hijo durmiendo* de Rosso (fig. 17) contiene no dos, sino tres elementos figurativos. El primero lo constituye la cabeza suavemente abultada del niño. El segundo es la voluptuosa textura del lado del rostro femenino, donde en su sucesión las formas cóncavas y convexas de la frente, la mejilla y la boca forman el sen-



15. Thomas Eakins (1844-1916).  
*La hilandera*, ca. 1882-1885. Bronce, 48 x 35 cm.  
 Museo de Arte, Filadelfia  
 (Foto: A. J. Wyatt, fotografía de L. v. seel)



16. Adolf von Hildebrand (1847-1927),  
*León de arena*, 1868. Piedra, 1,27 x 1,13 m.  
Museo Walter Richard, Colonia.



17. Gerardo Rosas (1858-1926), *Miedo  
e hijo de hombre*, 1885. Bronce, 39 cm.  
Colección privada.

ciclo contorno del perfil. El tercero, entre los dos anteriores, es la zona de sombra proyectada por la madre sobre el rostro del hijo. Lo que de esta sombra sorprende es que no funciona, como sería de esperar, mediante la inyección de una cantidad de espacio abierto en el interior de las apretadas formas de la escultura, ni sirviendo de filtro de oscuridad que equilibrara dos volúmenes bañados en luz. Lo que la sombra produce es un testimonio visual del otro lado de la cabeza de la mujer.

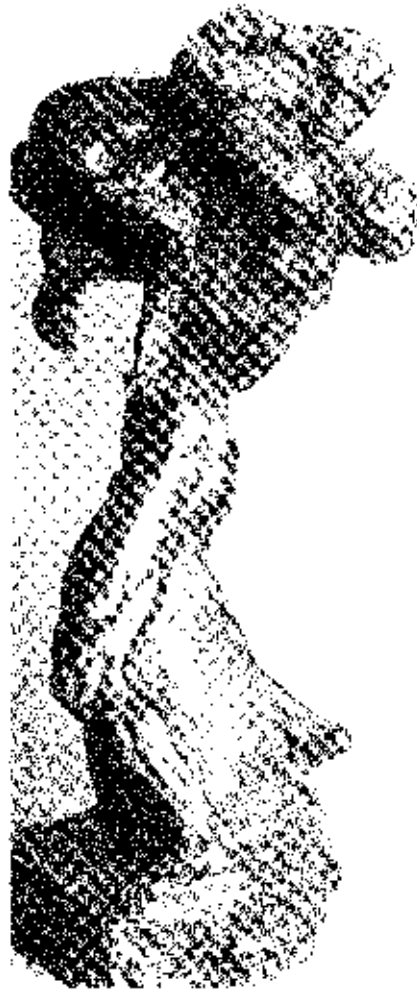
La sombra hace de las superficies de los rostros expuestas, que constantemente recuerdan el toque del escultor en el momento de modelarlas, la más intensa y conmovedora zona de contacto: el que se produce entre la mejilla oculta de la madre y la frente enterrada del hijo. Parece como si Rosso hubiera sentido que no bastaba con simplemente separar las figuras del fondo del relieve; también proporciona datos sobre los ámbitos de interacción así sumergidos dentro del material de la escultura, fuera del alcance tanto de sus dedos como de nuestra mirada. Sin duda, una de las intenciones de Rosso era la de que, más allá de la brillantez de su modelado, que permite a la luz abrir y penetrar en las superficies, hubiera una zona de la forma invisible, pero sobre la que él sentía la obligación de informar<sup>7</sup>.

En *Las puertas* de Rodin, en cambio, la sombra proyectada parece resaltar el aislamiento y la separación de las figuras exentas con respecto al fondo del relieve y reforzar la sensación del fondo como objeto en sí mismo sólido, una especie de objeto que no permitía la ilusión de que a su través la mirada se abre a un espacio más allá.

Además, la sombra refuerza la sensación de que las figuras están deliberadamente fragmentadas y necesariamente más que sólo perceptualmente incompletas, como sucede en Rosso. Por primera vez, en *Las puertas* un fondo de relieve sirve para segmentar las figuras que se destacan de él, para presentarlas como literalmente truncadas, para desautorizar la ilusión de un espacio virtual en el que pudiera parecer que se expanden. *Las puertas*, pues, están simultáneamente desprovistas del espacio y del tiempo que sostendrían el desarrollo de la narración. El espacio de la obra está coagulado y detenido; las relaciones temporales se ven impelidas a una densa confusión.

Hay todavía otro nivel en el que Rodin explotó este casi perverso filón de la opacidad: la manera en que relacionó, o fracasó en relacionar, la apariencia externa del cuerpo con su estructura interna. Los gestos externos hechos por las figuras de Rodin no parecen coherentes con lo que uno sabe de la infraestructura esquelética que debería sostener el movimiento corporal. Para comprobarlo basta con comparar, por ejemplo,

<sup>7</sup> Lo que se puede ver en *Madre e hijo dormidos* (1885) aparece también en *La orna de las ornas*, del mismo año, y en *La ciudad de oro* (1886). En estas dos obras la sombra producida es un dato del conjunto escultórico. Aunque por lo que sé no hay ninguna fotografía de *Madre e hijo dormidos* tomada por el propio escultor, existen varias fotografías originales de las ornas de esculturas hechas por la propia mano de Rosso. (Véase VITO ROSCHI, *Medardo Rosso*, Milán, Edición del Milán, 1950, placas 11, 14 y 15). Estas fotografías subrayan con fuerza aún mayor que la función de la sombra interior tendía a expresar los lados invisibles de los objetos. En su monografía, Margaret S. Barr señala que «Rosso insistió en que sus esculturas no se reprodujeran más que a partir de fotografías tomadas por él mismo, pues se ría que sus impresiones sólo podían verse a una luz y desde un ángulo muy precisos...» (*Medardo Rosso*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1963, p. 56.)



18. Rodin, *Je suis belle*, 1867, bronce, 75 x 40 x 30 cm, Museo Rodin, París (Foto Adelys).

el grupo de Rodin llamado "*Je suis belle*" (fig. 18)<sup>5</sup> con una obra más clasicista, el *Hércules y Anteo* de Pollainolo (fig. 19). En ambos casos un desnudo masculino en pie sostiene en el aire a una segunda figura. El momento de la lucha que muestra Pollainolo se explica plenamente en términos del sistema corporal de soportes internos. La presión de los brazos de Hércules que rodcan y esrujan la columna vertebral de Anteo provoca en éste una reacción de arqueamiento y estiramiento; por su parte, el empuje de Anteo sobre los hombros de Hércules fuerza a la forma inferior a doblarse hacia atrás. Cada acción de las dos figuras conlleva un empuje y un contraempuje que revelan la respuesta del sistema esquelético a la presión externa. Claramente, en esta obra el gesto es a la vez un resultado y una revelación de ese sistema interno.

<sup>5</sup> El título de esta obra procede del primer verso de «La Beketés», un poema incluido en *Les fleurs de mal* de Baudelaire (1857): «Je suis belle, ô mortel! Comme un rêve de pierre».



19. Antonio Pollaiuolo (1428-1498). *Hércules y Anteo*, ca. 1475. Bronce, 45 cm. Museo Nazionale, Florencia (Foto: A. Ricci).

La claridad de los contornos que uno encuentra en los bronceos del Renacimiento se intensifica y exagera cuando se pasa a una obra neoclásica que explota el mismo sistema gestual de peso y sostén. El *Hércules y Linceo* de Canova (fig. 20) explora la relación entre dos cuerpos que luchan en un contorno singular aún más radicalmente definido y desde una frontalidad aún más explícita. La satisfacción que produce la contemplación de la obra de Canova es la satisfacción que deriva de la sensación de resolución; la sensación de que, vista frontalmente, la obra permite conocer con absoluta certeza los mecanismos de tensión que operan en ambos cuerpos y que dotan de significado a la escultura. El contorno que unifica las figuras se resuelve en una única forma a modo de cuña, donde pugnan un empuje hacia adelante y un empuje hacia atrás.

Esta claridad de contornos es lo primero que se echa de menos en *Je suis belle*, pues Rodin la ha oscurecido borrando la línea de contacto entre el pecho de la figura masculina y el torso de la figura femenina que sostiene. Los cuerpos, por tanto, se funden en un solo contorno que hace sumamente ambigua la reciprocidad de sus respectivos gestos. El arqueamiento de la espalda y la tensión en los pies de la figura masculina indican que está a un tiempo doblándose bajo el peso que soporta y alzándose para agarrar o estrechar a la otra figura. Simultáneamente interpretado como colapso y expansión, el gesto conlleva una ambivalencia que el conocimiento de la estructura corporal no puede



20. Canova, *Hércules y Linceo*, 1812-1818.  
Órginal: 1796, Würm, 4,50 m. Galería Nacional de Arte Moderno, Nueva York (Anderson).



21. Rodin, *Zúñiga*, 1869.  
Bronce, 192 x 75 x 75 cm.  
Museo de Arte, Filadelfia.

comprender racionalmente. De manera semejante, la figura femenina, encogida hasta convertirse en una bola de carne, produce una sensación a la vez pesante y ascensional. No es posible penetrar hasta el núcleo esquelético del cuerpo para descubrir el significado de estos gestos.

No se trata simplemente de que se mire el grupo desde un ángulo incorrecto, sino de que, a diferencia de la de Canova o la de Pollainolo, la obra de Rodin no tiene un ángulo de visión «correcto», un punto panorámico que daría coherencia a las figuras. La opacidad que Rodin impone al fondo del relieve en *Las puertas* y al despliegue de las relaciones narrativas sobre él es la misma opacidad que aquí introduce en los cuerpos de sus figuras: una opacidad entre los gestos a través de los cuales emergen al mundo y el sistema anatómico interno que «explicaría» esos gestos.

Esta opacidad postural en *Je suis belle* es aún más flagrante en la figura aislada de *Adán* (fig. 21) y en su triple aparición como las *Sombras* que coronan *Las puertas del Infierno*. En *Adán* uno advierte el extremo alargamiento del cuello de la figura y el formidable abombamiento de su hombro. Uno ve la forma en que estas dos partes del cuerpo están trabajadas en un plano casi taso, como si un enorme peso hubiera girado y dislocado la cabeza de la figura de modo que el hombro se tensa hacia atrás para ayudar a su sostén. Y la relación entre las piernas —una estirada, la otra flexionada— no produce el relajado efecto del *contrapposto*, donde el hecho de que el peso lo soporte una de las piernas permite a la otra curvarse con comodidad. En lugar de eso la pierna doblada del *Adán* está tensa y encogida, y su músculo estirado hasta casi duplicar la longitud del otro.

¿Qué causa externa produce esta atormentada postura en el *Adán*? ¿Qué armazón interna puede imaginarse, mirando desde fuera, que explique la posibilidad de su distensión? De nuevo siente uno que choca contra un muro de inteligibilidad. Pues no es como si hubiese un punto de vista *diferente* que se pudiera buscar para, desde él, responder a esas preguntas. Excepto uno; y ese no es exactamente un *lugar* desde el que mirar la obra —ninguna obra de Rodin—, sino, más bien, un estado. Este estado podría definirse como una creencia en la inteligibilidad manifiesta de las *superficies*, lo cual acarrea la renuncia a cierta noción de causa en cuanto relacionaría con el significado, la aceptación de la posibilidad de un significado sin la prueba o verificación de la causa. Supondría admitir que los efectos se explican a sí mismos, que tienen significado incluso en ausencia de lo que uno podría pensar como la base lógica de la que emergen.

La importancia de lo que he llamado este «estado» puede calibrarse por el cuestionamiento que implica de la imagen normal que uno tiene de su propio yo y del modo en que uno mismo se relaciona con otros yos. Pues normalmente pensamos en el yo como en una subjetividad con acceso especial a sus propios estados de consciencia, un acceso simplemente denegado a otros fuera de él. Puesto que cada individuo registra impresiones sensoriales sobre sus propios mecanismos de tacto o de visión, lo que veo, oigo o siento me es asequible con una clase especial de inmediatez inasequible a cualquier otro. De modo parecido mis pensamientos parecen ser traslúcidos a mi mente o a mi consciencia de una manera que sólo a mí me es directa y presente. Parecería que lo que yo pienso otra persona no puede más que inferirlo, sólo puede llevarle indirectamente, si decido informarle de mis pensamientos.

Esta imagen del yo como ostentador de una relación privilegiada y directa con los contenidos de su propia consciencia es una imagen del yo como básicamente privado y autónomo. Es una imagen que hace pensar en todo un conjunto de *significados* derivados de una serie de experiencias privadas a las que cada uno de nosotros tiene un acceso subjetivo, significados que existen con anterioridad a nuestra comunicación presente con el otro. Constituyen, podría decirse, el auténtico fundamento sobre el que se ha de asentar tal comunicación, el fondo del que tienen que surgir. Únicamente porque esta experiencia la tengo con anterioridad a mi contacto con otra persona, puedo conocer lo que significan sus diversos actos, sus diversos gestos, sus diversas descripciones.

Aplicando esta observación al campo de la escultura, parecería como si un lenguaje escultórico sólo pudiera ser coherente e inteligible si se dirige a estas mismas condicio-

nes subyacentes de la experiencia. Sé que ciertas contracciones de los músculos de mi cara se producen cuando experimento dolor y, por tanto, se convierten en una expresión de dolor, una representación de éste por así decir. Sé que ciertas configuraciones anatómicas corresponden a ciertos actos que realizo, tales como caminar, levantar, girar, tirar. Parecería, pues, como si el reconocimiento de esas configuraciones en el objeto escultórico fuera necesario para hacer legible el significado de ese objeto: que debo ser capaz de leer retrospectivamente desde la configuración de la superficie hasta el fundamento anatómico de la posibilidad de un gesto a fin de percibir la significación de ese gesto. Es esta comunicación entre la superficie y la profundidad anatómica lo que Rodin aborta. Se nos deja con gestos carentes del apoyo que les proporcionarían apelaciones a sus propios fundamentos anatómicos, que no pueden remitir lógicamente a ninguna experiencia, reconocible y anterior, dentro de nosotros mismos.

Pero ¿qué pasa si el significado no depende de esta clase de experiencia anterior? ¿Qué si el significado, en lugar de preceder a la experiencia, se produce *dentro* de la experiencia; qué si mi conocimiento de una sensación, el dolor, por ejemplo, no depende de un conjunto de recuerdos sensoriales, sino que es inventado de nuevo y con carácter único cada vez que se produce en mí? Más aún, ¿qué pasa si, para experimentarlo, tengo que sentir su auténtico registro en mi cuerpo en relación con la manera en que otra persona me observa y reacciona a mis gestos de dolor? Y, con respecto a las sensaciones de otra persona, podríamos preguntar si no es en cierto modo suficiente la expresión que da de ellas, una expresión que no requiere que consultemos a nuestro propio léxico privado de significados a fin de completarlas y comprenderlas; en definitiva, si su expresión no amplía nuestro léxico añadiéndole un nuevo término, enseñándonos algo nuevo tal como ocurre de modo absolutamente original.

Esta imagen del significado como sincronizado con la experiencia más que necesariamente anterior a ella fue desarrollada por Edmund Husserl (1859—1938), un filósofo que trabajó en la época de madurez profesional de Rodin<sup>2</sup>. En relación con lo que se ha llamado «la paradoja del *alter ego*», Husserl puso en cuestión la noción de un yo esencialmente privado e inaccesible (salvo de modo indirecto) a los demás. De creer en esta noción de un yo privado, sostenía, cada uno de nosotros sería una persona para sí mismo y otra distinta para los demás. Para que el «yo» sea la misma entidad para mí y para la persona con la que estoy hablando, debo convertirme en como me manifiesto a los demás; mi yo ha de formarse en la conjunción entre ese yo del que soy consciente y ese objeto externo que emerge en todos los actos, gestos y movimientos de mi cuerpo.

Aunque, hasta donde sabemos, Rodin no tuvo ningún contacto con la filosofía de Husserl, sus esculturas manifiestan una concepción del yo que esa filosofía había comenzado a explorar. Su carencia de premeditación, de preconocimiento, le deja a uno intelectual y emocionalmente dependiente de los gestos y movimientos de las figuras tal como se exteriorizan. Desde un punto de vista narrativo, en las puestas uno se ve

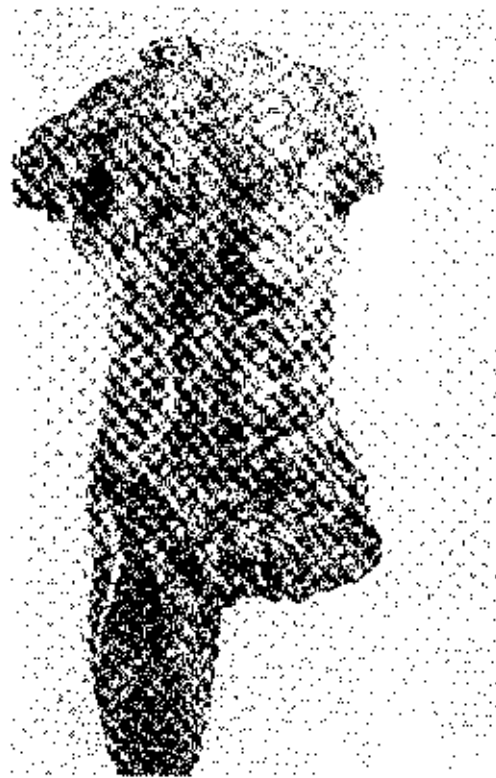
<sup>2</sup> Véase Edmund Husserl, "The transcendental problems of intersubjectivity and the intersubjective world", en *Personal and Transcendental Logic*, traducción inglesa de Dorion Cairns, La Haya, Martinus Nijhoff, 1969, pp. 237-243; también Edmund Husserl, *Ideas*, traducción inglesa de W. R. Boyce Gibson, Nueva York, Macmillan, 1952, p. 92.

inmerso en la sensación de un acontecimiento en el momento en que éste se produce, sin el distanciamiento de ese acontecimiento que otorgaría una historia de sus causas. En su conjunto tanto como en cada una de sus figuras individuales, en *Las puertas* a uno se le detiene en la superficie.

En la escultura de Rodin el lugar del significado es la superficie del cuerpo, esa frontera entre lo que pensamos como interno y privado y lo que reconocemos como externo y público. Y es una superficie que expresa los resultados de las fuerzas internas y externas por igual. Las fuerzas internas que condicionan la superficie de la figura son, por supuesto, anatómicas, musculares. Las fuerzas que conforman la figura desde el exterior mismo dependen del artista, de su acto de manipulación, de su artificio, de su proceso de construcción.

De tan claramente como documentan los procedimientos de formación, ciertas esculturas de Rodin podrían casi servir de ilustraciones para un manual sobre la fundición en bronce. Esculturas como el *Torso de hombre de 1877* (fig. 22) están llenas de accidentes ocurridos en el proceso de fundición: agujeros producidos por bolsas de aire que no se han tapado; crestas y burbujas que no se han rebajado; una superficie jaspeada por las marcas del proceso que Rodin no ha alisado, sino dejado tal cual, de modo que constituyen la evidencia visual del paso del medio mismo de un estado a otro.

La documentación sobre el proceso de construcción no se limita a los accidentes del bronce derretido durante la fundición. Las figuras de Rodin aparecen también



22. Rodin, *Torso de hombre*, 1877.  
Bronce, 75 x 78 x 18 cm. Museo del Petit Palais,  
París (Foto: Emilio).



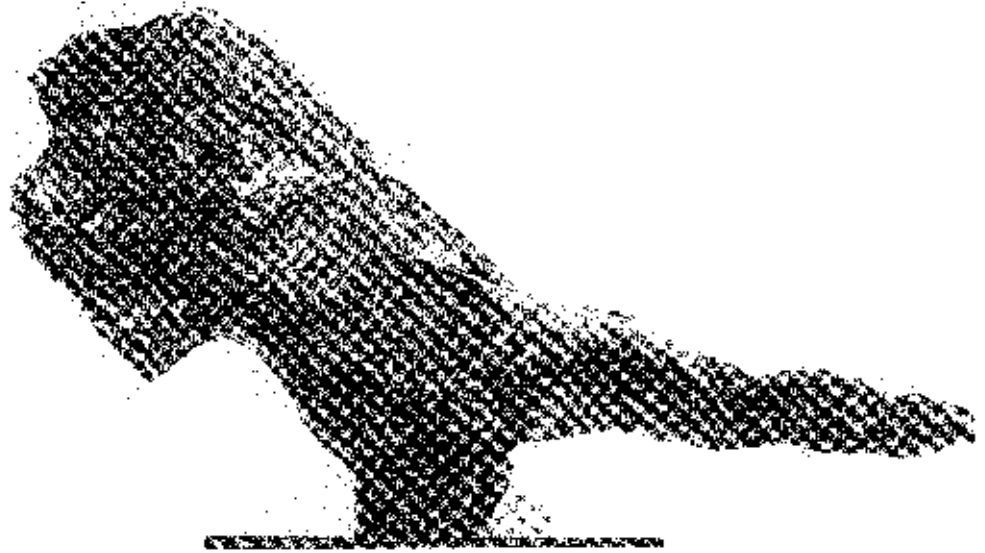
23. Rodin, *El hombre que camina*  
(visto de espaldas, detalle, 1877,  
Bronce, 86 cm  
National Gallery, Washington, D. C.,  
[Foto: Henry Moore.]

motocadas por las marcas que han dejado sus ritos de paso durante la fase de modelado: la parte inferior de la espalda de *El hombre que camina* (fig. 23) fue profundamente tallada en su forma de arcilla maleable y la mella nunca rellenada; la *Figura voladora* (fig. 24) presenta un corte a cuchillo en el músculo de la pantorrilla de su pierna extendida, una pérdida nunca reparada con arcilla suplementaria; en la misma figura las partes inferior de la espalda y superior de las nalgas muestran la marca de algún objeto pesado que, llevándose una porción de arcilla húmeda, aplastó y eliminó el desarrollo anatómico sin dejar en la superficie otro testimonio de que algo le había pasado por encima<sup>40</sup>.

Una y otra vez Rodin obliga al espectador a reconocer la obra como resultado de un proceso, un acto que ha conformado a la figura en el tiempo. Y este reconocimiento se convierte en otro factor que pone al espectador en ese estado del que he hablado: el significado no precede a la experiencia, sino que se produce en el proceso mismo de la experiencia. En la superficie de la obra coinciden dos sentidos de proceso: la exteriorización del gesto y la impronta del artista en el acto de conformar la obra.

En ninguna otra de sus obras llevó Rodin a cabo esta localización del significado en la superficie tan elocuente y directamente como en el monumento a *Balzac* (fig. 25)

<sup>40</sup> SPECTER, *op. cit.*, pp. 380 ss.



24. Rodin, *Figura voladora*, 1890-1891. Bronce, 57 x 76 x 50 cm. Museo Rodin, París (Foto: René Pöllitzer).



25. Rodin, *Génesis*, 1897. Bronce 3 x 1,7 x 1,2 m. Museo de Arte Moderno, Nueva York (Foto: Rosalind F. Krauss).

que realizó por encargo en 1897. Aunque los estudios preliminares son de una figura desnuda, en la versión final el cuerpo del escritor aparece completamente envuelto en su batín. Brazos y manos apenas pueden detectarse por debajo de la tela en el rágido gesto con que desde dentro la sujetan; y tan poco del cuerpo revela el batín en su caída desde los hombros hasta la punta de los pies con una verticalidad reforzada por los brazos vacíos de la prenda, que Rilke llegó a describir la cabeza del *Balzac* como algo enteramente aparte del cuerpo. La cabeza parecía «vivir en lo alto de la figura», escribió Rilke, «como esas pelotas que bailan sobre chorros de agua»<sup>11</sup>.

Con su maravillosa precisión, la metáfora de Rilke señala el modo en que Rodin sumerge el cuerpo de *Balzac* en un simple gesto convertido en representación de la voluntad del sujeto. Envuelto en su batín, la figura *constriñe* el cuerpo del escritor a través de esa momentánea, efímera disposición de la superficie; moldea su propia carne en un soporte columnario como si su genio, concentrado en los contraídos rasgos del rostro, se mantuviera a flote por un singular acto de determinación.

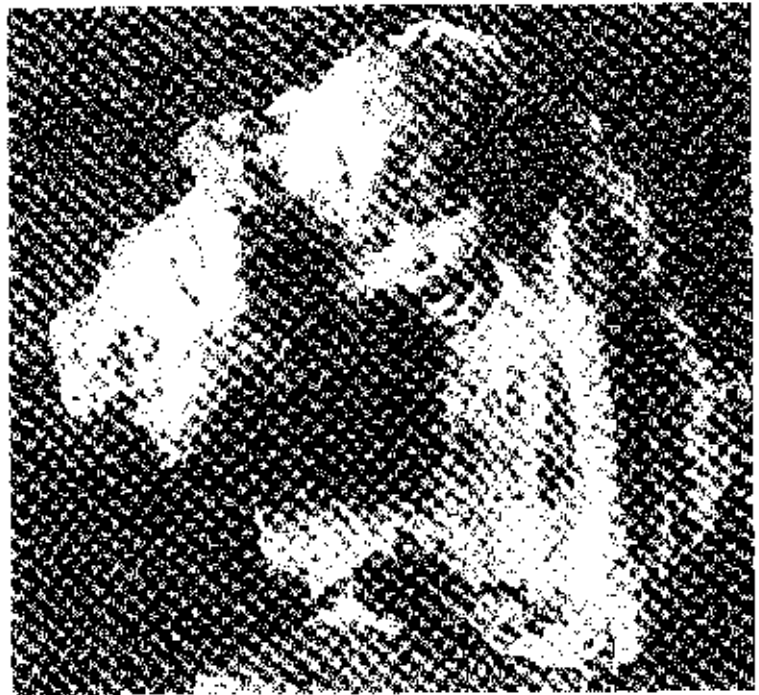
La obra de Medardo Rosso, muy próxima en espíritu a la de Rodin, se caracteriza también por la interposición de una tela entre el espectador y la figura escultórica. Contemporáneo de Rodin, Rosso pasó los últimos veinte años de su carrera en Francia, donde la creciente reputación de Rodin provocó en él una intensa envidia. Según él, gran parte de lo «original» en el arte de Rodin lo compartía e incluso anticipaba el suyo propio y reivindicaba para sí la elevación del *bozzetto*, o esbozo grosero, a la categoría de obra «acabada». La rugosidad de sus superficies, la elocuencia de las marcas dejadas por sus dedos al trabajarlas y la manera en que presentaba el gesto mediante una fragmentación del cuerpo las consideraba como pruebas a su favor.

Sin embargo, como vimos en la *Madre o hijo durmiendo* de 1883, la obra de Rosso en la primera parte de su carrera se aúna a la tradición del relieve escultórico. Todas las arrugas y magulladuras en la piel de *La edad de oro* (1886; fig. 26) o en *La mujer velada* no confieren a estas superficies la autonomía y opacidad que distinguen a las de Rodin<sup>12</sup>. Siguen ramificando, más allá de sí mismas, a un lado no visto, a un momento previo de la cadena narrativa; siguen proyectando de dentro afuera un estado emocional interno. Únicamente en una obra muy posterior —el *Ecce puer!* de 1906-1907 (fig. 27)— Rosso se aproxima de veras a los profundísimos recursos del arte de Rodin.

Los orígenes de esta obra tardía se remontan a una visita que Rosso hizo a unos amigos en París, cuando entrevió al hijo pequeño de la familia, medio oculto detrás de las cortinas en la entrada del salón, espiar la conversación de los mayores. Cuando, sorprendido por la mirada de Rosso, el muchacho reculó, en aquella mezcla visual de tela, sombra y expresión el artista descubrió una fusión momentánea de la timidez y la curio-

<sup>11</sup> Raíner Maria Rilke, *Reseña*, trad. edición inglesa de Jessie Lennors y Hans Tausen, Londres, Grey Wolf Press, 1946, p. 58.

<sup>12</sup> Por su teatralismo narrativo y su dependencia de las posibilidades escenográficas del relieve, *El hijo oculto* (1886) de Rosso se empareja con gran parte de la escultura francesa del siglo XIX. La obra incorpora vívidamente un espacio imaginado que, aunque invisible, focaliza todos los elementos de la escultura. La metáfora central de la obra conecta lo que está físicamente más allá del alcance tanto del espectador como del personaje con él. Más allá del sujeto, el espacio de la obra.



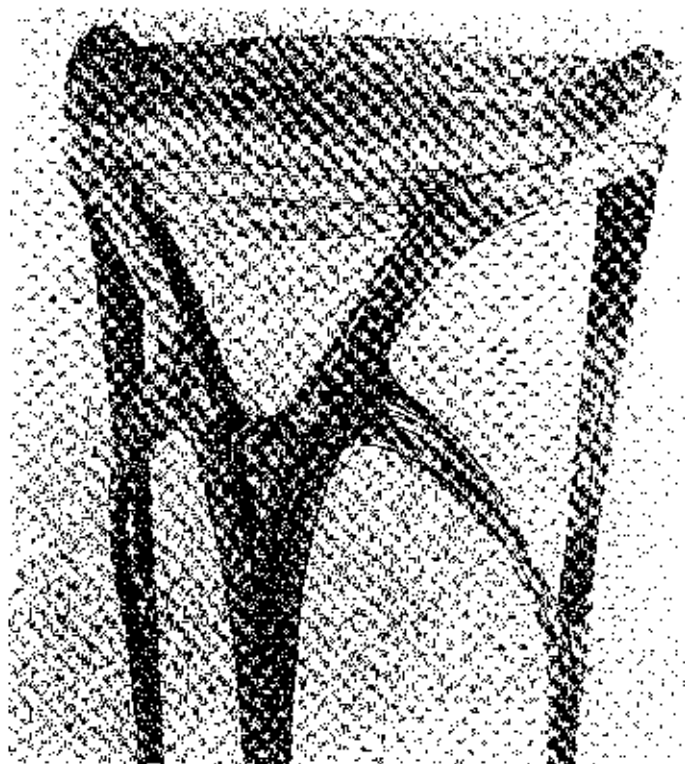
26. Rosso, *La città de oro*, 1886.  
Cera, gesso e yeso, 49 cm.  
Galleria d'Arte, Roma.



27. Rosso, *Face Part*, 1906-1907.  
Cera sobre yeso, 43 x 35,5 x 20 cm.  
Colección de Lydia K. y Harry L. Winston.  
Dr. y Mrs. Barzani, Mellon, Nueva York.

sidad. En aquel breve instante captó Rosso la apacencia de los sentimientos ambivalentes. *Ecce puer!* Rosso expresa a la vez ese conocimiento y el acto de su cristalización. Los rasgos del niño aparecen vetados por los pliegues de la cortina que surcan la cerosa superficie de la escultura, de modo que la solidez de la carne es irremediablemente atenuada por una representación de la rapidez con que la aparición surgió y desapareció ante los ojos del artista. Así, la superficie que oscurece y envuelve la imagen del niño simultáneamente revela su expresión. *Ecce puer!* comienza y termina en esta superficie, sin implicar nada más.

La importancia de la superficie y del modo en que factores en parte externos —sea la forma accidental en que cae la luz sobre ella o la huella fortuita dejada por el pulgar del artista— imprimen el significado en ella no fue realizada solamente por las dos personalidades mayores en la escultura de la última década del siglo XIX y la primera del XX. Aunque Rodin y Rosso fueron quienes le dieron el más alto grado de significado, en las artes decorativas de la época, sobre todo en el *art nouveau*, existen pruebas de una sensibilidad correspondiente. Trátese de los rineros y candéberos metálicos de Victor Horta o Henry Van de Velde, o de los muebles tallados de Hector Guimard (fig. 28), los jarrones decorados de Louis Tiffany y Emile Gallé, o de las fachadas arquitectónicas de Antoni Gaudí, lo que nos encontramos es un estilo de diseño que se despraeocupa de la estructura interna del objeto. En general, el *art nouveau* se concentra en la superficie



28. Hector Guimard (1867-1942), *Corona* (detalle), ca. 1908. Madera de nogal, 75,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Donación de Madame Hector Guimard.

de los volúmenes que presenta, mientras se muestra indiferente hacia su interior. Como en la escultura de Rodin y Rosso, en las superficies de estos objetos se hallan pruebas del proceso externo que le ha dado forma. Están realizadas de tal manera que sentimos que estamos mirando algo que debe su forma a la erosión del agua sobre la roca o a las huellas de las olas sobre la arena o a los estragos del viento; en resumen, a la acción que imaginamos de fuerzas naturales sobre la superficie de la materia. Al conformar estas sustancias desde el exterior, tales fuerzas operan sobre el material con independencia de su estructura intrínseca. En los muebles *art nouveau* de los diseñadores franceses y belgas nunca se halla una distinción claramente señalada entre los miembros verticales, sustentadores del peso, y las superficies horizontales. Los puntos de unión entre el tablero y las patas de una mesa se sitúan en una curva única que no expresa más que la aplicación de alguna clase de presión externa, a la manera en que el viento cimbrca los carrizos o las mareas determinan la forma de los tallos de las plantas acuáticas.

Los diseños con que Tiffany vevea las superficies de sus objetos de vidrio oscurecen de un modo parecido las divisiones funcionales o estructurales tales como la separación en un jarrón entre pie, cuerpo, cuello y borde. Lo que en esos lugares se encuentra son motivos derivados de otros tejidos naturales, de aspecto membranoso —plumas, pétalos, telarañas, hojas— que, injertados en el liso exterior del vidrio, expresan la atracción regular de las tensiones que recorren la superficie.

La obra tridimensional de otro artista de finales del siglo XIX presenta una visión correspondiente de la expresión escultórica como decoración de la superficie de recipientes huecos. La mayor parte de la escultura de Paul Gauguin, tanto tallada como modelada, consiste en la aplicación de la fragmentación anatómica a la superficie de formas huecas. De acuerdo con los impulsos del *art nouveau* en general, la articulación externa de estas vasijas —como en el jarrón que aquí presentamos (fig. 29) o en *La sise*



29. Paul Gauguin (1848-1903). *Vaso en forma de cabeza y hombros de una mujer*, ca. 1889. Gres, 30 cm. Colección privada, París (Foto: Archives Photographiques de París).



30. Gauguin, *Si estás enamorado, serás feliz*, 1901. Relieve en madera pintada. Museo de Fine Arts, Boston. Fundación Arthur Tracy Cabel.

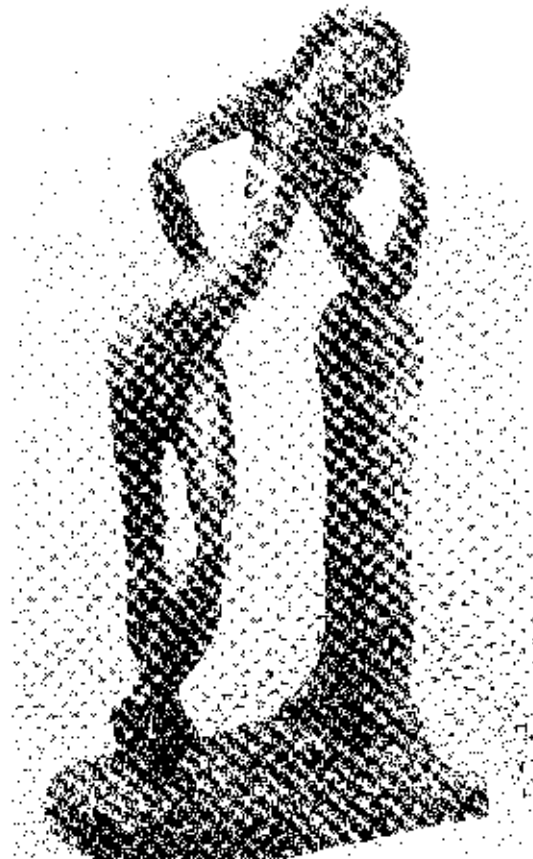
*ta de un fauno* — no revela nada de la estructura interna del objeto, de modo que la relación de tal parte de tal lado del objeto con tal otra parte no da la sensación de responder a ningún motivo racional o estructural. Las protuberancias y los abultamientos de estas superficies no evocan tanto una composición que pudiera conocerse lógicamente de antemano como fuerzas mágicas o primitivas que el artista ha descubierto en el acto de crear tal particular constelación de imágenes para un objeto dado. La escultura de Gauguin sólo se aproxima a lo narrativo por la sensación de irracionalidad o de misterio que provoca. Gauguin presenta los fragmentos de una historia, pero no en una secuencia que genere en el espectador la sensación de disponer de un acceso preciso o verificable al significado del acontecimiento al que el artista alude.

Los procedimientos que Gauguin emplea para negar al espectador todo acceso al significado narrativo de su escultura están próximos a los de Rodin en *Las puertas del Infierno*. La fragmentación violenta de los diversos protagonistas del conjunto narrativo, el hincapié en la discontinuidad y disociación con que se muestran por la superficie hacen que un relieve como *Si estás enamorado, serás feliz* (fig. 30) subvierta la función lógica tradicional de ese tipo de escultura<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Ver su *Gauguin's Paradise Lost*. Nueva York: Viking, 1971. Wayne Anderson: "La reconstrucción de los fragmentos pero fragmentados contenidos narrativos de muchas de esas esculturas".

Como hemos visto, Rodin empleó, sin embargo, otra estrategia en *Las puertas* (fig. 5) para no incurrir en el sentido tradicional de lo narrativo: repetir figuras, como había hecho en las *Sombras* (fig. 11), y presentar estas unidades idénticas una a continuación de otra. Esta clase de repetición hace tomar consciencia del proceso y desvía la atención del papel del objeto en el conjunto de la narración. Esta clase de referencia al proceso de creación fue la que informó la escultura del sucesor más progresista de Rodin: Henri Matisse.

En las figuras en bronce a pequeña escala que sobre todo produjo, Matisse exploró gran parte del territorio que Rodin ya había cubierto. Las superficies de sus figuras siguen el ejemplo del artista mayor en la forma en que dan testimonio de los procedimientos de modelado: los surcos y las crestas, las mínimas adiciones o sustracciones de material, las huellas del pulgar y la mano al trabajar la arcilla. La inclinación de Matisse a expresar la forma humana por medio de fragmentos anatómicos deriva de Rodin, lo mismo que ciertas poses concretas tomadas de la obra de Rodin, tal como *El sereno* de Matisse repite la postura de *El hombre que camina*. Además, hay esculturas de Matisse —como *Desnudo de pie con los brazos levantados* (1960) y *La serpentina* (1909; fig. 31)— en las que los brazos y las piernas de las figuras se representan por medio de cilindros de arcilla indiferenciados: un eco de las figuritas de bailarinas en las que Rodin detiene la



31. Henri Matisse (1869-1954),  
*La serpentina*, 1909, bronce, 56,5 cm.  
Museo de Arte Moderna, Nueva York.  
Donación de Abby Aldrich Rockefeller.

representación del cuerpo en el primer estadio de un boceto hecho en diminutas masas de arcilla (fig. 32). De hecho, de esta fascinación por el proceso es de donde Matisse extrajo su formulación más original y radical de las posibilidades de la escultura.

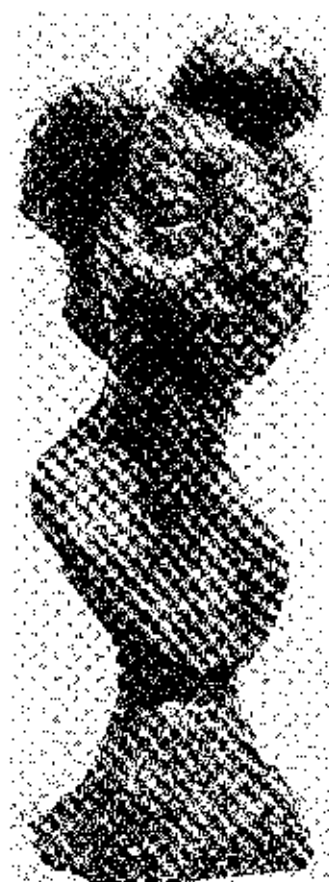
32. Rodin, *Movimiento de danza A*, ca. 1910-1911.  
Bronce, 71 x 22,7 x 33,5 cm. Museo Rodin, París.



33. Matisse, *Jaquette II*, 1910-1913. Bronce, 26,7 cm.  
Museo de Arte Moderna, Nueva York. Donación de Sidney Janis

En 1910-1913, Matisse modeló cinco versiones de una cabeza femenina, la serie *Jeanette I-V* (figs. 33, 34 y 35), que permite comprobar la progresión lineal en el análisis de la forma fisionómica por parte del artista. En esta serie Matisse parte de la idea de una cadena lineal de acontecimientos —esa concepción que nosotros hemos venido llamando narrativa— y la reorienta hasta convertirla en una especie de registro analítico en el que se anotan los sucesivos estadios por los que atraviesa su concepción.

La presentación de la cabeza de *Jeanette* en serie nos lleva muy lejos de aquella concentración de varios momentos históricos en una única imagen «lécnica» que hallábamos en *La marsellesa* de Rude (fig. 4). En lugar de eso nos enfrentamos con una única percepción prolongada en los diversos momentos de su desarrollo, cada uno proyectado como una imagen separada. *Jeanette I V* completa lógicamente lo que las *Sombres* habían iniciado: la ambición de interpretar y condensar el significado de la historia se ha contraído en la presunción de las etapas por las que ha pasado la formación de un objeto.



34. Matisse,  
*Jeanette III*,  
1910-1913.  
Bronce, 60 cm.  
Museo  
de Arte Moderno,  
Nueva York.  
Adquirida  
a través  
del legado  
de Lillie P. Bliss.



35. Matisse,  
*Jeanette V*,  
1910-1913.  
Bronce, 58 cm.  
Museo  
de Arte Moderno,  
Nueva York.  
Adquirido a través  
del legado  
de Lillie P. Bliss.



## EL ESPACIO ANALÍTICO: FUTURISMO Y CONSTRUCTIVISMO

Esta es una historia contada por el poeta Filippo Marinetti, el cual hizo de ella un círculo narrativo que cerraba como un anillo las ásperas facetas del primer *Manifiesto futurista*. En el curso del invierno de 1909 Marinetti se encontraba en compañía de varios amigos a altas horas de la madrugada. El escenario era la casa de Marinetti en Milán, con su lujoso interior de alfombras persas y lámparas afiligranadas. El ambiente les parecía a todos contradictorio con la orientación de sus vidas y les irritaba su silencio, su capacidad para abarcar y reflejar el inmenso cielo estrellado, los sordos ecos del agua en los canales, la oprimiente inmovilidad de los palacios de piedra. Les irritaba la armonía que creaba con una Italia repleta de recuerdos de la antigüedad, una Italia insensible al ascenso del industrialismo.

La conversación empezó a reflejar aquella irritación: hablaron de los hombres que, a la misma hora, lejos de aquella adormecedora calma, estaban trabajando, y se pusieron a evocar imágenes de violenta labor: «... los fogoneros alimentando los fuegos infernales de los grandes navíos» o de las locomotoras que atravesaban aullando la noche. A ese anhelo de un ruido y una velocidad que rompieran el tranquilo silencio que les ahogaba respondió por sorpresa el traqueteo de unos tranvías que acertaron a pasar por debajo de la ventana. Un sobrecogido Marinetti animó a gritos a sus compañeros a seguirle, a salir a la luz del alba. «Nada iguala el esplendor de la roja espada que el sol esgrime por primera vez a través de nuestras tinieblas milenarias»<sup>1</sup>.

En acetados automóviles se lanzaron a una alocada carrera por las calles de la ciudad. Estimulado por la velocidad, Marinetti empezó a desear el fin de la «sabiduría doméstica», de lo ya pensado, de lo ya sabido. Como si fuera una respuesta, su carrera

<sup>1</sup> E. T. Maurer, "The Founding and Manifesto of Futurism, 1909", reimpreso en Umberto Apollonio (ed.), *Futurist Manifestos*. Londres: Thames & Hudson, 1973; Nueva York, Wang, 1973, p. 19.

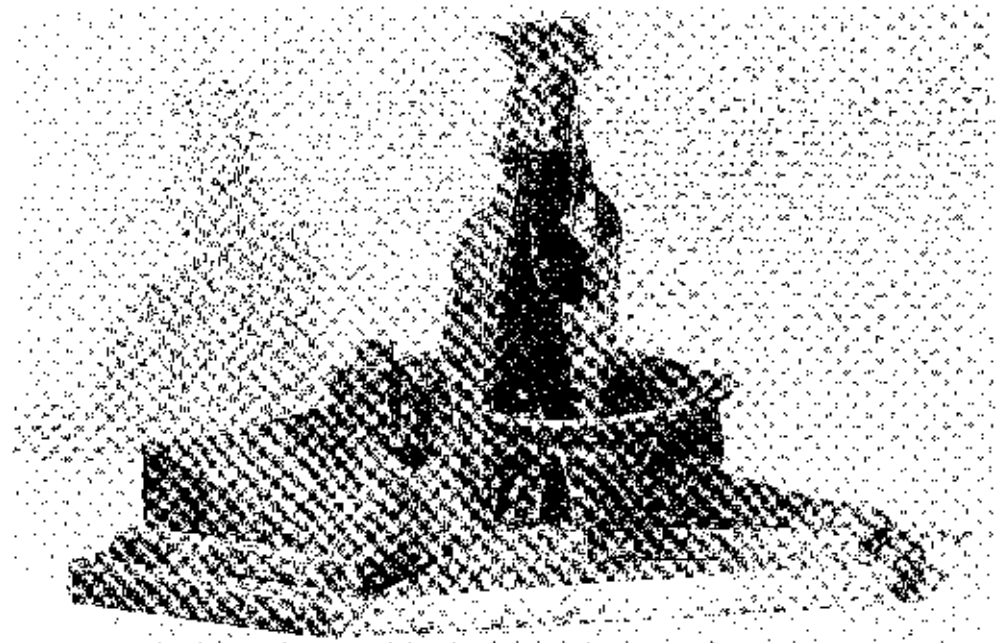
contra la experiencia terminó en desastre cuando el coche, tras un brusco viraje para evitar una colisión, volcó en la cuneta.

Para Marinetti esta confrontación con el peligro fue la conclusión necesaria de su experiencia: «¡Oh, maternal cuneta», exclamó, «casi rebosante de agua langosa! ¡Hermoso sumidero de fábrica! Yo me he tragado tu nutritivo lodo, que me recordó el santo pecho negro de mi nodriza sudanesa... ¡Cuando salí —con rasguños, sucio y maloliente— de debajo del coche volcado, sentí que el hierro candiente de la alegría me traspasaba deliciosamente el corazón!»

Esta historia de la exasperación provocada por los valores de un pasado honroso y de una carrera casi desesperada hacia delante que termina en un bautismo radical en aguas de desecho industrial constituye la versión en prosa de los principios del *Manifiesto futurista*. Éste proclama el amor a la velocidad y el peligro. Instanta un nuevo culto a la belleza en el que «un coche de carreras... es más bello que la *Victoria de Samotracia*». Defiende la agresión y la destrucción como valores, llama al desmantelamiento de museos, bibliotecas y academias: de todas aquellas instituciones dedicadas a la conservación y prolongación del pasado. Escrito en 1909, el *Manifiesto* fue la primera de una larga serie de proclamas con las que los futuristas italianos intentaron corregir el curso del arte europeo.

Apartir de las particularidades de su contenido, la estrategia de presentación de este *Manifiesto* le confiere un aspecto extraordinario. Pues, a diferencia de otros folletos estéticos como *El problema de la forma* de Hildebrand o *Abstracción y empatía* de Worringer, este texto no caía con la corrección de las argumentaciones objetivas y enfrenta al lector con el despliegue temporal de una narración. Su medio es la historia que cuenta, y es precipitando los acontecimientos en una progresión temporal como quiere producir su efecto. El manifiesto propiamente dicho aparece de una manera muy precisa como un momento crítico de la narración; es el resultado objetivo que surge como una experiencia reveladora. Como tal, trata de anticipar un conjunto de acontecimientos y valores futuros. En este sentido y a pesar de su estructura verbal, el *Manifiesto* podría compararse con *La maravillosa* de Rude (fig. 4). Es decir, podría ser considerado como dependiente de una poderosa exposición narrativa. Pero Marinetti sustituye una secuencia que culmina en revolución política por la marcha triunfal del industrialismo. Lo que cuenta es cómo el trayecto de su propia conciencia converge con el curso del desarrollo tecnológico. El punto de intersección de estos dos movimientos se hace físicamente explícito en la imagen de su inmersión en una zanja llena de fango industrial, de su cuerpo literalmente sepultado por los residuos del progreso industrial. Colocado en el centro de la narración, el *Manifiesto* termina invocando la velocidad como valor plástico; la velocidad convertida en metáfora explícita y visible del progreso temporal. El objeto en movimiento se convierte en vehículo del tiempo percibido y el tiempo en dimensión visible del espacio una vez lo temporal adopta la forma del movimiento mecánico.

Dada la naturaleza estática del objeto escultórico, podría parecer que la escultura es el último de los medios utilizados para representar el despliegue del tiempo a través del movimiento. Pero Umberto Boccioni, el artista futurista más intensamente dedicado a la reformulación del estilo escultórico, no pensaba lo mismo. Para él el problema consistía en cómo fundir dos modos distintos de ser de los que el objeto participaría por



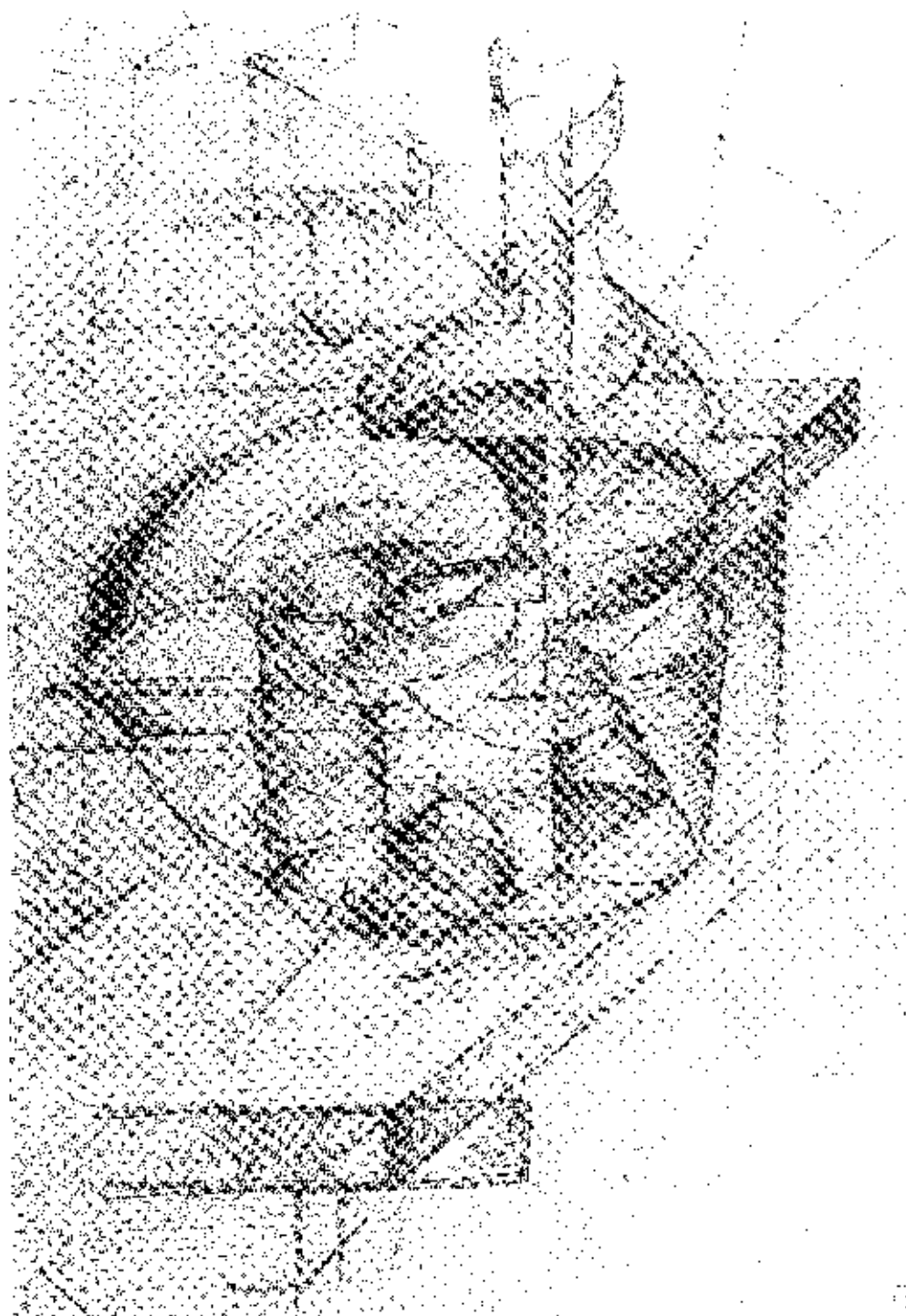
36. Umberto Boccioni (1882-1916). *Desarrollo de una botella en el espacio*. 1912. Bronce. 38 x 61cm. Colección de Lydia K. y Harry T. Winston (Dc) y Mes. Bazar Mallory, Nueva York.

igual. El primero de estos modos, al que Boccioni llamaba el «movimiento absoluto», afectaba a la esencia estructural y material del objeto: lo que podría decirse que son sus características intrínsecas. Al segundo modo lo llamaba el «movimiento relativo» del objeto, con lo que designaba la existencia contingente del objeto en el espacio real en tanto en cuanto el espectador cambia de posición en relación con el objeto y lo ve formar nuevos agrupamientos con los objetos de su entorno (fig. 37). El «movimiento relativo» también remite a las distorsiones y cambios en su forma que se producirían si una figura en reposo se pusiera en movimiento. Para representar la síntesis entre los modos absoluto y relativo de ser, Boccioni expuso la necesidad de crear «un signo o, mejor, una forma única que sustituiría el viejo concepto de división por un nuevo concepto de continuidad»<sup>4</sup>.

La primera escultura que llevó a la práctica esta síntesis fue realizada por Boccioni en 1912. Titulada *Desarrollo de una botella en el espacio* (fig. 36), es una naturaleza muerta que incluye: una mesa, una botella, un plato y un vaso.

Tratándose de una obra sobre la inmersión de los objetos en el flujo del espacio y el tiempo, resulta bastante extraordinario que el *Desarrollo de una botella* —como *La marchaltesa* de Rude— se estructuró para ser vista frontalmente, como un relieve, y se ordene como una figura revelatoria, icónica o, para decirlo con las propias palabras de Boccio-

<sup>4</sup> Marianne W. MARZIN, *Futurist Art and Theory, 1909-1915*. Oxford, Clarendon Press, 1968, p. 155.



37. Boccioni, *Meta, botella y manzanas de cenar*, 1913. Ca. 10 cm. Museo Sforzesco, Milán. (Foto: Archivo Fotográfico).

ni, como «un signo». Pues, tal como Boccioni la concibe, la *Botella* se compone de una serie de perfiles o conchas con forma de botella mutuamente encastradas como cajas chinas. A diferencia de éstas, sin embargo, la cara delantera de esta suma de botellas embutidas aparece seccionada. Así que para percibir las relaciones entre los bordes frontales de estos semicilindros, el espectador ha de adoptar un único punto de vista panorámico, pues esa serie de exfoliaciones —y su significado— sólo puede percibirse desde una visión frontal.

Ante el plano frontal de la escultura, pues, el espectador toma conciencia de la particular oposición encarnada o representada por la obra: la oposición entre un centro estático y hueco, y la figuración de un exterior móvil o cambiante. Porque Boccioni ha modelado esas conchas en forma de botellas embutidas y seccionadas de tal modo que en su relación mutua parecen haber sufrido una ligera rotación. La rotación se acentúa y llega a ser extrema hacia la cima de la forma, allí donde las conchas se entrollan, a velocidades diferentes, en torno al cuello de la botella. A veces parece como si las conchas oscurecieran por completo el centro hueco del objeto; otras, como aquella captada y conservada por esta particular configuración, las conchas permiten ver el centro. Y mientras que las capas externas del objeto crean una ilusión de movimiento continuo, se comprende que el centro más íntimo en torno al que giran permanece en completo reposo.

A diferencia de las desiguales e incompletas conchas del exterior de la botella, este centro es una concavidad bordeada por un perfil simple e ininterrumpido, y funciona como una forma ideal que parece garantizar la integridad del objeto: una especie de irradiación o emanación desde dentro. Si volvemos sobre las categorías de movimiento relativo y absoluto propuestas por Boccioni, nos daremos cuenta de que esta imagen de la calma que atraviesa como una parhilaria el interior de la obra es un símbolo de la invariación. Dicho de otro modo: este perfil central caracteriza la esencia estructural del objeto como una figura de irreducible simplicidad que perdura más allá de los cambios superficiales del «movimiento relativo» como son las contingencias de luz o posición, o la casualidad que determina el punto de vista del espectador.

*Desarrollo de una botella en el espacio* es, por tanto, una obra en la que los problemas de la escultura equivalen a los problemas sobre cómo se conocen las cosas. Trata de ir más allá de la información parcial que cualquier visión singular de ese objeto dispensaría al espectador. Parece derivar de la conciencia de una cierta pobreza de la percepción bruta, puesto que, en cada momento de la percepción, gran parte de la superficie real de la botella se escapa a la vista. La superación de esa pobreza permite conocer la botella en términos de una plena aprehensión conceptual de la cosa, una comprensión que rellena lo incompleto de cualquier percepción singular y aislada. Según el enfoque idealista que esta escultura encarna, el «conocimiento» de la botella depende de una especie de visión sintética que integra todos esos ángulos de visión parciales y en sí mismos ininteligibles. La escultura dramatiza un conflicto entre la pobreza de la información contenida en la visión singular del objeto y la totalidad de la visión que es básica a cualquier intento serio de «conocerla». Teóricamente ese conflicto se resolvería mediante la redefinición de la situación «real» del espectador en relación con el objeto: descri-

biendo su posición en términos de una inteligencia infinitamente móvil, capaz de abarcar de una vez todos los aspectos de la botella. Esa es la solución propuesta por la obra de Boccioni.

Si la frontalidad de *Desarrollo de una botella en el espacio*, operando como la presentación de un relieve, inmoviliza a su espectador y fija su percepción sobre una faceta singular, la representación de las conchas en espiral le libera conceptualmente de esta posición físicamente estática. Le permite convertirse en una inteligencia desencarnada que circula por un espacio ideal para captar de una vez la cosa desde todos los lados y comprimir esta circunnavegación conceptual en un momento de intelección singular, infinitamente rico y completo. El momento de contacto con la escultura se extiende y densifica en un encuentro fatigado por la acumulación de las relaciones pasadas y futuras entre espectador y objeto.

Para los futuristas es su propia situación histórica la que determina este dominio intelectual de las cosas. Como escribían en 1910: «¿Quién puede aún creer en la opacidad de las cosas cuando nuestra sensibilidad agudizada y multiplicada ya ha penetrado las oscuras manifestaciones del medio? ¿Por qué deberíamos olvidarnos en nuestras creaciones del redoblado poder de nuestra visión, capaz de dar resultados análogos a los de los rayos X?»<sup>1</sup>. *Desarrollo de una botella en el espacio* es un emblema de esta «sensibilidad agudizada y multiplicada». Pues no sólo trata al espectador como una conciencia capaz de abarcar en un único instante el exterior del objeto, sino que también garantiza la unidad y claridad de este conocimiento al darle acceso al núcleo mismo del objeto. El simple contorno con forma de botella que ocupa el centro de la obra actúa como una «idea» comprimida, «esquemática», de la estructura de la botella: como un emblema intelectual de su esencia. La exigencia de inmediatez para este conocimiento por parte de los futuristas la subraya la referencia a los rayos X, que aparece en sus escritos cuando se dirigen a la ciencia para pedirle que despoje a las cosas de las superficies muertas que las hacen ininteligibles. *Desarrollo de una botella* prescinde de lo ininteligible y defiende una inteligencia conquistadora.

Sin embargo, pese a todas las pretensiones del futurismo de haberse apartado del arte del pasado, la ambición de Boccioni para la escultura no es, claro está, una novedad. La hemos visto actuar en la disposición neoclásica de la figura con las tres visiones que se dan simultáneamente de su exterior; hemos leído acerca de ella en el tratado de HilдебRAND acerca de la forma escultórica; la hemos encontrado en las sombras con que Rosso informa sobre la cara oculta de un objeto, el conocimiento de la cual se hace coexistir con su cara delantera en inextricable fusión<sup>2</sup>. Lo que en el futurismo hay de nuevo es el maridaje que, a principios del siglo XX, establece entre este idealismo y el concepto de tecnología. Los futuristas piensan que, encerrado en el funcionamiento de las máquinas, encerrado en las proporciones entre las marchas y las pausas de cambio,

<sup>1</sup> Zenone Parrino, *Técnica Moderna 1910*, en *Futurist Manifestos*, op. cit., p. 26.

<sup>2</sup> En 1912 Boccioni publica el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, donde calada del genio de Medardo Rosso, el único gran escultor moderno que ha intentado abrir como un nuevo campo a la escultura mediante su representación en el arte plástico de las influencias del interior y los vínculos atmosféricos que lo ligan a su tema», *ibid.*, p. 61.

materIALIZED en el movimiento mecánico, se encontrará un modelo directo y racional de la energía producida por las conquistas del pensamiento. El futurismo transforma una meditación clásica sobre la belleza en una concepción del poder informada por la tecnología.

Por supuesto, a la luz de la estridente defensa de la belleza de las máquinas por parte de los futuristas y su proclamada aversión por el repertorio de temas sobre el que el arte tradicional había vertido sus propios conjuntos de modelos y valores, puede parecer incongruente que Boccioni asiente su escultura sobre una naturaleza muerta convencional. (Tan incongruente como el hecho de que su primera obra totalmente acabada la produjera en bronce, pese a que entre las prioridades que el *Manifiesto* especificaba para la escultura figuraba el empleo de materiales antitradicionales como el vidrio, las láminas de metal, el alambre o la luz eléctrica<sup>7</sup>.) Sin embargo, la elección del tema constituye un indicio indudable del creciente conocimiento y respeto de Boccioni por el cubismo, y de que había comprendido que el éxito de los pintores cubistas estribaba en la actitud con que realizaban su trabajo como una forma de investigación. A principios de 1911 el primer estudio sobre el cubismo aparecido en Italia impresionó a los futuristas: esta investigación se llevaba a cabo en medio de la parafernalia de naturalezas muertas corriente en los estudios. El crítico italiano Soffici había escrito de Picasso que «da vueltas en torno a los objetos mismos, los contempla poéticamente desde todos los ángulos, se somete a sus sucesivas impresiones y las refleja; en resumen, los muestra en su totalidad y en su permanencia emocional con la misma libertad con que el impresionismo sólo reflejaba un aspecto y un momento»<sup>8</sup>.

En el otoño de aquel año los futuristas pasaron una breve temporada en París para ver por sí mismos el nuevo arte francés, un conocimiento profundizado al año siguiente mediante un contacto más prolongado. De modo que, en cierto sentido, la *Botella* de Boccioni se fundamenta tanto en sus convicciones personales de partida como en la reacción que posteriormente provocó en él la obra de Picasso. La *Botella* es un intento parcial de separar un objeto cubista de su situación pictórica ilusionista y sumergirla en la vida en tres dimensiones del espacio real.

Los ensayos de Boccioni datan del invierno de 1912-1913. Son contemporáneos de las tentativas del propio Picasso en sus bodegones pictóricos para liberar a sus componentes de los confines impuestos por la bidimensionalidad absoluta. Comparar los relieves de Picasso con la *Botella* de Boccioni es un interesante ejercicio que permite comprobar la divergencia de sus premisas estéticas. Tanto por sus propósitos reales como por sus resultados formales, estos dos conjuntos de objetos no podrían ser más disímiles. Boccioni se inclinaba por dar al espectador estático una especie de compensación conceptual a su punto de vista fijo, introduciendo en la escultura la ilusión de un movi-

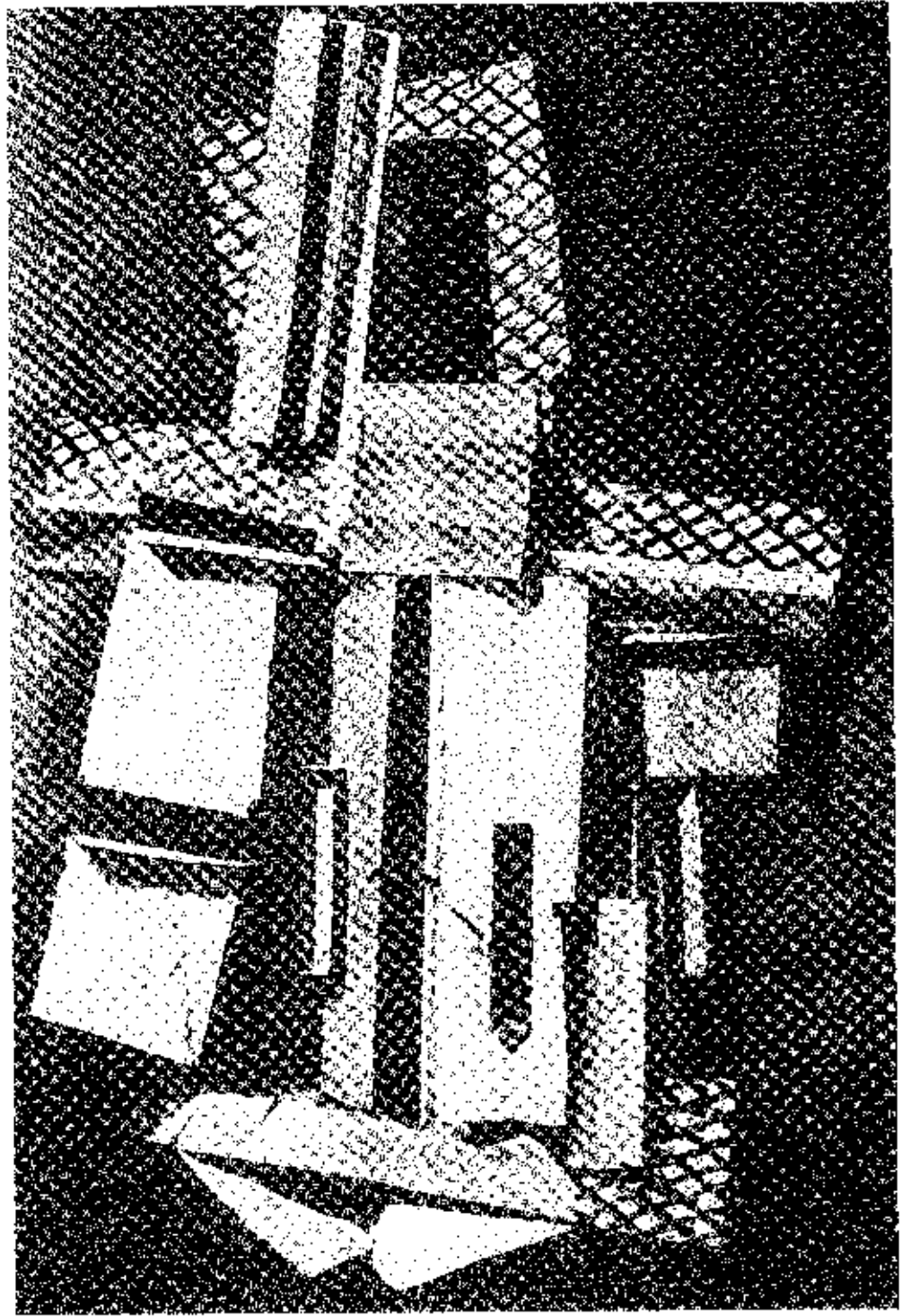
<sup>7</sup> En el *Manifiesto técnico de la escultura futurista* Boccioni exhortaba: «Destruir la "dignidad" tradicional y tradicional de las esculturas en mármol y bronce. Negarse a aceptar la no-unicidad exclusiva de un solo material para la construcción de un conjunto escultórico. Insistir en que, para conseguir el movimiento plástico, en una sola obra de arte pueden emplearse hasta veinte tipos diferentes de material. Para citar unos pocos ejemplos: vidrio, madera, estuco, hierro, cemento, pelo, cuero, tela, espejos, luces eléctricas, etc.» *ibid.*, p. 65.

<sup>8</sup> Martini, *op. cit.*, p. 103.

nimiento espiral, mientras que los objetos en relieve de Picasso permanecen tan estáticos e inmóviles como la superficie de la pared sobre la que se exponen. Alhuacando el centro, Boccioni había convertido la botella en una línea discreta que confería una unidad esencial al objeto; las construcciones de Picasso (figs. 38-40) no proveen ese «signo» de unidad sobre el que apogarse para aprehender la esencia del objeto. El espectador estático del relieve de Picasso no se ve impulsado a abandonar la perspectiva frontal del objeto y rodearlo por todos sus lados. Se le deja con la realidad de su empizamiento y la consiguiente carencia de la forma futurista de conocimiento. En el corazón de esas construcciones no hay ninguna figura singular que el espectador pueda interpretar como idea generadora más allá de la desordenada colección de datos que su percepción le suministra.

En lugar de eso Picasso construye sus relieves desde dos tipos de datos perceptivos que se imbrican en la superficie de la obra. El primero es la combinación de planos y huecos en sombra entre ellos. Este tratamiento, que aparece por ejemplo en el *Violín* de 1915 (fig. 38), descompone totalmente la forma del objeto — su contorno o perfil—. Y lo que en su lugar encontramos es una especie de plano ondulado, una superficie que las indicaciones de la experiencia táctil, es decir, la sombra y la textura, han dotado de cierta densidad. Entremezclado con este registro de indicaciones táctiles, hay un segundo elemento visual que, con lenguaje descriptivo, podría caracterizarse como los elementos decorativos. Pues los instrumentos musicales y las naturalezas muertas con que Picasso construye sus relieves portan en su superficie los fragmentos de un lenguaje pictórico.

En el caso del *Violín* Picasso decora algunos de sus planos con una malla de líneas que remite a la función de los trazos cruzados en el dibujo o el grabado. En las representaciones bidimensionales los trazos cruzados sirven para sombrear o modelar las superficies dándoles un volumen ilusorio. Por supuesto, dado que el *Violín* ya es tridimensional, las sombras y los trazos son superfluos. Dándose cuenta de esta redundancia funcional, para el espectador los trazos cruzados parecen un elemento osificado, un refugiado del lenguaje descriptivo propio de otro medio (la pintura o el dibujo) sin ninguna función real en una obra escultórica. Más aún, Picasso coloca dos bebederos de poca profundidad a cada lado del centro, uno más pequeño y bajo que el otro. Al tiempo que representan los agujeros del instrumento real, estas piezas rectangulares funcionan también como elementos extraídos del lenguaje pictórico para indicar profundidad. Indican la disminución de tamaño y la relación oblicua que adoptan las formas cuando se pintan objetos separados entre sí en el espacio. Otro ejemplo de esto lo ofrece la construcción *Guitarra* (fig. 39), donde Picasso dispone las cuerdas de tal modo que, en lugar de extenderse en paralelo por su superficie tal como hacen en el instrumento ordinario, convergen en un punto. Y esta convergencia remite incuestionablemente a uno de los medios para indicar perspectiva; es decir, a un dispositivo para proyectar la ilusión de profundidad sobre una superficie plana. En todos estos casos los fragmentos del lenguaje descriptivo no consiguen integrar los planos separados de las construcciones en un objeto singular y coherente. Este fracaso calculado les da una especie de existencia congelada análoga a la de las palabras en los *collages* cubistas que, desprovistas de un contexto lingüístico en el que desempeñar su papel, se convierten en objetos inertes.



38. Pablo Picasso (1881-1974). *Vedúg*, 1951. Óleo pintado, 97 x 67 cm. Propiedad del artista.



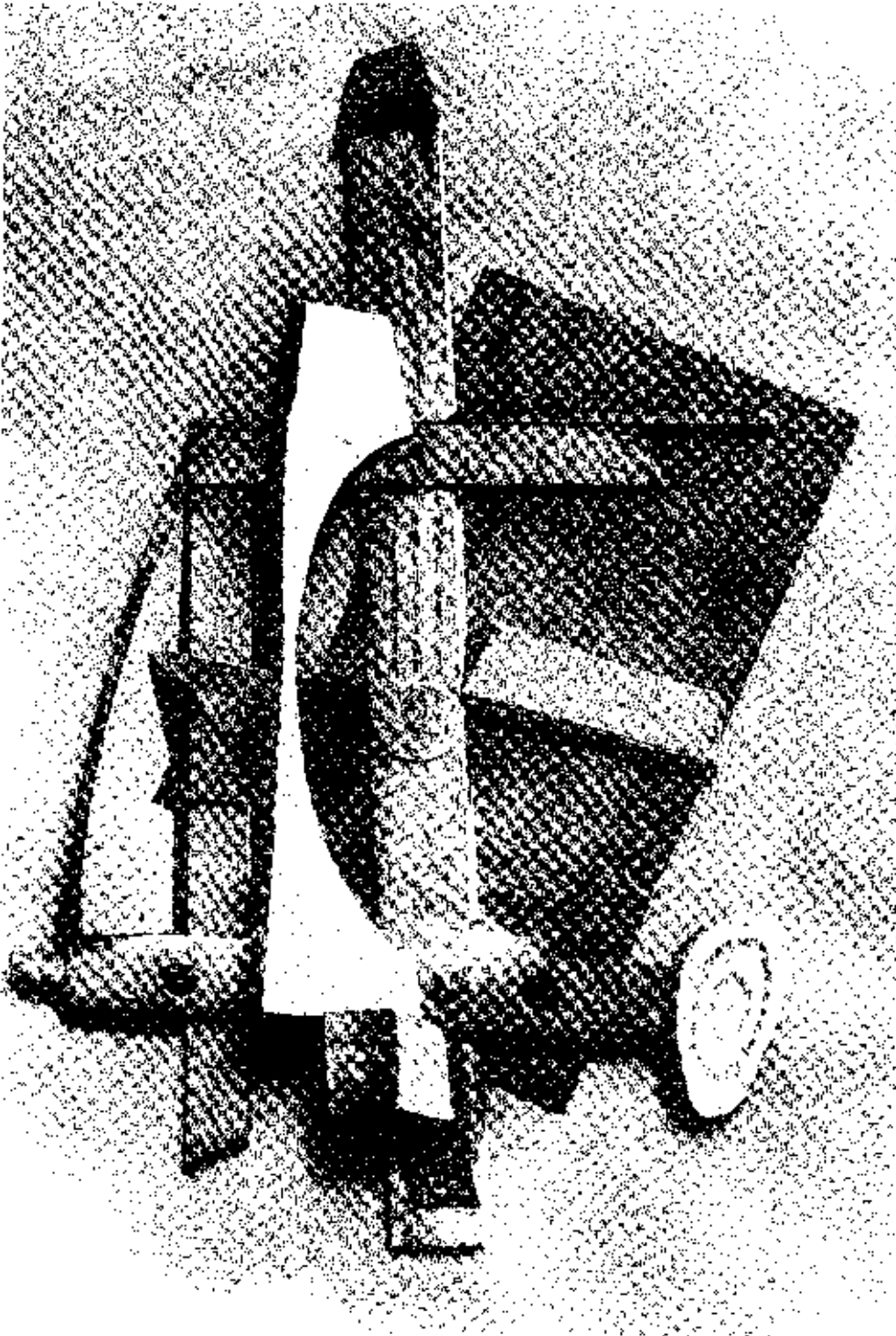
39. Pirasso, *Olympia*, 1914. Papel, 33,5 x 26,5 cm. Propiedad del artista

De un lado al otro de estos relieves, pues, se extiende un muestrario de materiales y elementos descriptivos forzados a convertirse en meramente decorativos en cuanto privados de su función normal dentro de la representación, a saber: la de medios para estructurar la percepción bruta, para proveer al espectador de una gramática con la que pueda ordenar y dar sentido a su experiencia del mundo. En la medida en que Picasso nos pone ante dos órdenes de experiencia, sus relieves no dejan de parecerse a la *Botella* de Boccioni. La divergencia —y divergencia profunda y absoluta— entre los relieves de Picasso y la escultura futurista estriba en la concepción que tiene Picasso de las relaciones entre los dos órdenes. Para Boccioni el orden conceptual trasciende los materiales de la experiencia; lo concebía como un orden proyectado por la conciencia del espectador en el corazón de esos materiales esencialmente inertes. Picasso, por el contrario, mezcla ambos órdenes y los despliega de lado a lado como órdenes de la percepción y como ocupantes del espacio literal. Los relieves de Picasso no ofrecen un momento de la organización que exista *más allá* de la superficie del objeto: un centro de ideación que podamos ocupar intelectualmente para dar al objeto una significación que trascienda la percepción que de él tenemos. Insiste en la existencia de una lógica *inmanente* a esa superficie y en que la concepción surge con la experiencia más bien que antes o independiente de ésta.

Las extraordinarias lecciones de los relieves cubistas de 1912-1915 guardan, pues, semejanzas con las de *Las puertas del infierno*: la de que la experiencia parcial del objeto externo es ya plenamente cognitiva, y la de que el significado mismo accede a la superficie del mundo al mismo tiempo que el objeto. Para subrayar este punto, Picasso adopta el lenguaje que antes había formado parte del espacio virtual del ilusionismo — un lenguaje confinado en los límites del espacio pictórico y por tanto separado del mundo real— y lo convierte en un aspecto del espacio literal.

Tal fue la propuesta escultórica que descubrió el artista ruso Vladimir Tatlin cuando en 1913, a sus veintiocho años de edad, atravesó Europa para conocer a Picasso en París. En aquel tiempo los pintores de la vanguardia rusa ya tenían noticia de los movimientos futurista y cubista; de hecho, el primer *Manifiesto futurista* había sido traducido al ruso y comenzó a producir sus efectos en los círculos artísticos moscovitas hacia 1910. Tatlin y Kasimir Malevich habían tenido acceso directo al arte de Picasso y Braque gracias a la gran colección contemporánea de Sergei Shukín. Como resultado de ese conocimiento, Tatlin había decidido visitar París e intentar convertirse en discípulo de Picasso. Éste no aceptó el plan y Tatlin, demasiado pobre en 1913 para permanecer en París durante más de un mes, tuvo que conformarse con visitar asiduamente el estudio del maestro. Vuelto a Rusia en 1914, Tatlin se puso a trabajar en una serie de «contra-relieves» hechos a imitación de las construcciones de Picasso en hojalata, cartón y alambre. La exposición de estos relieves en 1915 hizo de Tatlin el escultor más radical de Rusia.

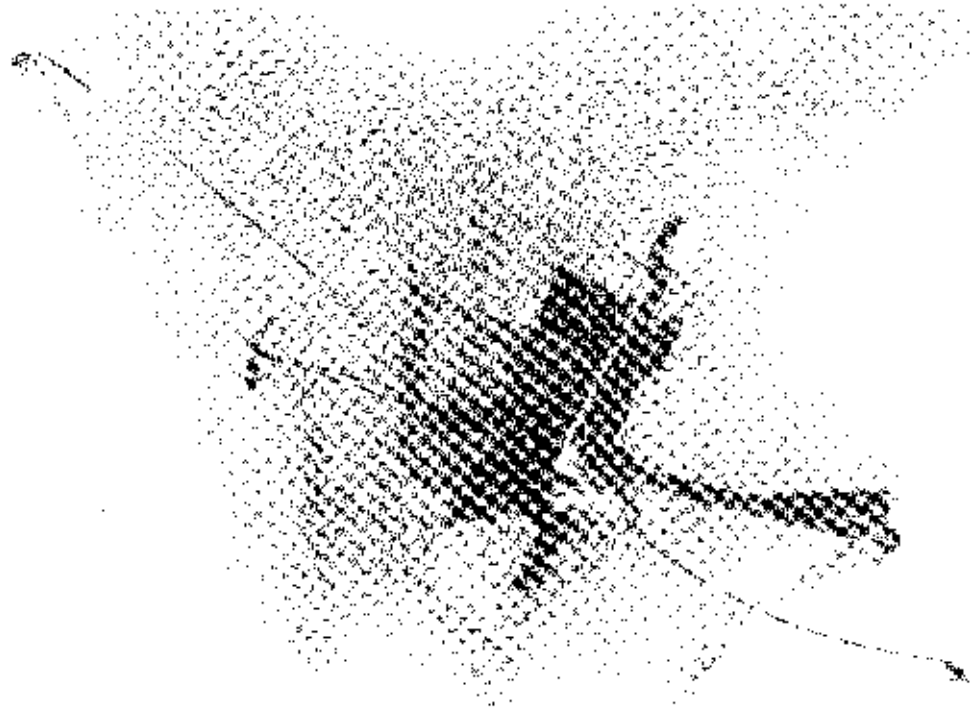
Ahora está muy claro por qué aquellos contrarrelieves provocaron tal escándalo: adoptan una dirección diametralmente opuesta a las conclusiones extraídas por cualquier otro escultor —Boccioni incluido— bajo la influencia del cubismo de Picasso. Como hemos visto, Boccioni partía del desmembramiento y la diseminación cubistas



40. Picasso *Tetrancisoa mudo*, 1974. Madera. 60 x 28 cm. Propiedad del artista.

del objeto para reconstruir un modelo de inteligibilidad ideal. Así, separó su *Botella* del espacio real —del mundo en que nos movemos en la realidad— para insularla firmemente en algo que no puede describirse más que como espacio conceptual. El ámbito que habita la *Botella* trasciende la pobreza de la visión parcial. Es un ámbito que conecta sintéticamente varias perspectivas y, en este sentido, constituye un modelo operativo de la experiencia del espectador que Boccioni considera esencial para cualquier comprensión del espacio y de los objetos que éste contiene. Reflejando el espacio mental del espectador, el espacio coherente de la botella analíticamente presentada se separa del espacio real del mundo. El espacio mental y el objeto que refleja su estructura se entienden como existentes más allá del ámbito de la rudimentaria materia que caracteriza al espacio literal. El ilusionismo que envuelve la *Botella* de Boccioni es, por tanto, una ilusión de movimiento que a su vez constituye un modelo de integración conceptual. Y para que la ilusión funcione, la botella debe verse como trascendiendo el espacio real.

La radicalidad de los relieves en esquina de Tatlin deriva de su rechazo a este espacio trascendental de dos modos diferentes: primero, por el antiilusionismo de su situación y, segundo, por la actitud que manifiestan hacia los materiales de que están hechos. Cada relieve en esquina (fig. 41) se organiza abiertamente en relación con la unión de dos



41. Vladimir Tatlin (1885-1933). *Relieve en esquina*, 1913. Hierro, aluminio y alambres de hierro, 79 x 152 x 16 cm. (Original destruido; recreación según fotografías por Martyn Chalk, 1966-1970, Fischer Fine Art Ltd, Londres (Foto: Corning Wright-Watson Associates Ltd).)

curvos planos de los que Tatlin se sirve para sostener físicamente la obra. A diferencia de la base pedestal de *Desarrollo de una botella*, esta composición arquitectónica —la esquina— forma parte del espacio real de la estancia en que los contrarrelieves se exponen. Si la función del pedestal de Boccioni consiste en poner entre paréntesis el objeto escultórico dentro del espacio natural, declarando que su verdadero ambiente es en cierto modo diferente del mundo aleatoriamente organizado de mesas, sillas y ventanas, en Tatlin la función de la esquina es la de insistir en que el relieve que sostiene es una continuación del espacio del mundo y dependiente de él para su significado.

Así, a diferencia de la espina dorsal de la *Botella* que organiza la obra en torno a un núcleo imaginario, el elemento central y vertical del *Relieve en espina* remite explícitamente al pliegue vertical en que se unen las dos paredes reales. El *Relieve* funciona como una proyección hacia delante de ese elemento arquitectónico específico. La vertical central del *Relieve*, inclinada hacia el espectador como una especie de cuchilla, remite a un ambiente real de un modo muy parecido a como la proa de un barco que patte una masa de agua se entiende en términos de su doble relación con el volumen en movimiento cuya arista más saliente constituye y el medio resistente del océano que frena su avance. El hecho de que el *Relieve* no sea simétrico alrededor de su núcleo vertical subraya el carácter antiidealista de la estructura y muestra que no se trata de un centro que produzca una serie de exteriorizaciones. Su función es más bien la de sostener realmente la escultura y la de dividir visualmente el objeto en dos mitades independientes. Puesto que la configuración de una de esas mitades no puede inferirse de las relaciones observables en la otra, la experiencia que se tiene del *Relieve* de Tatlin es radicalmente diferente de la experiencia de control conceptual que la *Botella* de Boccioni promueve y permite. Tatlin ha invertido su modelo organizativo de los datos visuales, de modo que la experiencia que se tiene de sus relieves lo que hace es acrecentar la conciencia del lugar específico que habitan.

Algunos meses después de la primera presentación de los contrarrelieves, en una exposición en Moscú titulada «El año 1915», apareció un síntoma de esta conciencia revisada de la interdependencia entre el objeto construido y su situación real. Cuando el pintor *Mijaíl Larionov* instaló su propia construcción en relieve sobre un muro donde ya se encontraba un ventilador, sus amigos le preguntaron si éste formaba parte de la obra. Siguiendo el ejemplo de Tatlin, Larionov decidió que la respuesta lógica debía ser afirmativa y reorganizó su construcción de manera que incorporara el objeto mecánico.

Además de esta exteriorización de la lógica estructural de la escultura —un desdoblamiento de los hechos susceptibles de ser experimentados desde el núcleo ideal e interno al exterior visible—, los relieves de Tatlin representan lo que él mismo describió como «una cultura de los materiales»<sup>7</sup>, con lo cual quería decir que la forma de cualquier parte debía responder a su finalidad estructural real en la obra. El incremento en fuerza compresiva de las láminas de metal cuando se pliegan o enrollan justifica los elementos curvos. Cuando para suspender libremente en el espacio los elementos del relie-

<sup>7</sup> El programa del *Grupo Productivista* se publicó en 1920. Reimpreso en Stephen Bann (ed.), *The Tradition of Constructivism*, Londres, Thames and Hudson, 1974, Nueva York, Viking, 1971, pp. 18-20.

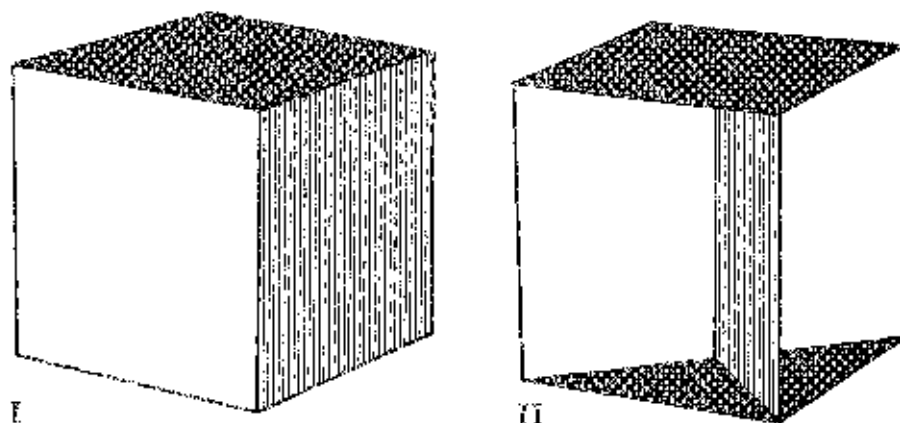
ve necesaria una gran fuerza tensora, Tatlin emplea el alambre. Esta atención a las propiedades materiales se halla, por supuesto, muy lejos del tipo de pensamiento que llevó a Boccioni a fundir en sólido bronce una mediación sobre la transparencia conceptual de una botella.

Hacia 1920 el fuego cruzado de las diferentes ideologías estéticas ensombrecía la atmósfera de Moscú. *Naum Gabo*, un escultor ruso frontalmente contrario al acercamiento de Tatlin «al espacio real y los materiales reales», entabló una campaña contra el productivismo, que era como se llamaba a la posición de Tatlin, con la difusión por toda la ciudad de cinco mil copias de un manifiesto en el que expresaba sus propias convicciones<sup>8</sup>. La aparición de este documento produjo una enorme confusión léxica. Aunque Gabo tituló su declaración *El manifiesto realista*, lo que defendía era el tipo de idealismo escultural que hemos visto operar en la obra de Boccioni. Su concepto de «lo real» apuntaba claramente a la revelación de una realidad trascendente antes que a una manifestación de la realidad efectiva. Para aumentar la confusión léxica, el análisis que Gabo hacía de la materia implicaba una construcción del objeto a partir de la intersección de simples planos sin espesor. La claridad formal con que Gabo revelaba la estructura de la obra llevó a designar sus objetos, lo mismo que sus teorías estéticas, como «constructivistas», aunque a principios de los años veinte el término *constructivismo* era el título con que los cohorts y partidarios de Tatlin describían su propio programa, no el de Gabo. (A lo largo de todo este texto se mantendrá ese uso ya establecido desde hace casi cincuenta años. Llamaré constructivista a la obra de Gabo y Pevsner, y ampliaré el alcance del término hasta incluir la influencia rusa en la Bauhaus durante los años veinte y primeros treinta, especialmente en la obra de El Lissitzky y László Moholy-Nagy.) El título acabó cayendo en Gabo y su hermano Antoine Pevsner cuando ambos emigraron de la Rusia postrevolucionaria a Alemania (Gabo) y Francia (Pevsner)<sup>9</sup>, donde sus obras parecieron lógicamente conectadas con una posición estética en la que la construcción del objeto tendía hacia una geometría inmediata y legible.

La primera herramienta de este absolutismo fue el principio constructivo que Gabo llamó «estereometría». La forma más simple de este concepto la expuso por medio de un pequeño diagrama (fig. 42) que acompañaba a un artículo donde se explicaban los fundamentos del método constructivista. El diagrama muestra dos imágenes de un cubo puestas en paralelo. El «Cubo I» es un sólido ordinario que, a la manera de los objetos que percibimos en el espacio real, nos ofrece una visión parcial de sí mismo. Como está cerrado, sólo vemos tres de sus lados. El «Cubo II», sin embargo, está construido de modo diferente. Sus cuatro paredes laterales se han suprimido y, en su lugar, dos planos diagonales atraviesan el interior de la forma hasta cortarse perpendicularmente en su mismo centro. Estos dos planos intersecantes contribuyen a estructurar un volumen cúbico —sirven como armazón o sostén de los planos superior e inferior de la figura— al tiempo que permiten el acceso visual al interior de la forma. Lo que para Gabo reve-

<sup>8</sup> Reimpresa en *The Evolution of Constructivism*, op. cit., pp. 5-13.

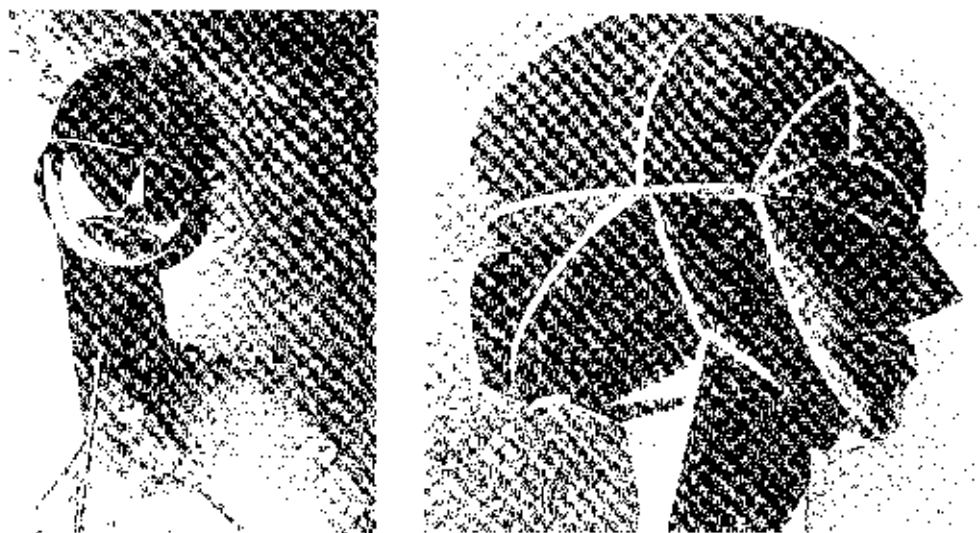
<sup>9</sup> La primera publicación escultórica de Pevsner en solitario data después de su marcha a París en 1925. Véase: *Miss Pevsner: Naum Gabo and Antoine Pevsner. A Biographical Sketch of My Brothers*, Amsterdam, Augustin and Schooten, 1964, p. 11.



42. Naum Gabo (1890-1977). *Diagrama que muestra un cubo sólido (I) y un cubo entrecubierto (II)*, 1914. De Girdl (Il andies), 1977.

laba este segundo cubo abierto no era meramente el espacio habitualmente oculto en los volúmenes cerrados, sino el núcleo del objeto geométrico expuesto tan explícitamente como el mismo principio de intersección y que permitía comprender la figura de un modo muy parecido a como un teorema geométrico aísia y hace aseguibles proposiciones esenciales sobre los objetos sólidos.

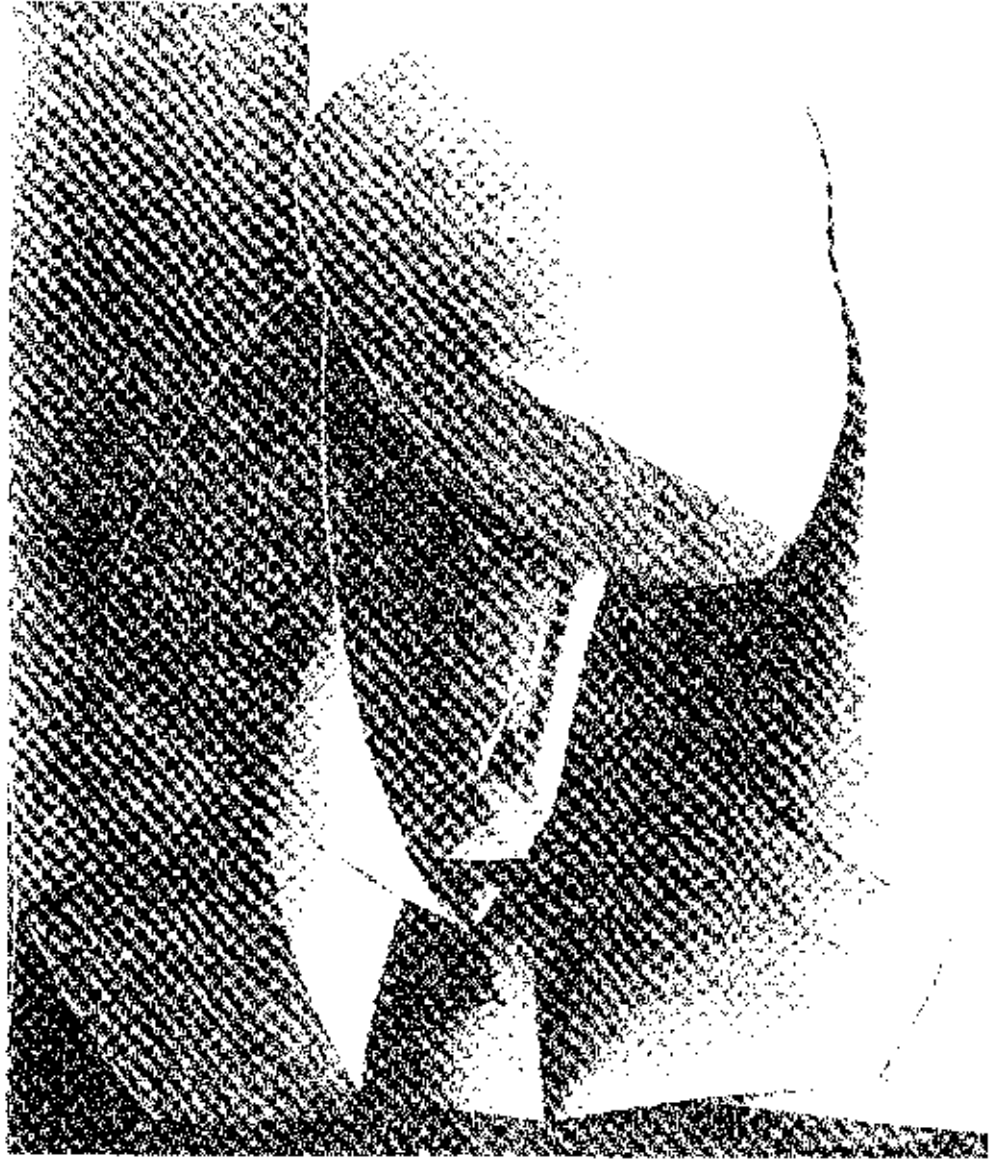
Gabo venía empleando este dispositivo estereométrico desde 1915, cuando comenzó a realizar esculturas figurativas en cartón y madera contrachapada. Estos perfiles (figs. 43a y 43b) siempre apuntaban a la exposición de los entrecruzamientos de formas tridimensionales en el interior o núcleo estructural de un volumen normalmente



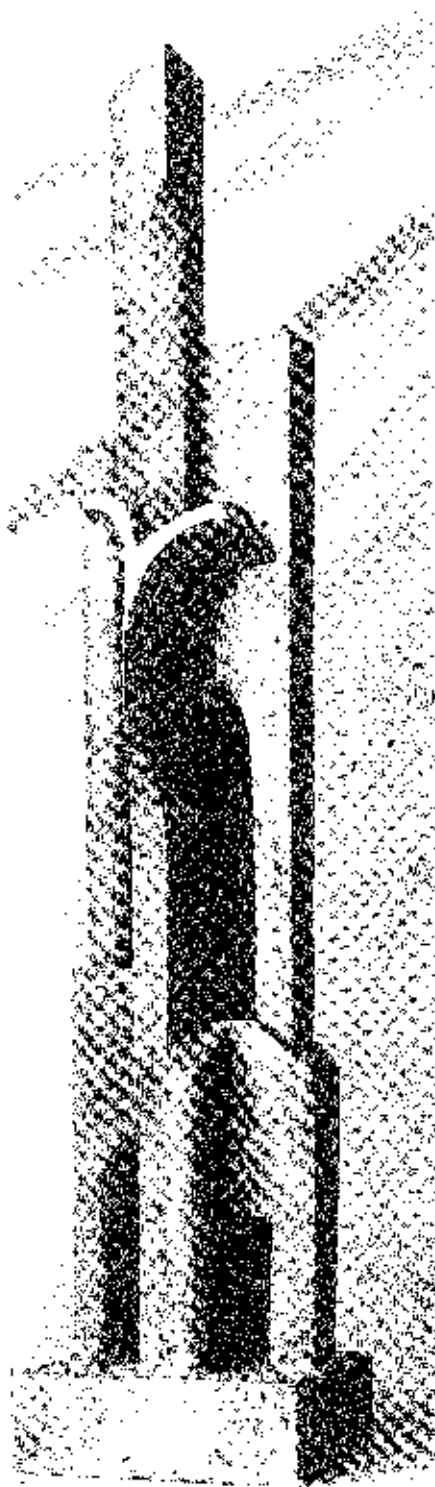
43a y 43b. Gabo, *Cabeza entrecubierta*, 1919. Madera (Original en la URSS; versión e breae en la colección de artista.)

cerrado. Contrapartida estructural de la concepción de Boccioni, la obra de Gabo tenía, pues, a la penetración conceptual de la forma.

Como la *Botella* de Boccioni, la escultura de Gabo debe dar la impresión de habitar un espacio especial, el de las ideas, y debe parecer completamente transparente, es decir, presentar al espectador estático un resumen de todas las diferentes perspectivas de que dispondría si rodease el exterior del objeto. No sorprende por tanto ver la diferencia entre una cabeza de Gabo fechada en 1916-1917 (fig. 44) y las construcciones en esquí.



44. Gabo, *Cabeza de mujer*, 1916-1917. Cédulas y metal, 67 x 46,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

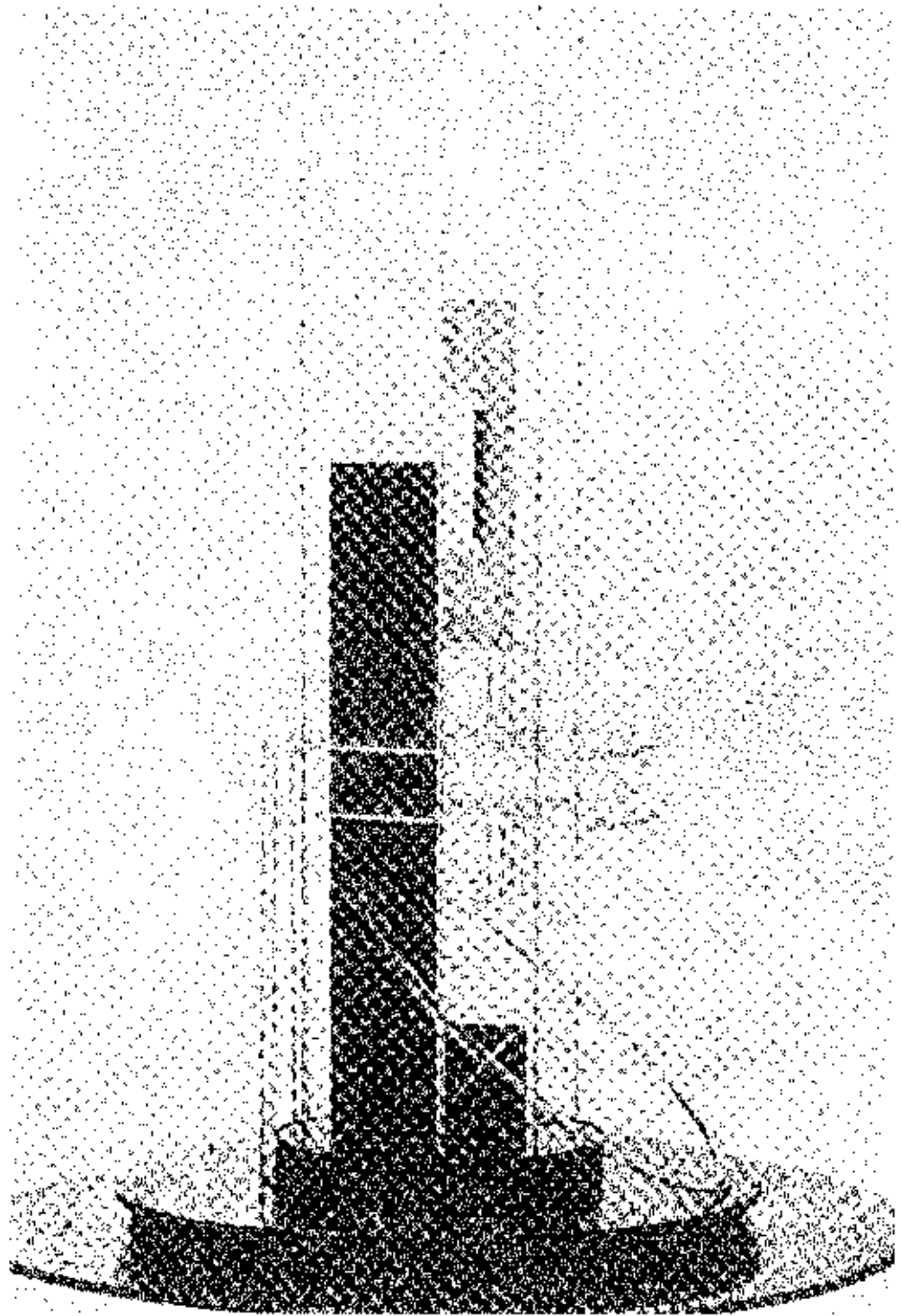


na de Tatlin en las que la cabeza se basa. Gabo conserva el contexto entramado y especializado de un fondo de relieve a partir del cual proyecta los planos intersecantes de la estructura facial y craneal. El sentido específico de la esquina en Tatlin para sumergir los elementos escultóricos en el espacio real queda anulado por Gabo, cuyo elemento angular se ha convertido en un espacio analítico y estereométrico. La esquina de Tatlin se ha transformado en una cuña teórica de noventa grados cortada en un volumen esférico ideal que tendría que expandirse más allá de los confines reales de las paredes para contener todo el cráneo de la figura de Gabo.

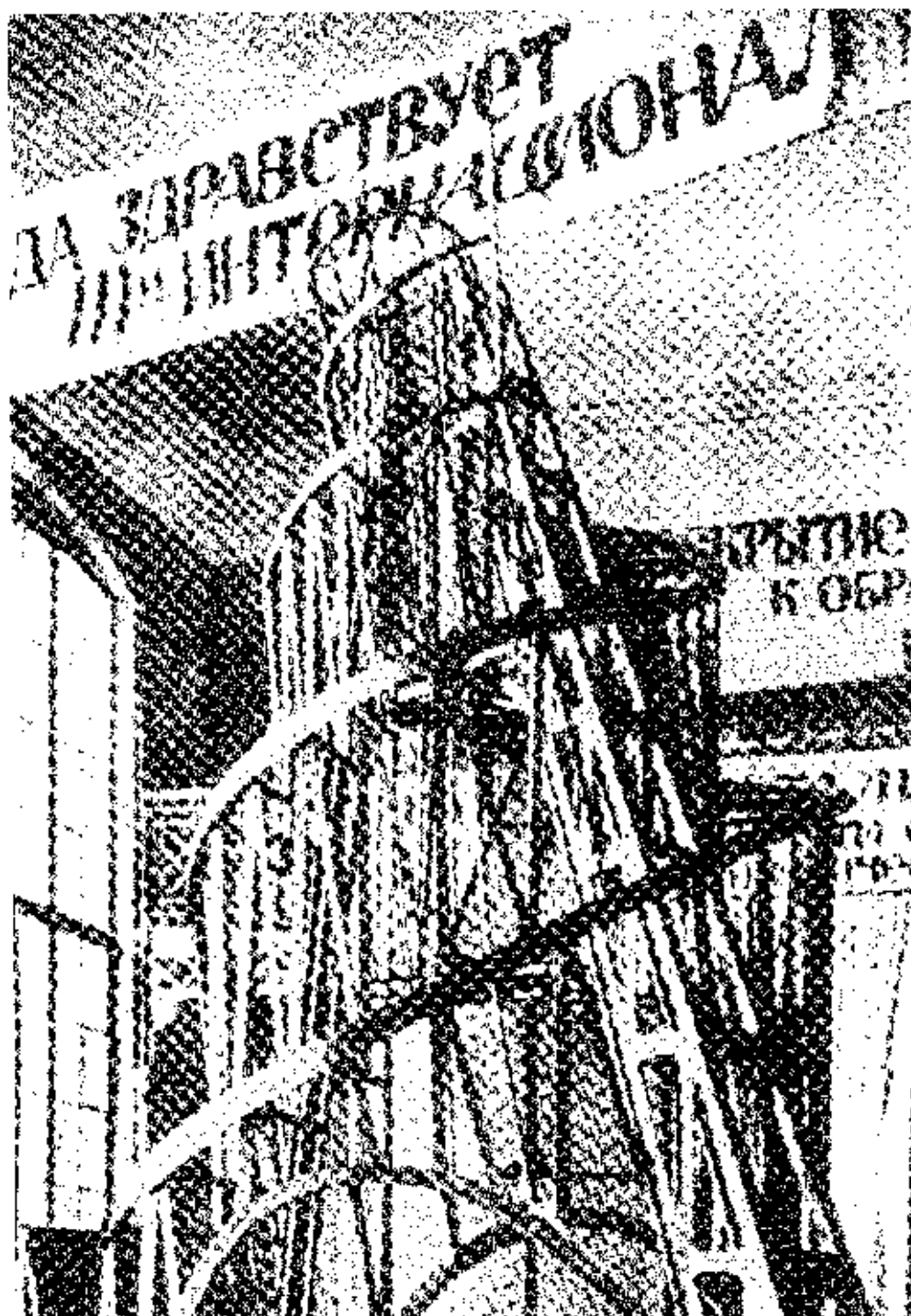
A principios de los años veinte, cuando Gabo empezó a emplear plásticos transparentes para realizar su obra, este recurso a los materiales transparentes era evidentemente una extensión de su posición intelectualista. Pues la transparencia literal de los planos verticales intersecantes de una obra como la *Columna* de 1923 (fig. 46) es mecánicamente el material análogo de la idea subyacente a la construcción: debemos tener acceso al núcleo del objeto donde el principio de su estructura —su rigidez y coherencia como volumen— reside en la intersección que determina su eje central.

Dado que Gabo pensaba en su *Columna* como en una versión en miniatura de un objeto que podía recrearse a escala arquitectónica, es interesante compararla con la estructura arquitectónica proyectada por Tatlin para el *Monumento a la Verdadera Inter*

45. Jacques Lipchitz (1891-1973). *Personne de plus*, 1915. Boreas, 1,28 m. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.



46. Gino, *Columba*, 1923, Plástico, madera y metal, 184 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.



47. Tatár, *Monumento a la Tercera Internacional*, maqueta 1919-1920 (en la sección 'desnuda') (Foto: Natiša Čunčič, Inštitut za etnologijo i folklorologijo)

*nacional* (fig. 47), del que en 1919-1920 construyó una maqueta<sup>10</sup>. Tatlin concibió su torre, que tendría que haber superado en más de un tercio la altura de la Torre Eiffel, como un revestimiento externo de vigas de acero que habrían de contener tres grandes volúmenes de vidrio apilados en vertical, los cuales funcionarían como salas de reunión y oficinas. La forma exterior de la torre se componía de dos espirales enlazadas en su ascensión, cuyo aspecto visual se correspondería y prolongaría el movimiento rotatorio de las cámaras que tenían que sostener. Tatlin planeaba que la cámara inferior, un enorme tambor de vidrio, girara lentamente al ritmo de una vuelta completa al año; la mediana, altísima y piramidal, una al mes; y la superior —cilíndrica y rematada por un hemisferio— una diaria.

La defensa que hace Tatlin de «los espacios reales y los materiales reales» tiene, pues, como resultado una obra ideológicamente opuesta al modelo de Gabo en dos puntos que hemos subrayado. En primer lugar, su estructura se ha desplazado del interior al exterior del objeto. Es evidente que no hay necesidad de penetrar la superficie del envoltorio de acero hasta alcanzar el interior en que se disimula u oculta una lógica estructural. Por el contrario, la lógica lleva a la superficie y la idea de una escisión dualista entre el interior y el exterior se resuelve mediante una unificación visual del significado de la estructura externa y la experiencia que se tiene del centro de la obra. En segundo lugar, la torre de Tatlin se diferencia de la *Columna* de Gabo por el favorecimiento de una actitud totalmente distinta en relación con el concepto de tiempo. La transparencia de la *Columna* de Gabo, como la sección abierta de la *Botella* de Boccioni, ofrece al espectador una síntesis perceptual en la que se confunden momentos pasados y futuros. Una sola visión del objeto se presenta como suma de todas las visiones posibles, cada una de las cuales se entiende como parte de un rodeo continuo del objeto en el espacio y el tiempo, pero unificada y controlada por la clase especial de información que la transparencia del objeto aporta al espectador. Esta visión única resume y trasciende el espacio y el tiempo. Por el contrario, la torre de Tatlin tiene que ver con la experiencia del tiempo real. Sus habitantes tenían que ocupar cámaras que girarían lentamente en el espacio. Las cámaras tenían que albergar cuerpos legislativos y centros de información —redacciones de periódicos y estudios de radio y televisión—, cuya misión sería la de dirigir y registrar la evolución de una situación política revolucionaria. La torre, por tanto, remite a una experiencia temporal cuyas dimensiones no pueden conocerse de antemano. La torre trata de los procesos de un desarrollo histórico más que de su trascendencia. Tatlin pone visiblemente la tecnología al servicio de una ideología revolucionaria que podría configurar la historia; para Gabo es el modelo de un saber absoluto a través del cual el futuro se da más que se encuentra<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> La fuente de información más completa sobre el trabajo de Tatlin en este momento y sobre su recepción en la URSS la constituye Leela ANDRUSIS, *Vladimir Tatlin*, Estocolmo, Moderna Museet, 1968.

<sup>11</sup> Jeaning Gilbert-Rolfe ha analizado las relaciones entre el cronometraje y el pensamiento marxista-leninista en el siguiente texto:

«Mientras se le acusaban a [Tatlin] de estar aliado por la burocracia soviética contra la vanguardia rusa —gran parte de la cual [trabajo] [Tatlin] se había aliado con los mencheviques y los revolucionarios sociales de izquierda antes y durante los acontecimientos de octubre de 1917— no parecen aplicarse a la obra propuesta por Tatlin. Uno no

Si regresamos a la imagen utilizada por Eisenstein en *Octubre* —la imagen del pájaro mecánico—, nos daremos cuenta de que el pájaro mecánico asume un significado y una relevancia particulares en relación con la escultura de los contemporáneos de Eisenstein. La visión esteticista que Gabo tiene de la tecnología prolonga las actitudes encarnadas por el autómatas, mientras que la manipulación que de la tecnología hace Tatlin intenta integrarla en un proceso dialéctico.

A principios de los años veinte, esa ala del constructivismo ruso que hemos llamado «idealista» o «intelectualista» había empezado a tener repercusiones en Europa occidental. Por una parte, Gabo y Pevsner se habían marchado de Rusia a Francia y Alemania, donde siguieron construyendo esculturas que tenían la transparencia y la claridad de los modelos matemáticos (figs. 48 y 49). Por otra, la actitud idealista en materia de estructura había penetrado en la Bauhaus a través de los escritos y los cua-

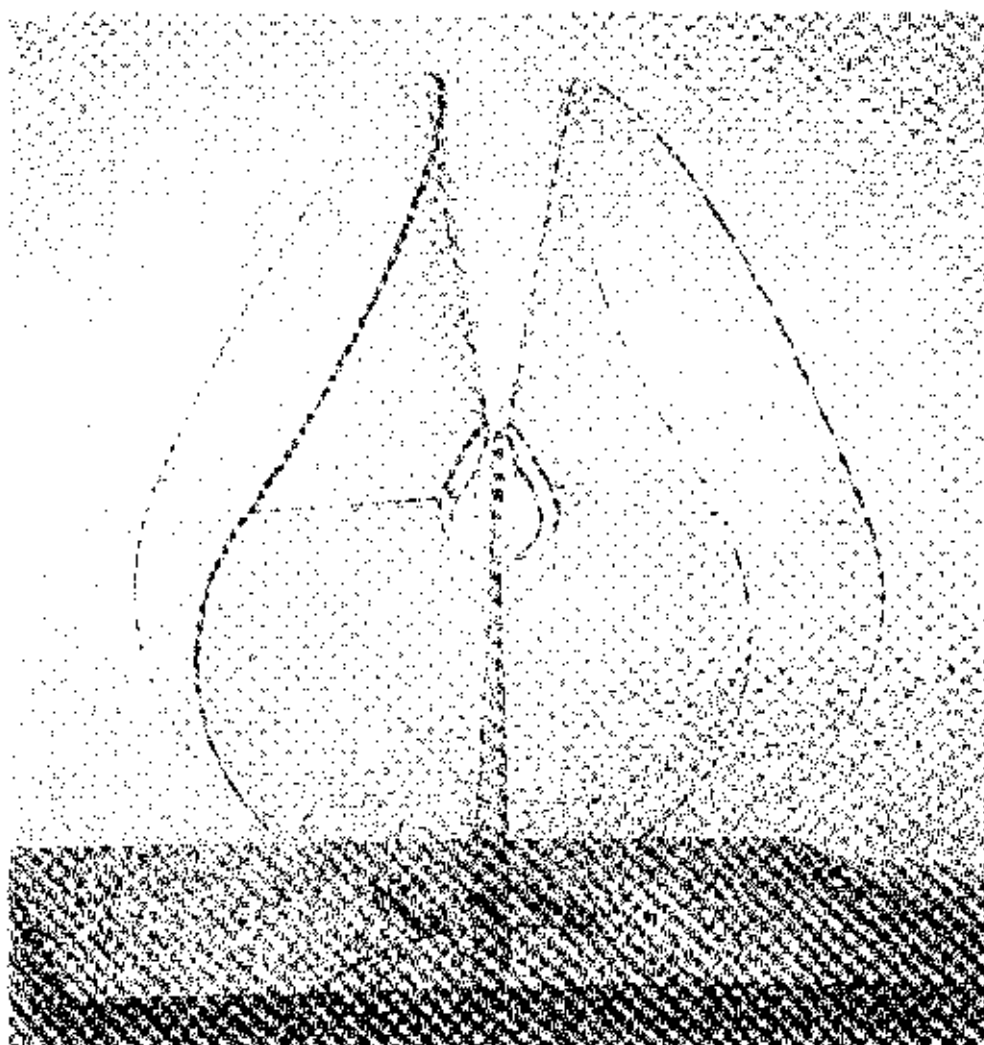
---

sólo lo reconoce por el marxista, sino precisamente como marxista-leninista. Trataba de concretar la visión que tenía Lenin del partido y de sus relaciones con el mundo, y a tal fin quería proveer de un modelo (o el terreno del trabajo) para la administración de la vida revolucionaria. El marco lo proporcionó Marx y el núcleo Lenin y, quizá, debería decirse, el canonismo de centralización burocrática que éste había heredado del pensamiento revolucionario francés (1848-49).

Por su aspecto general, la obra es una espiral, pero en su interior se articula una jerarquía de movimientos físicos y humanos sociales que matizan y especifican su significación de un modo revelador. La espiral misma se capta en su totalidad como una trama que incorpora en sí misma la noción de progresión dialéctica, razón por la cual en parte ha sido confundida con los aristas de facuercias a lo largo de todo el siglo XX. En cada uno de los puntos de una espiral, uno ocupará la posición con respecto al resto de la figura de esta conectado a una progresión que converge hacia su meta final impulsada por los empujes y estímulos que recibe de cada lado. Como breca ilustra a decir una década más tarde al describir la espiral como el dispositivo elegido por el dios "épico", en el mundo narrativo la espiral ofrece constantemente momentos para la reconsideración, la diferencia de lo que se vivía con la "progresión lineal" —otras dicen el positivismo— del dios burocrático. La espiral, además, imita a la naturaleza. Las plantas crecen en espiral, y la espiral es en consecuencia un modelo que permite la identificación del pensamiento humano con el mundo orgánico, una identificación que —como sabemos por su correspondencia con Darwin— a veces buscaba como al que más.

Si tomamos su giro en la espiral, se nos recuerda como la espiral está en cuanto corolario de la evolución natural —como una corriente paralela que, al igual que las leyes en el mismo ámbito análogas—, entonces los contenidos de la espiral —en este caso, el cubo y el cilindro— prolongar este tema mediante la igualdad de las relaciones entre el partido y el pueblo con las de los movimientos de los cuerpos pesantes. El cubo tenía que dar una vuelta al día, el cono una al mes y el cilindro una al año. No cabe ignorar la significación ritual de esto. De un solo y gentil golpe, se establece la continuidad de Lenin con Marx a través de una maniobra que idealifica la estructura del partido en la estructura de las relaciones del partido con sus bases, con el orden natural en un nivel anterior a éste, es decir, en el nivel de la astrocósmica más que en el de la biología.

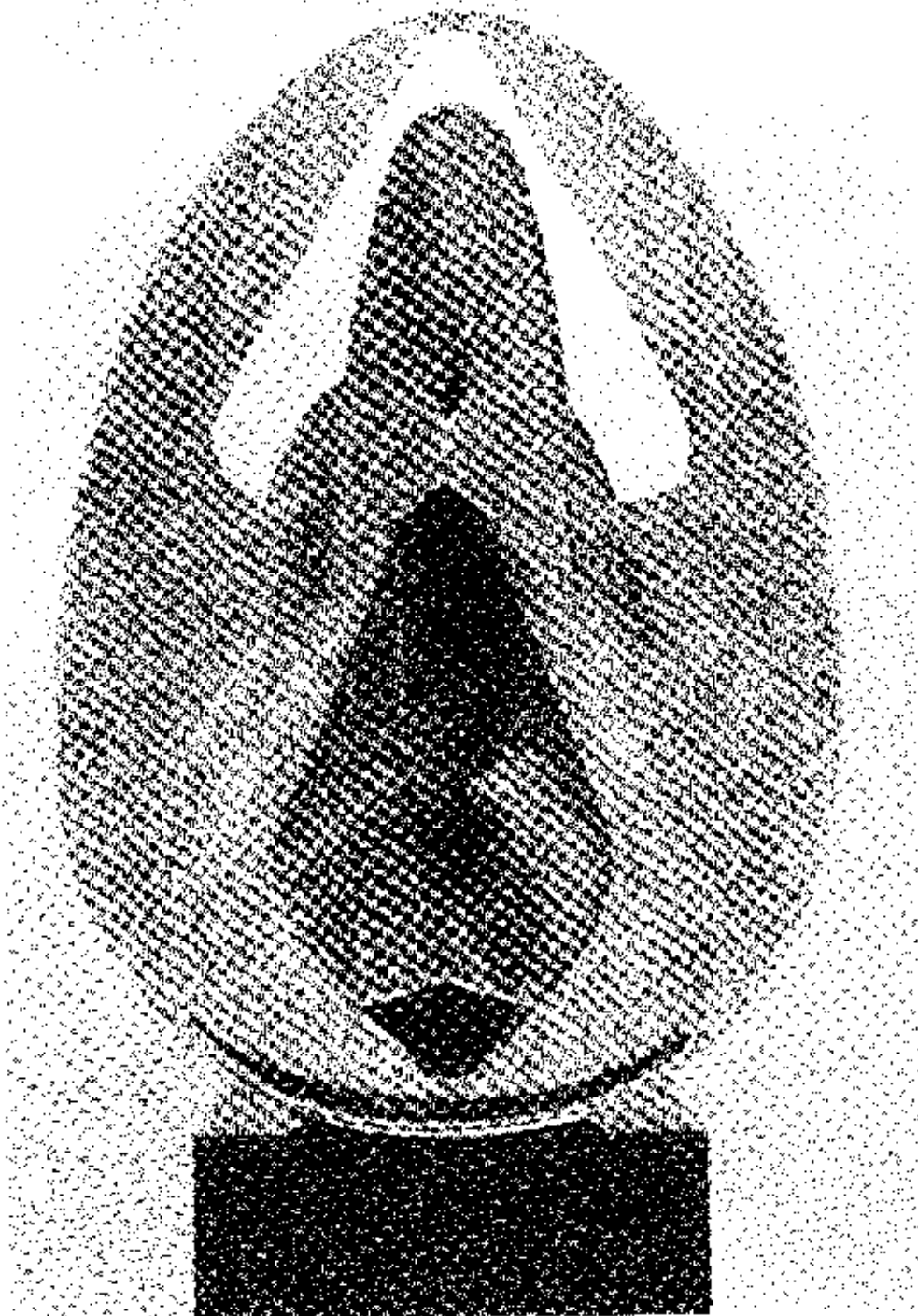
La jeringa, había de estar siempre suspendida en el cono central, equilibrando entre las deliberaciones más íntimas de las reuniones del partido que se celebraban en el cilindro inferior —entrada del material— y la escisión de métodos basados informativa que Tatlin pretendía albergar en el cubo superior —salida del mismo—. La analogía, con una cresta y sin ella es inevitable, pero el puente asignado a la jeringa completa también la dialéctica propuesta por el conjunto de la obra. Las espaldas metálicas, por ejemplo los zigzags, también apuntaban a las estrellas, de modo que al colocarlo en el cielo del edificio el liderazgo del partido era puesto en la misma relación con la estructura de la historia (en relación con la espiral) en su conjunto como con las de la administración del día a día. Más o menos por la misma época en que Tatlin realizó este modelo, el crítico literario Eliezenbaum escribió: "La diferencia entre la vida de antes y la vida de después de la revolución es que después de la revolución todo se *movió*" (Mancoskeo 1966) 61.



48. Gabo, *Variante multiplicada de su tesis original*, versión de 1901 de un original de 1911. Aláctico, 27 cm. The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York.

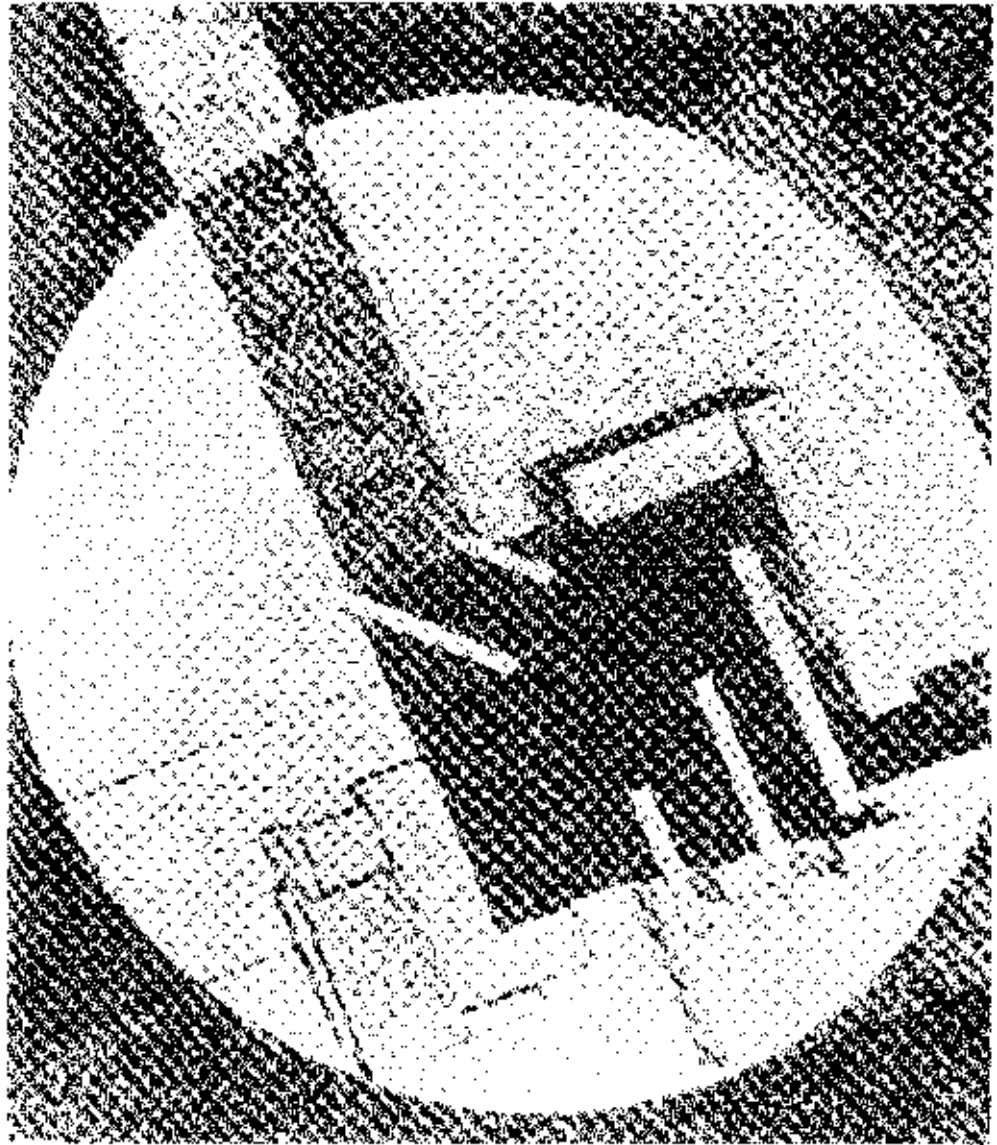
ellos de El Lissitzky, cuya estética «elementalista» se basaba, como la de Gabo, en formas desmaterializadas y estereométricamente construidas por la intersección de los planos.

El impacto de Lissitzky (fig. 50) sobre las actitudes de la Bauhaus hacia la forma fue obra indirecta de dos hombres que él había conocido en Alemania el año 1921 y a los que había producido una profunda impresión. Uno de ellos era el artista húngaro László Moholy-Nagy, que llegó a la Bauhaus en 1923 para diseñar e impartir el curso introductorio sobre materiales y diseño. El otro era el holandés Theo van Doesburg, un pintor (fig. 51) cuyas actitudes hacia la forma tridimensional, cristalizadas en torno a las

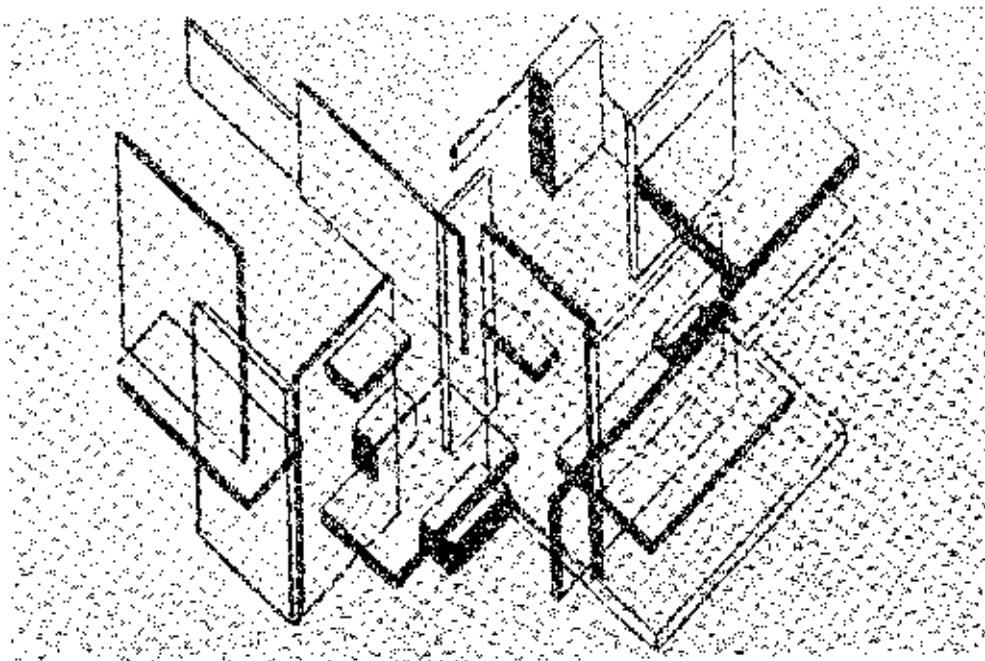


49. Arminio Peuser (1866-1962), *Construcción en los huesos*, 1948. Bronce óxidado, 72 x 50 x 41 cm. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N. Y. Donación de R. Seymour E. Knox Foundation, Inc. (Por a. Grauberg May Prod. Inc.).

teorías de Lissitzky, quedaron reflejadas en una declaración de 1924: «la nueva arquitectura es *anticúbica*, es decir, que no trata de congelar las diferentes células funcionales del espacio en un cubo cerrado. Por el contrario lanza las células funcionales del espacio ... centrífugamente desde el núcleo del cubo. Y por este medio reciben una expresión plástica totalmente nueva *la altura, la anchura, la profundidad y el tiempo* (esto es, una imaginaria entidad cuatridimensional). De este modo, la arquitectura adquiere una apariencia más o menos flotante que, por así decir, obra contra las fuerzas gravita-



511. El Lissitzky (1896-1941). *Proceso de ciudad*, 1923.

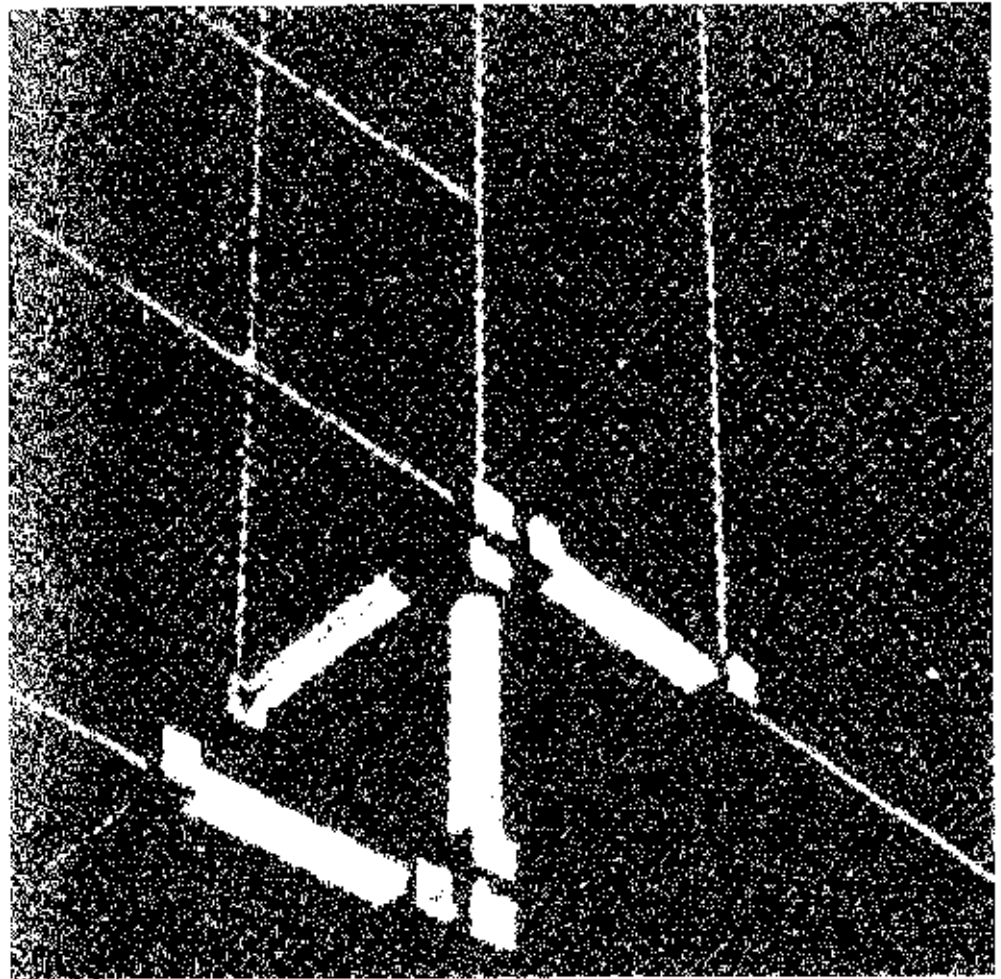


51. Theo van Doesburg (1883-1931) y Gerrit van Hoesen (1893), *«La relación entre planos horizontal y vertical»,* en 1920.

terias de la naturaleza»<sup>17</sup>. Esta declaración refleja la determinación de los constructivistas a que el objeto —sea arquitectónico o escultórico— se presente más como una construcción mental que como una densa sustancia material. Los valores formales de una aparente ausencia de peso y de una resistencia a la gravedad señalan el deseo de Van Doesburg de asimilar la construcción a los elementos ideales o conceptuales de un espacio mental.

El impacto de Van Doesburg empezó a dejarse sentir después de 1921, cuando abrió en Weimar un taller junto a los estudios de la Bauhaus. Su presencia durante los años 1921-1923 fue la que obligó a Walter Gropius, director de la Bauhaus, a pedir a Moholy-Nagy que se integrara en su equipo, un movimiento que reorientó el pensamiento de la Bauhaus hacia el constructivismo (figs. 52 y 53). La obra de Max Bill, que fue estudiante en la Bauhaus tras la llegada de Moholy-Nagy, constituye un ejemplo del efecto de este constructivismo trasplantado a la práctica escultórica (fig. 54). La obra de Bill, como la de Gabo y Pevsner, integra modelos y conceptos matemáticos en la forma escultórica. Bill quería que estos objetos expresaran una «manera matemática de pensar» y produjeran en el espectador la impresión de construcciones puramente intelectuales.

<sup>17</sup> Theo van Doesburg, "Sixteen Plates of a Plastic Architecture", citado en Florence M. Brown, *The Work of G. Rietveld Architect*, Utrecht, A. W. Terra & Zoon, 1956, pp. 65-68.

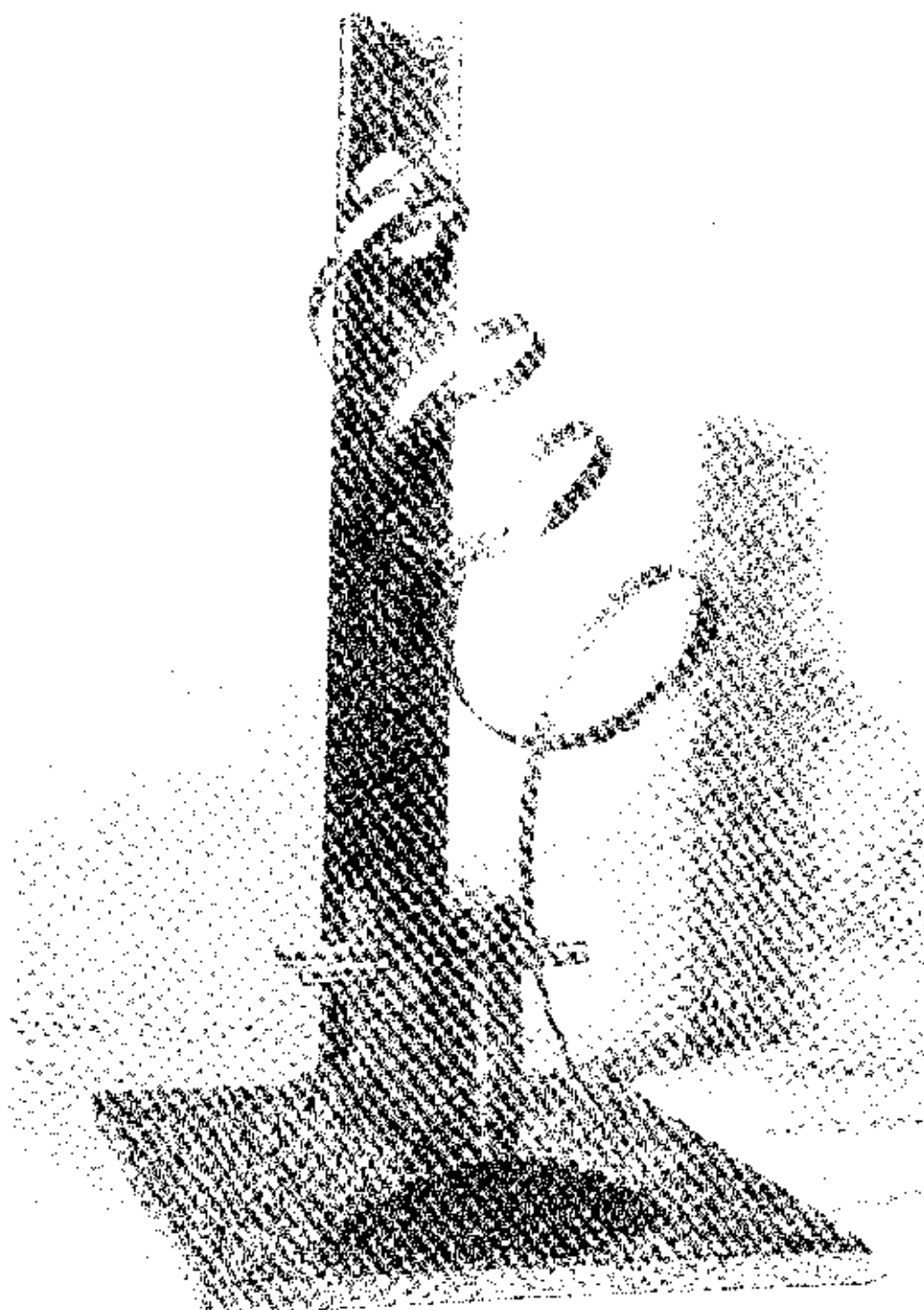


32. Walter Gropius (1868-1969). *Lampara adyacente*. Estructas de los años veinte (en la actualidad restaurada). Diseñado para la oficina de Gropius en la Bauhaus, Weimar.

Como ha escrito alguien, «Max Bill... trata de derribar las barreras entre la intuición artística y el conocimiento científico. Considera la geometría, las relaciones mutuas entre superficies y líneas, como el fundamento primario de toda la forma. Ahí reside también la fuente de la expresión estética de las figuras matemáticas. Al darle forma concreta, introduce la sensación en el pensamiento abstracto de los modelos matemáticos del espacio»<sup>23</sup>.

Con esta dependencia absoluta de conceptos extraídos de la ciencia, la obra de Bill y otros artistas ligados a la Bauhaus consolida una cierta posición en cuanto al sentido de la empresa escultórica. Tal posición, como se ha ido viendo a lo largo de todo este capí-

<sup>23</sup> Cursó GILDON-WALKER, op. cit., p. 106.



53. László MOHOLY-NAGY (1895-1946). *Construcción en níquel*, 1921. Hierro niquelado, 76 m. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Donación de Mrs. Sibyl Moholy-Nagy (Foto: Sotheby's, n.º 100. Museo de Arte Moderno).



54. Max Bill (1936). *Boule Infinie I*, 1947-1949 (reconstruido en 1960). Cabece de vidrio sobre base cristalina. 36,1 x 58,3 x 19 cm. The Yoko Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C. (Paris: The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).

rufo, puede resumirse como la que hace de la escultura una herramienta de investigación al servicio del conocimiento. La ambición de hombres como Gabo, Lissitzky, Moholy-Nagy o Bill fue la de dominar el material por medio de una apropiación proyectiva y conceptual de la forma. Su estrategia apuntó siempre a la construcción del objeto a partir de lo que parece ser su núcleo generador. Su insistencia en la simetría, promovida por el uso de este núcleo, da lugar a la sensación de que toda la obra es accesible: al espectador inamóvil en una percepción única conceptualmente ampliada. Objeto analítico ella misma, la escultura se concibe como modelo lora, por reflexión, de la inteligencia analítica tanto del espectador como del escultor. Y la producción del modelo se concibe como el objetivo específico de la escultura.

Algunas de las alternativas a esta concepción de la empresa escultórica critican expresamente los supuestos sobre los que descansa. La escultura, por ejemplo, puede encarnar una actitud mucho más especulativa hacia las relaciones entre arte y «conocimiento». En los años diez, al mismo tiempo que se desarrollaban y consolidaban las modalidades futuristas y constructivistas de la escultura, tomaba forma la obra de otros dos hombres. Estos artistas, Marcel Duchamp y Constantin Brancusi, proponen modelos escultóricos explícitamente antitéticos del constructivismo. Su obra cuestiona la concepción constructivista de lo que es el objeto escultórico y la validez de toda la idea de transparencia. Es de esos ejemplos de los que ahora debemos ocuparnos.



## FORMAS DEL READYMADE: DUCHAMP Y BRANCUSI

Una noche del año 1911 cuatro miembros de la vanguardia parisina asistieron a una extraña representación teatral: Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia y Gabrielle Buffet. Picabia fue a ver *Impresiones de África*, decamización de una novela de Raymond Kousset. «Fue algo tremendo», decía más tarde Duchamp de aquella noche. «En la escena había un maniquí y una serpiente que se movía lentamente: era absolutamente la locura de lo inesperado. Del texto no recuerdo gran cosa. La verdad es que yo no escuchaba»<sup>1</sup>.

Lo que Duchamp había visto era la puesta en escena de una de las obras más curiosas de la literatura francesa. *Impresiones de África* cuenta la historia de una gala minuciosamente preparada para celebrar la coronación de un rey africano en un país vecino al que ha derrotado. La fiesta, organizada por un grupo de navegantes europeos que forman parte del circo y científicos, consiste en una serie de espectáculos a cuál más fantástico y sin ninguna conexión narrativa entre ellos. Sin embargo, la sensación de discontinuidad entre estos espectáculos desaparece en cuanto el espectador o lector capta el tema subyacente en cada uno de los actos de que se compone la fiesta. La imagen de una serie de máquinas primitivas de las que se obtiene un producto muy similar les da una cierta unidad: cada una de ellas comporta un complicado conjunto de dispositivos que terminan por crear «actos».

Hay, por ejemplo, una máquina de pintar: una placa fotosensible sujeta a una rueda con un cierto número de pinceles. La imagen de los paisajes que se imprime en la placa es registrada y luego transmitida al mecanismo que mueve los pinceles, los cuales a su vez pintan la imagen sobre lienzo. Y hay una máquina musical: un enorme gusano fla-

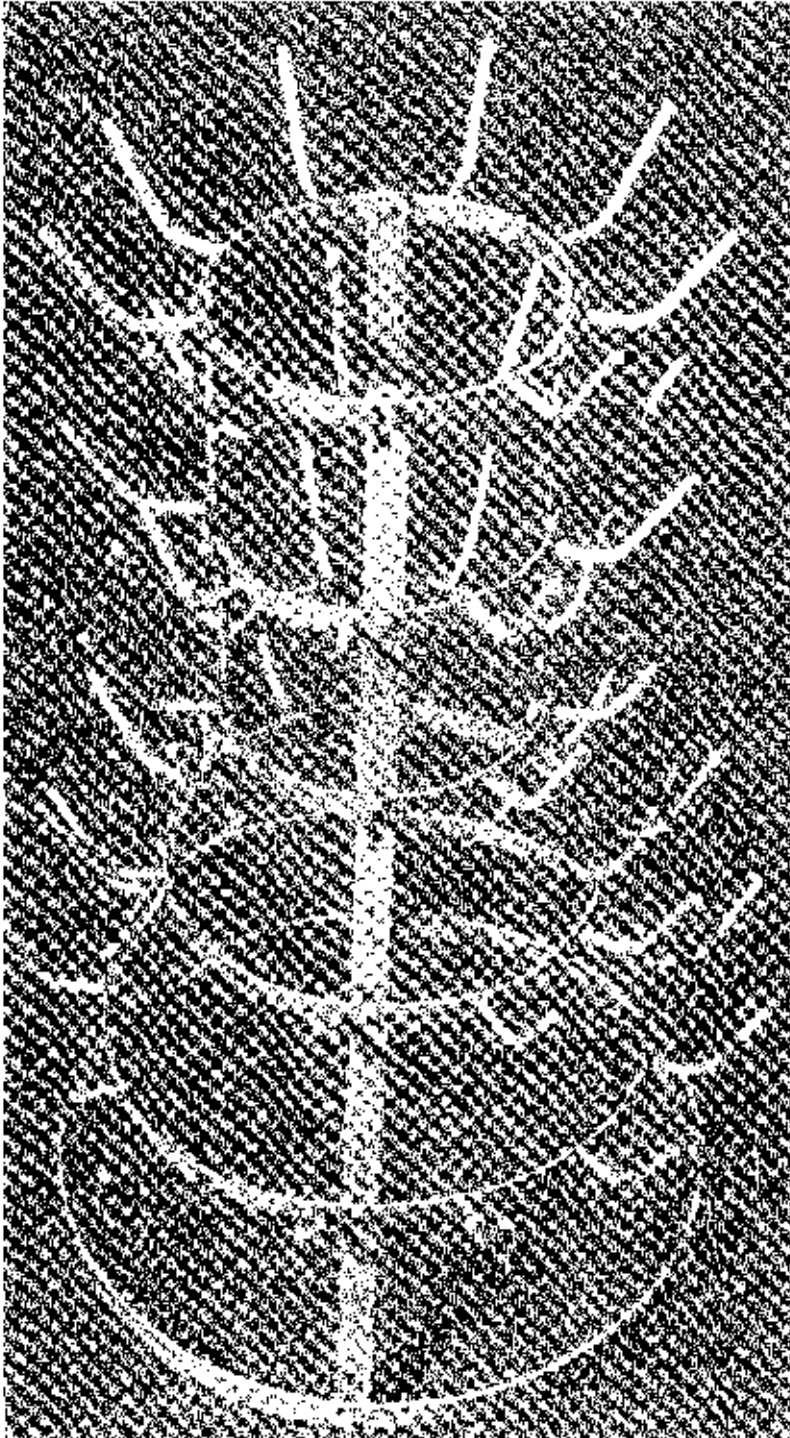
<sup>1</sup> Pierre Cabuttes, *Duchamp with Marcel Duchamp*, London: Plaines and Hutson, 1971; Nueva York, Viking, 1971, p. 33.

«serpiente» en el recuerdo de Duchamp) cuyas convulsiones hacen caer gotas de agua de una artesa. Estas gotas caer sobre las cuerdas de una cítara, según configuraciones exactas, y con ello producen composiciones musicales. Otro ejemplo es una máquina para hacer tapices: un telar suspendido sobre un curso de agua se mueve como «un instrumento musical ruidoso que ejecutara acordes o arpeggios»<sup>2</sup> y teje una luminosa y compleja imagen del Diluvio bíblico.

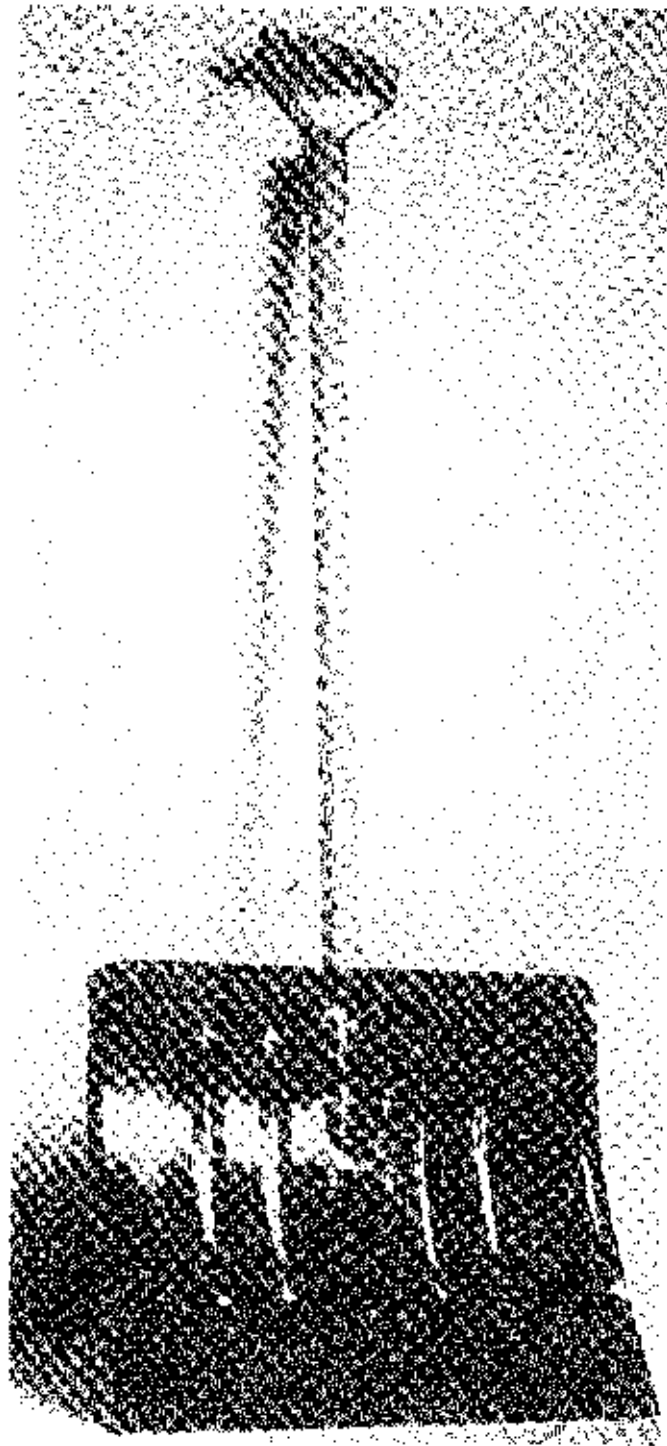
El espacio literario de *Impresiones* lo habita, pues, un grupo de personas que han mecanizado la rutina de la producción artística. Las fuerzas biológicas y físicas de que se sirven se convierten así en máquinas que crean imágenes, unas imágenes que nosotros reconocemos como la base de la experiencia que identificamos como arte. Pero al automatizar la producción artística, las máquinas llegan a un resultado en el que la estructura de la imagen está absolutamente desconectada de la estructura psicológica y emocional de la persona que inicia el arte, que pone la máquina en movimiento. En ese sentido, Roussel parece estar generando una versión precoz de esa parodia del arte llamada «pintar con números», una actitud hacia la creación, o la recreación, de conocidas obras maestras como si se tratara de un álbum de aquellos que los niños colorean según los números de las zonas en que se divide una imagen. Si a nosotros nos parece que una caja que contenga los contornos de una obra de Van Gogh, por ejemplo, tubos de pintura e indicaciones para la distribución de los colores, es una parodia del arte, nuestras razones son muy claras: descansan sobre nuestra creencia en que todo lo que hay en una imagen original expresa los sentimientos y pensamientos íntimos del autor. Y esto incluye detalles sobre los trazos —su grosor y sus variaciones—, así como la peculiar fisonomía que el artista confiere a los objetos y la manera en que moldea el espacio que éstos ocupan. En la pintura original todo lleva, según creemos, la firma de su autor; para nosotros su importancia radica en la autenticidad con que lleva la huella de su ser mismo. Es en ese sentido en el que percibimos que hay una correspondencia entre el espacio de la imagen que vemos y el espacio interior, psicológico y, por tanto, invisible del autor de la imagen. Pero, de hecho, en *Impresiones*, como en la caja de pintar con números, todo parece expresar una incredulidad radical en la idea de que debe de haber una conexión íntima y causal entre un individuo y lo que hace, entre un pensador y sus pensamientos, o entre el contenido de una mente y el espacio que proyecta. La anécdota está salpicada de imágenes que ridiculizan un racionalismo occidental fundado en la necesidad de conexiones lógicas. En el centro del poblado africano se alza una estatua de Inmamué Kani representado como una especie de máquina de pensar burlesca: cuando una *arraca* amaestrada se posa sobre una palanca junto a la estatua, en el interior de la calavera del filósofo se encienden intensas luces como una parodia de los egaradores asultos de la razón.

Marcel Duchamp, uno de los que vieron esta representación en 1911, ya se sentía el mismo intranquilo e impaciente con un arte que celebraba el racionalismo. Poco antes había abandonado el fauvismo por el cubismo, pero se encontraba igualmente ajeno al nuevo estilo adoptado y a las personas que lo practicaban y teorizaban sobre él. Al dar

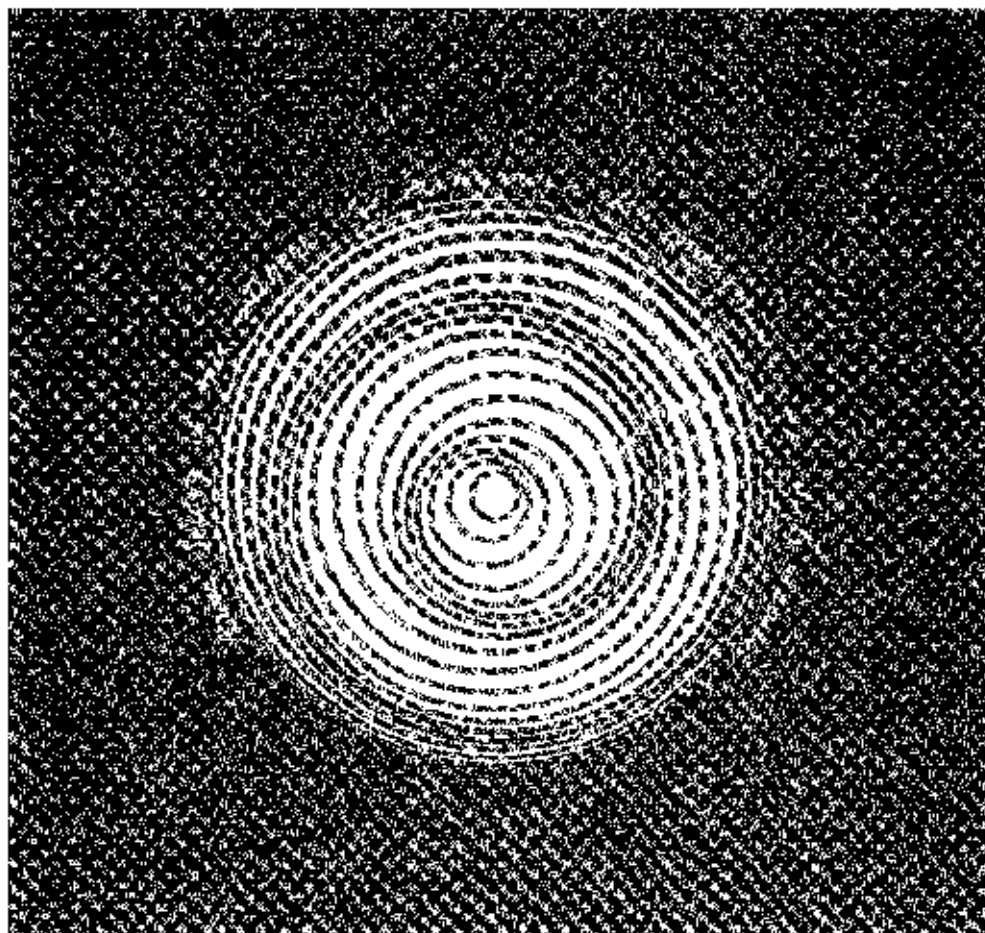
<sup>2</sup> Raymond BEASLEY, *Impressions of Africa*, traducción en inglés de Lindy Zorod y Bayler Heppnerhall, Berkeley University of California Press, 1967, p. 93.



55. Marce: Duchamp (1887-1968), *Bicycle Wheel* (re-dym. d.s.), 1914. Fierro galvanizado. 67 cm. torpita, perllidit. Galleria Schwarz, Milán.



86. De Künigsberg. *Autopsia de un perro rosa* (autopsia). 1915. M. al y madera, 1,21 m. (original perdido). Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. Donación de Miss Karberie S. Dietet.



57. Duchamp, *Máquina óptica*, Placido n.º 18 de una serie de 391, julio de 1924.

preguntar por la naturaleza de la «obra» de arte, Duchamp secunda el extremismo de Roussel en *Impresiones de África*.

Hacia el final de la primera década del siglo, Duchamp había penetrado más en lo que podría llamarse el pensamiento estratégico de Roussel. Pues Duchamp había empezado a producir como «obras» complicados juegos de palabras en los que las frases se consumían por repetición e inversión de un pequeño grupo de fonemas, como aquellas homofónicas que Duchamp llamaba *Rrose Sélavy*. Por ejemplo: «*Rrose Sélavy et moi estimons les eschymoses des fixquinox avec mots exquis*» (fig. 57). «Rrose Sélavy y yo estimamos las esquimosis de los esquivaes de palabras exquisitas!».

La conexión de esto con Roussel y las *Impresiones de África* se mantiene en un nivel más profundo que el contenido manifiesto de la obra que Duchamp vio representar en 1913, aunque las imágenes explícitas de las máquinas de arte constituyen un ejemplo de la estrategia productiva subyacente en la obra. Cada una de las partes de las *Impre-*

esta estaba construída a partir de transformaciones de un texto por medio de juegos de palabras y homofonías. Un ejemplo era aquella parte derivada de un poema de Victor Hugo en *Los cantos del crepúsculo*, concretamente de los dos versos:

*Ô revers! Ô leçon! — Quand l'enfant de cet homme  
Fut reçu pour hochet la couronne de Rome.  
¡Qué contrariedad! ¡Qué lección! — Cuando el hijo de este hombre  
recibió como sonajero la corona de Roma.!*

Roussel había tomado estos versos y los había modificado por reemplazamiento fonético: «*Fut reçu pour hochet la couronne de Rome*» lo transformó en «Ursula brochet Jac Houronne drome». Y las palabras resultantes —«Úrsula», «lucio», «lagos», «[indios] Hurones» o «[hipó, dromo]»— se convirtieron en elementos a partir de los cuales construyó una historia o parte de una historia en torno a la cual giraba particularmente uno de los cuadros del espectáculo *Impressions*<sup>5</sup>. Roussel concebía la escritura, pues, como una especie de juego para el cual él había diseñado un conjunto de reglas muy complicadas y restrictivas. Y este juego, basado en una práctica ritualizada de juegos de palabras, se convirtió en la máquina oscura y oculta con la que construía su obra.

Un ejemplo extremo de esta técnica constructiva lo constituirían las breves historias de Roussel en las que se impuso la obligación de empezar y terminar con la misma frase, excepto un par de letras. En un nuevo contexto narrativo la segunda aparición de casi la misma frase adquiría un significado diferente por completo. Una de estas historias comienza con la frase «la peau verdâtre de la brune un peu mûre» [la piel verdusca de la gitana un poco madura] y termina con «la peau verdâtre de la brune un peu mûre» [la piel verdusca de la morena un poco madura]. El cuento que Roussel se inventó para conectar estas dos frases narra cómo la tez de una hermosa española entraba en años empalidece por efecto del veneno contenido en una fruta<sup>6</sup>.

Sólo tras la muerte de Roussel apareció un texto en el que el autor explicaba el código de esta construcción mecánica. Este libro, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [Cómo escribí algunos de mis libros], se publicó en 1935, mucho después de que Duchamp hubiera empezado a construir sus propios textos homofónicos. Pero Duchamp conocía —por comentaristas de Roussel— las grandes líneas de la técnica del autor y en estas informaciones pudo percibir algo del carácter obsesivo de la producción de Roussel. «Lo que importaba», decía Duchamp, «era una actitud más que una influencia, saber cómo había hecho todo aquello, y por qué...»<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Sobre los métodos de escritura de Roussel, véase Royce Heppner, *Rapport Roussel*, Berkeley, University of California Press, 1967. La explicación de esta particular transformación se halla en la página 10.

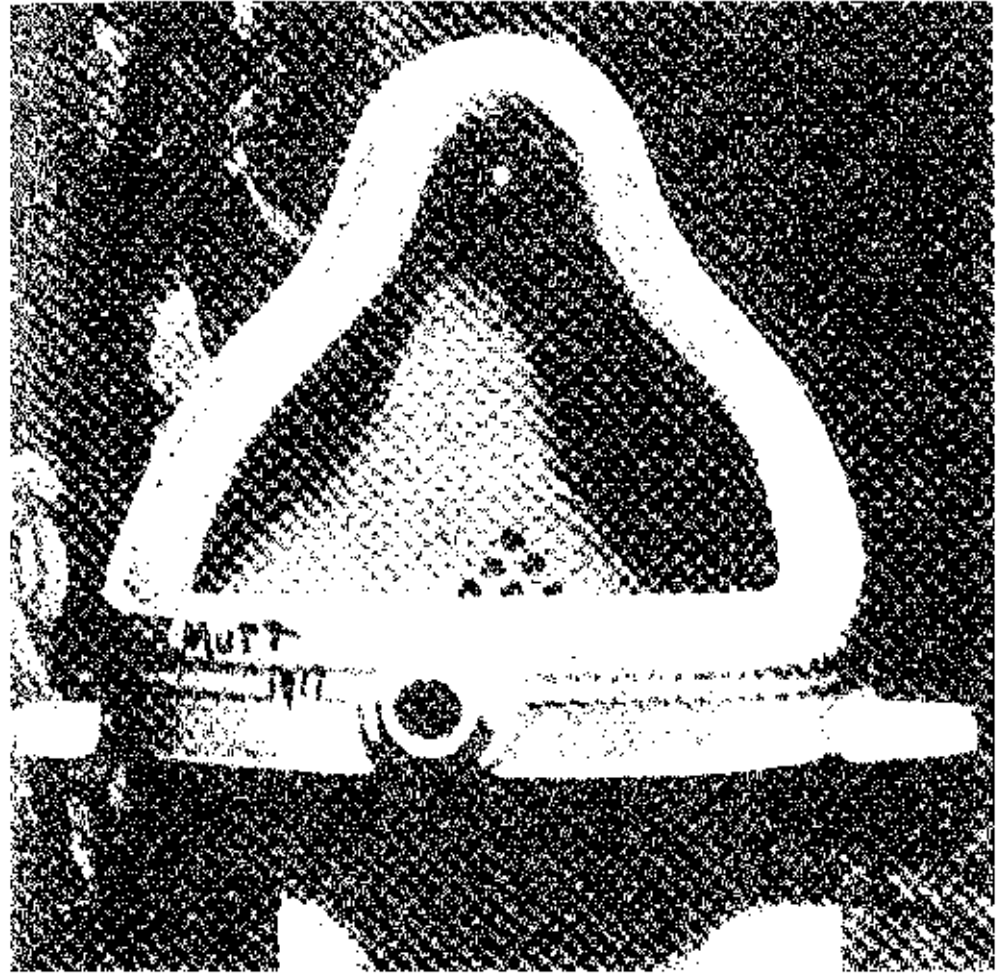
<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>7</sup> CABANNE, *op. cit.* Al ocuparse del empírico de homófonos y juegos de palabras por parte de Duchamp, Arthur Schwartz cita las referencias del artista a Roussel y a Jean Pierre Brisset, cuya obra Duchamp describió como «un análisis filológico del lenguaje por medio de la increíble red de juegos de palabras». Véase SCHWARTZ, *Figure of Duchamp*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1939, p. 80.

Parece que la opacidad misma de la obra de Roussel fue lo que fascinó a Duchamp; porque sus libros habían sido realizados mediante una automatización máxima del proceso artístico, una mecanización que arrojó dos resultados relacionados entre sí. El primero de ellos ya lo hemos indicado, a saber: que la obra se ve privada de su fuente convencional de significado. Pues el significado de la mayoría de los objetos artísticos se aloja en el engranaje de ideas y sentimientos personales del autor de la obra y a través de ésta trasmítelos al espectador o lector. La obra tradicional es, por tanto, una especie de cristal transparente, una ventana a través de la cual se abren mutuamente los espacios psicológicos del espectador y del creador. Como hemos visto, la mecanización del acto artístico se convierte en una barrera para este derecho convencional de acceso, lo cual produce un segundo resultado. Con el contocircuito de las funciones tradicionales del significado, la obra concentra toda la atención sobre la curiosidad de su producción. Con «toda la atención» quiero aquí decir literalmente toda, tanto la del artista como la del espectador; y con «la curiosidad de la producción» lo que se indica no es una idiosincrasia o excentricidad personal, sino problemas estéticos mucho más fundamentales para los que la obra en cuestión se convierte a la vez en el enunciado general y el ejemplo específico.

La *Fuente* de 1917 (fig. 58) era un urinario al que Duchamp había dado un giro de noventa grados, de modo que el lado que normalmente estaría en contacto con la pared es ahora la parte inferior o base de la escultura. En su nueva posición la obra fue firmada con pseudónimo y fechada: *R. Mutt/1917*. Duchamp presentó la *Fuente* a la exposición de los Independientes de Nueva York, donde, como era de esperar, no fue admitida (quittada a las miradas de los espectadores por los organizadores de la muestra). Sus razones fueron seguramente dos. La principal fue probablemente que la escultura no era más que un objeto ordinario, y la menos sería que un urinario transgredía los límites del buen gusto. Pero para Duchamp la obra ya no era un objeto corriente, porque había sido traspuesta. Había sido «volteada» o invertida para instalarla sobre un pedestal, es decir, había sido reubicada, y esta reubicación física equivalía a una transformación interpretable metafísicamente. Tal acto de inversión encerraba un momento en el que el espectador ha de constatar que se ha producido un acto de transferencia, un acto por el que el objeto ha sido transplantado del mundo ordinario al ámbito del arte. Este momento de constatación es aquel en el que el objeto se hace «transparente» a su significado. Y ese significado es simplemente la curiosidad de la producción: el enigma de por qué y cómo sucede esto.

La naturaleza de este reconocimiento es distinta de la de la escritura constructivista o cubista. No consiste en el desciframiento de la construcción formal del objeto ni en cómo las partes pueden relacionarse entre sí a la manera de signos y unidades de significado. Es un reconocimiento desencadenado por el objeto, pero en cierto modo no *sobre* el objeto. Y, en cuanto momento, no tiene que ver ni con el tiempo en que el objeto mismo existe ni con aquel en que el espectador lo percibe o lo entiende. Es decir, el momento no se parece al flujo lineal del tiempo que transforma la visión del objeto en el conocimiento de su significado. Este momento no describe un arco, sino más bien la figura cíclica de un círculo vicioso.



58. Duchamp, *Fuente (urinal invertido)*, 1917. Porcelana, 61 cm. (original perdido). Colección Sidney Janis, Nueva York.

Curiosamente, esa figura (que una y otra vez devuelve al espectador al planteamiento de la pregunta «¿por qué?») guarda relación con la de la «historia» rousselliana en la que la última frase es la «primera» que la primera. Es una figura que no sin ironía socava el curso «natural» de una narración con un comienzo, un medio y un final. Al volver sobre sí misma, esta inversión de la narración sustituye la estrategia de una empresa autocrítica por la producción de un desenlace.

La figura circular que Duchamp convirtió a la experiencia del arte adopta su forma más literal en la serie de producciones tipo *Rrose Sélavy* que Duchamp montó en auténticos discos rotatorios, de manera que las frases homofónicas parecieran no tener fin<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> En 1928 Duchamp utilizó estos discos, junto a otros que llevaban diseños gráficos, en la película *Avant-Garde*, realizada en colaboración con Man Ray y Marc Allegret.

(Véase, por ejemplo, fig. 57.) En lugar de eso, podrían interpretarse como una transmutación infinitamente elidida del sonido; así en «L'aspirant habite Javeé et moi j'avais l'habite en spirale». Pues «en spirale» es una transposición silábica de «l'aspirant» que produce la sensación de que el final de la frase se confunde con su comienzo.<sup>1</sup> Como en las frases de todos los demás discos, el significado de esta es difícil de establecer debido a las distorsiones gramaticales y al extraño uso de las relaciones entre verbo y sustantivo. Esta perturbación de la regular superficie gramatical de la frase estimula en el lector/oyente el deseo de aflorar el subtexto homofónico o los juegos de palabras que rezuma el sonido de las palabras al ser pronunciadas. Y en todos los discos el subtexto es de naturaleza erótica.<sup>2</sup> Así, los discos cumplen el mandato implícito en el pseudónimo empleado por Duchamp como creador de los juegos de palabras, todos los cuales firmó con el nombre de su doble autodesignado «Rose Sélavy». Pronunciado «Eros, c'est la vie» por homofonía, tal nombre se transmuta en una declaración sobre la base sexual o el sentido erótico de la vida. [«Eros es la vida».] Y es este sentido el que no sólo subyace a los pronunciamientos contenidos en los discos, sino que también parece acompañar la presencia escultórica de trochos de los *ready-mades*.

Volviendo a la *Fuente* (fig. 58), se puede constatar cómo un subtexto erótico se liga al objeto por medio del juego de palabras visual sugerido por la forma del objeto en su nueva orientación. Pues su posición y su aislamiento tienen el efecto de antropomorfizar el urinario; las líneas laxas de su interior bucco evocan una forma uterina, y su superficie las curvas típicas de un cuerpo femenino.

En este punto podría objetárenos que al sugerir la conexión entre un torso femenino desnudo y la forma de un urinario invertido estamos resolviendo la cuestión planteada por Duchamp —¿qué «hace» la obra de arte?— respondiendo que es la metáfora. Es decir, que estamos señalando el acto de transformación realizado por el artista, en este caso de un objeto industrial en una figura humana, como lo que constituye la obra creativa. Pero en el caso de la *Fuente*, el acto creativo del artista es tan evidentemente mínimo, la transformación misma tan absolutamente insignificante (el urinario es idéntico a todos los de su especie), que en lugar de tener la impresión de haber encontrado una respuesta, nos vemos enfrentados a todo un nuevo conjunto de cuestiones estéticas. La metáfora de la *Fuente* no parece haber sido forjada o fabricada por Duchamp, sino más bien por el observador. De modo que las preguntas planteadas y resaltadas son: ¿qué esperamos de las obras de arte en materia de significado? ¿Por qué pensarlos en

<sup>1</sup> La frase se traduce por «El aspirante habita Javeé y yo tenía el habito en espiral». Amalgamando el final de una sílaba en torno a «et spirale» (y así). La correspondencia entre la primera sílaba y la última, la *s*, *g*, *ou*, *é* y la *u*, *u*, *u*, *u*, *u* y así sucesivamente hasta el final, hace que la frase adopte una forma espiral.

<sup>2</sup> En la frase citada, por ejemplo, hay el juego de palabras con «l'habite», que se «en» a la *hite*, vulgarismo para referirse al pene en francés. De manera que en la frase puede entenderse algo así como «... y yo tenía la polla en espiral». En un ensayo sobre los juegos de palabras en *Amour d'oiseau*, Katrius Martin profundiza en el análisis del subtexto erótico contenido en esta frase: «Javeé es el lugar de donde procede el *eau de Javeé*, el agua de Javeé, o sea, la leche. También puede ser esa agua misma. En germanía, *blanc d'oeuf* («blanco de huevo») significa espuma, y *eau de Javeé* «agua». «El aspirante habita el coño y yo tenía la polla en espiral» parece una enigmática. Katrius Martin, «El Amor-Cinéma de Marcel Duchamp», *Studies International*, clivis (enero de 1975), pp. 53-60.

ellas como declaraciones que deben comunicar o encarnar un cierto contenido? Más aún, si ese contenido lo generamos nosotros mismos —nuestra propia necesidad de encontrar un significado—, ¿tenemos algún derecho a creer que ese contenido está casualmente conectado con el productor del objeto?

Así, aun tras comprender el urinario como declaración «metafórica», se nos devuelve a la misma percepción que de él teníamos cuando lo veíamos como «meramente» un objeto comercial. Es decir, se nos devuelve a una percepción de él como algo desconectado de la persona de Duchamp, como algo que, por el contrario, existe en el ámbito de las impersonales cuestiones planteadas. Esta tensión entre una metáfora erótica físicamente plasmada y una desencarnada cuestión conceptual corre paralela a otra tensión producida por el *ready-made*. Pues la *Fuente*, con sus curvas y contracurvas de brillante porcelana blanca, posee una presencia sensible que suscita la reacción visual normal ante una obra de arte: el examen analítico. Como hemos visto a propósito de otras escrituras, este análisis consiste en relacionar la estructura interna con la superficie, en decodificar las formas hechas visibles por los borchés y los platos o en responder a las combiaciones de masas y huecos. Pero la *Fuente* contrarresta este impulso analítico, frente a un objeto *ready-made* nos es imposible cualquier decodificación formal. Pues, como nos ha sucedido varias veces ya, no dependiendo de la «intención» de Duchamp las relaciones del urinario, sentimos que la obra no puede entenderse como derivada de decisiones formales en cuanto portadora de significados en cifra. La estrategia de Duchamp consistió en presentar una obra irreductible al análisis formal, desligada de sus propios sentimientos personales y que no ofrece ninguna solución a los esfuerzos por decodificarla o entenderla. La intención de su obra no es la de proponer un objeto susceptible de examen, sino la de escribir el acto mismo de la transformación estética.

En los últimos quince años ha aparecido toda una serie de estudios monográficos sobre Duchamp<sup>1</sup>. Entre otras cosas, por lo general han concebido la tarea como una especie de desembalaje psicoanalítico de la imaginaria desplegada en su obra. Con la *Psicopatología de la vida cotidiana* por modelo, lo que proponen es considerar la conducta aparentemente inadvertida y, por tanto, carente de significado como, por el contrario, indicio de intenciones profundamente enraizadas en el individuo. Así, fenómenos como los *lapsus linguae*, una equivocación al colocar un objeto o la sustitución «por error» de una palabra por otra en la correspondencia personal son sin excepción interpretados como mensajes velados en los que se cifran deseos o sentimientos íntimos. Espoleados por estas intuiciones freudianas, los especialistas en Duchamp han sostenido que, no importa lo desconectados que los *ready-mades* parezcan de la intervención estética o formal del artista —y por tanto de la clase de revelación de la personalidad que uno podría sentir la tentación de ver en el carácter autógrafa de las pinceladas de Van Gogh en sus cuadros—, las elecciones de Duchamp revelan aspectos de su personalidad con tanta fiabilidad como cualquier otra conducta aparentemente «sin sentido».

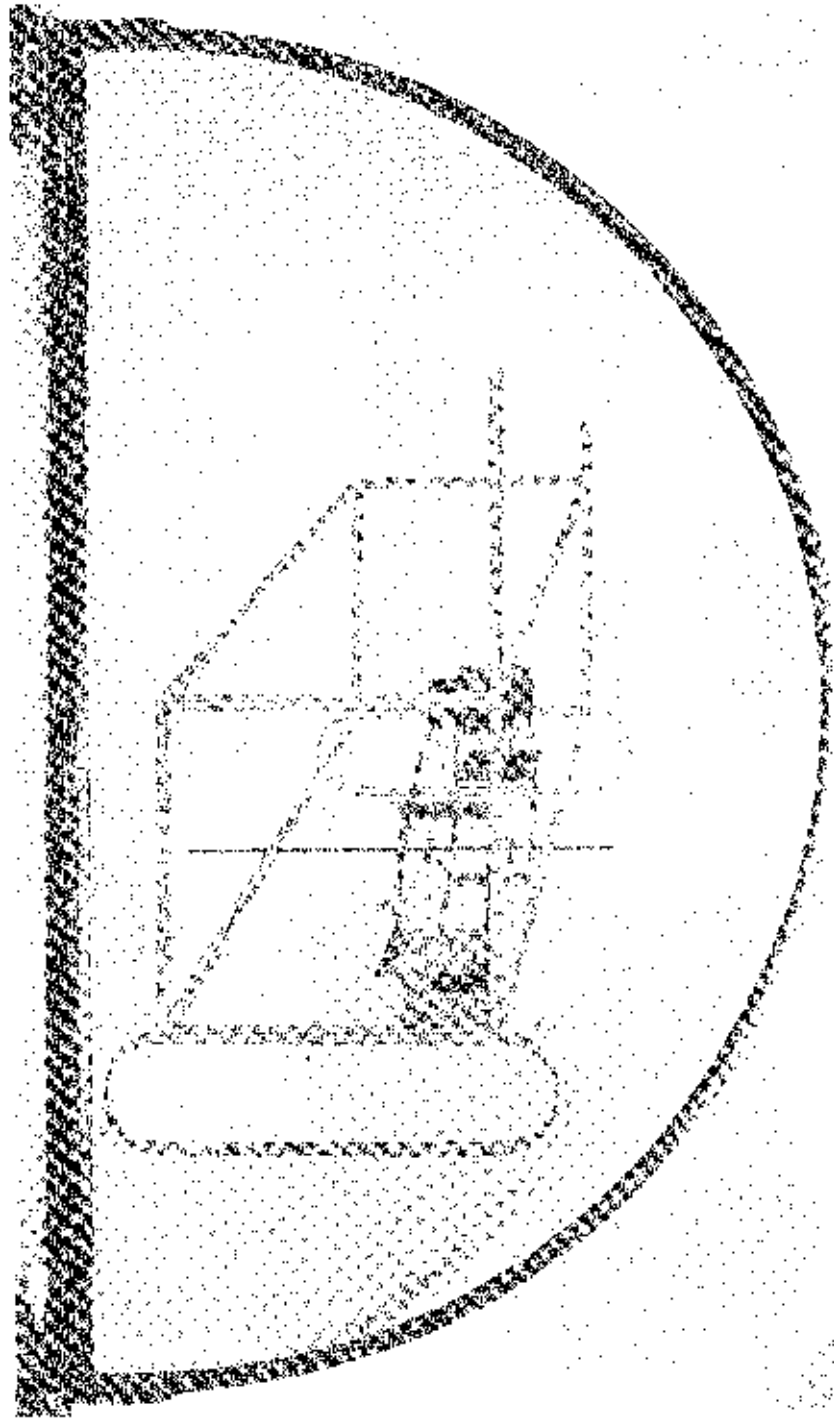
<sup>1</sup> Los más importantes de ellos son Robert LABIE, *Marcel Duchamp*, París, Chazouk Press, 1959; Arturo SCHWARZ, *op. cit.*; y Lawrence D. STEINLE, Jr., «The Position of "La Mariée mise à nu par ses célibataires, même" (1913-1923) in the Stylistic and Iconographic Development of the Art of Marcel Duchamp», tesis doctoral inédita, Princeton University, 1960.

Tras reunir las persistentes referencias de Duchamp al autocrotismo, su repetido empleo de la espátula como un emblema de la vuelta sobre sí mismo (en los *rotorrelieves* y los discos de *Ascensio Cinéma*, por ejemplo) o su lijación andrógina que defata el pseudónimo Rose Sélavy, los especialistas han construido una «historia» de Duchamp que les permite proyectar un significado sobre una obra como la *Fuente*. Mediante esta historia dotan al objeto de una clase de matriz narrativa exactamente idéntica a aquella que la obra misma tan hábil y brillantemente destruye. Porque con la *Fuente*, como con los otros *ready-mades* y todo lo demás que hizo, Duchamp pretendía claramente la negación del sentido narrativo tradicional.

El encadenamiento de causas y efectos o de una secuencia racional de acontecimientos que hemos visto como la piedra de toque de la narración en tercera persona se desvanece y muere en cuanto el espectador, enfrentado al *ready-made*, se siente como lanzado desde ningún sitio a la corriente del tiempo estético. Y Duchamp celebraba esta muerte con lo que él llamaba «la belleza de la indiferencia», expresión alusiva a su determinación de hacer un arte absolutamente desligado de los afectos personales. Al aplicar esa cirugía radical al cuerpo de la convención narrativa, Duchamp estaba claramente sustrayendo el objeto a la cadena causal —histórica o psicológica— que vimos operar en la escultura del siglo XIX. Más aún, estaba provocando una situación que sería completamente opaca y resistente al principio clásico de que los objetos están hechos para ser naturalmente transparentes al intelecto. Estaba socavando la función del relieve como medio ilusionistamente favorecedor de la circunavegación ideológica y la autonomía del objeto. En este sentido, las pinturas de Duchamp sobre vidrio constituyen una brillante *riposte* al fondo convencional del relieve del que ya nos hemos ocupado. Pues, como vimos, el fondo del relieve no es sólo un contexto espacial del que emerge el objeto escultórico, sino también un contexto de significados que sirve de entramado de relaciones narrativas en el que el objeto o los objetos se inscriben y pueden ser entendidos.

Contrariamente a esta idea, una obra como la *Viga que contiene un molino de agua en metalas necimas* (fig. 59) suspende un objeto ilusionista sobre un fondo literalmente transparente. La viga y el molino de agua del título están a duras penas proyectados en perspectiva sobre un panel de cristal. Éste está montado, con otro panel puesto sobre la imagen, en una armazón semicircular de metal que se apoya sobre un pivote fijo en la pared. La obra está, pues, orientada en un eje perpendicular a este plano de la pared. Así, el molino de agua aparece como un objeto flotante en el espacio, empatedado entre dos trozos de vidrio, a la manera de una mariposa u otro espécimen biológico presentado como un trozo de vida capturado y congelado, suspendido para que el observador lo escute.

El «fondo» de vidrio de la *Viga* funciona de un modo directamente opuesto al fondo pictórico convencional, cuya transparencia conceptual permite imaginar el despliegue espacial del objeto que contiene. La transparencia literal del fondo de Duchamp destruye la natural «suspensión de la incredulidad», pues de hecho uno puede examinar el objeto desde todos los lados y ver que *el espacio que efectivamente ocupa es delgado como una película*. Es más, mientras que el fondo convencional provee al objeto de una matriz narrativa o contexto distinto del del espectador, el vidrio transparente de la *Viga* da al traste con



59. Duchamp, *Un vase qui contient un modèle de cage en métal et bois*, 1913-1915. Óleo y alfileres de plomo sobre vidrio montado entre dos placas de vidrio. 34 x 75 cm. Colección Tassis y Walter Arensberg, Museo de Arte, Filadelfia. Foto: A. J. Wynne.

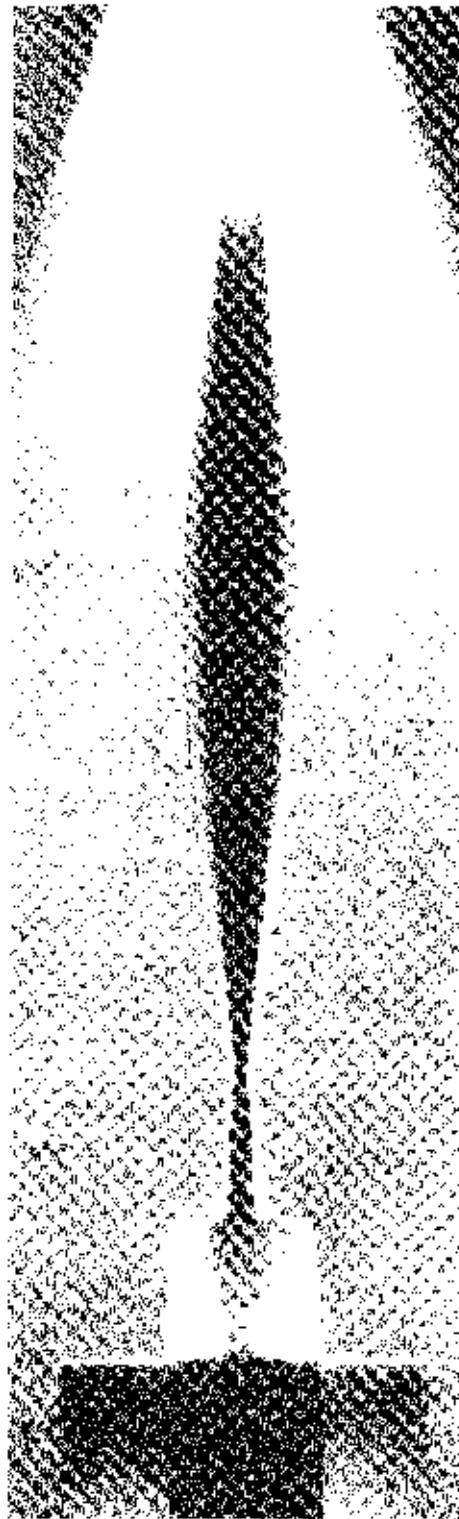
esta separación. A través del fondo de vidrio el espectador simplemente ve una continuación de su propio espacio. Y el efecto que esto produce es parecido al desplazamiento arbitrario del *readymade* en el espacio de una galería: obliga al espectador a fijarse en lo extraño del contexto estético *per se*. El acto estético de arrancar un objeto de un contexto real e instalarlo en otro pictórico es expuesto al esentismo como el espécimen de la mariposa. El fracaso del fondo de vidrio como matriz ilusionista constituye al mismo tiempo su éxito dialéctico, pues revela la base de una tradición narrativa aunque la rechace.

Como hemos dicho, los especialistas en Duchamp se han esforzado por restituir parte del «fondo» que el artista mismo había retirado. Han intentado devolver a las obras un trasfondo o una estructura psicológica que permitan «leer» estos objetos. Por supuesto, con ello han violado el sentido estratégico de la obra de Duchamp; pero la tentación es irresistible, análoga a la de encontrar una pista que el artista mismo habría escamoteado. Al decir «mi obra es respirar», Duchamp habría autorizado a los especialistas a ver los detalles de su biografía como pertinentes al significado de su obra. En 1923 Duchamp «dejó» de ser un artista para consagrarse al ajedrez. No cesó sin embargo su contribución al debate estético, pues siguió mostrando al mundo los creblesmas del ataque formal contenidos en la producción de los *readymades*. Instauró así una tensión entre el aspecto legendario de su propia personalidad y estilo de vida por un lado y la forma de despersonalización que constituía el significado mayor de su arte por otro.

Hay otro artista cuya carrera, exactamente contemporánea a la de Duchamp, comenzó a finales de la primera década de este siglo, culminó a principios de los años veinte y en lo sucesivo produjo principalmente objetos a partir de imágenes ya establecidas. Como Duchamp, este artista se construyó un personaje mítico a modo de parápato desde el que emitía aforismos sobre su obra. También aquí se da una distancia sorprendente entre el aura de este mito personal y el carácter despersonalizado de su arte. Se trataba de Constantin Brancusi, de quien Sidney Geist ha escrito: «...La obra de Brancusi, la temprana y la tardía, carece de estilo. He observado que las esculturas a menudo se necesitan entre sí, pero no al escultor o su personalidad. La anulación del yo pasa en general por síntoma del artista clásico: en el caso de Brancusi es su firma. Él a menudo se explayó sobre la idea de que "En todas las cosas hay un propósito. Para captarlo hay que ir más allá de uno mismo"»<sup>12</sup>.

Los *readymades* de Duchamp pueden parecer infinitamente alejados de las esculturas de Brancusi. Estrictamente hablando, no son obra de su autor ni en su mayoría figurativos. Son objetos ordinarios deslizados en la corriente del discurso estético como una serie de preguntas para las que no hay respuesta cierta. Por el contrario, Brancusi mantuvo su arte en el marco de la representación y, como muchos otros escultores, abordó la cuestión del parecido de la obra con las formas humanas o animales. Más aún, casi la mitad de su producción es talla directa en piedra o madera, donde la tarea de transformación del material bruto resulta una labor ardua y paciente. Aun en el caso de objetos fundidos en bronce, Brancusi los pulía laboriosamente hasta darles el acabado de unas superficies perfectamente reflectantes. No es raro, pues, la tentación de contraponer

<sup>12</sup> Sidney Geist, *Brancusi*, Nueva York, Grove Press, 1967, p. 116.

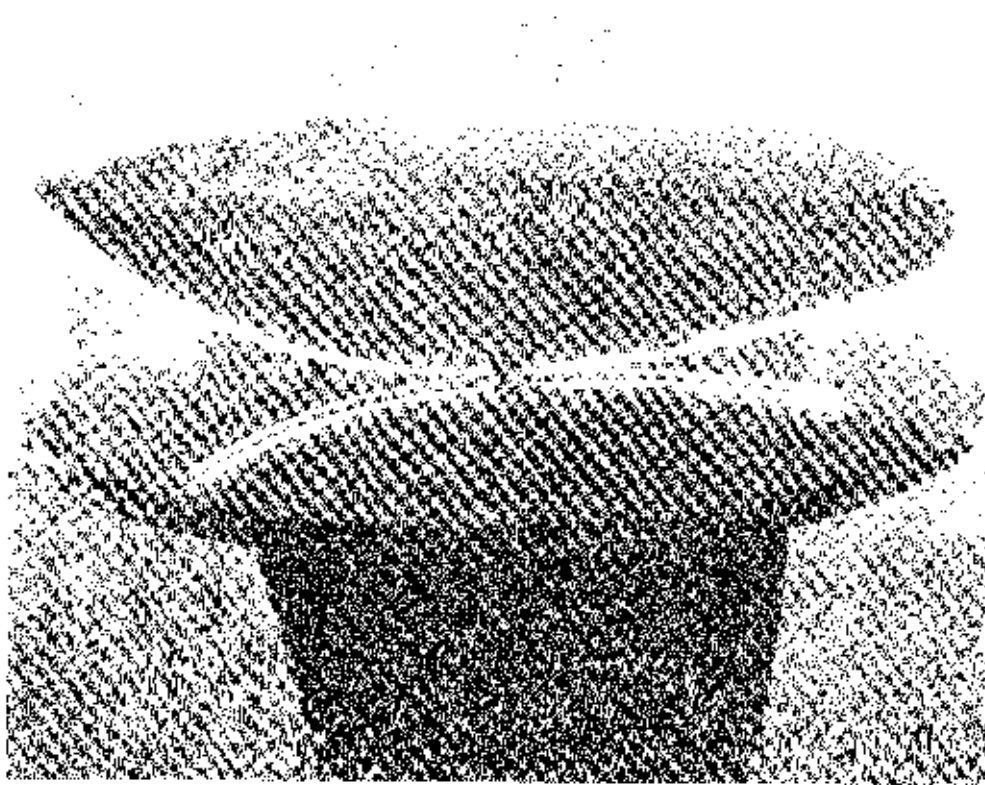


estas dos figuras, Duchamp y Brancusi, el primero es el papel de dialéctico perturbador y el segundo en el de creador de objetos que invitan a la contemplación.

Sin embargo, cuando pensamos en los objetos hechos por Brancusi — la lámina con mínima incisión del *Pájaro en el espacio* (fig. 60), la lisa forma de huevo de *El recién nacido*, la sináptica aleta de *El pez* (fig. 61) o el cilindro con protuberancias del *Torso de joven*—, nos percatamos de la naturaleza peculiar de esta contemplación a que los objetos nos invitan. Pues se trata de una contemplación que se deja analizar tan poco como las superficies de mármol o bronce penetran. Dado su carácter compacto —sea su forma la de huevo, aleta o voluta—, no hay modo de leer formalmente estas figuras simples, de descifrar el conjunto de sus relaciones internas, pues sencillamente no existen relaciones.

En lugar de una dinámica formal de las partes, en la escultura de Brancusi hay algo que podría denominarse la desviación de una geometría ideal. Es decir, que ante muchas de sus obras uno parece estar viendo simples esferas, cilindros o elipsoides un tanto deformados. Esta deformación es lo bastante ligera como para que no perturbe el carácter del volumen geométrico en su conjunto; una compacidad esencialmente irreductible al análisis (¿cómo analizar formalmente un círculo, por ejemplo?; ¿cómo descomponerlo en sus partes constituyentes?). Sin embargo, la deformación es lo bastante grande como para sustraer el

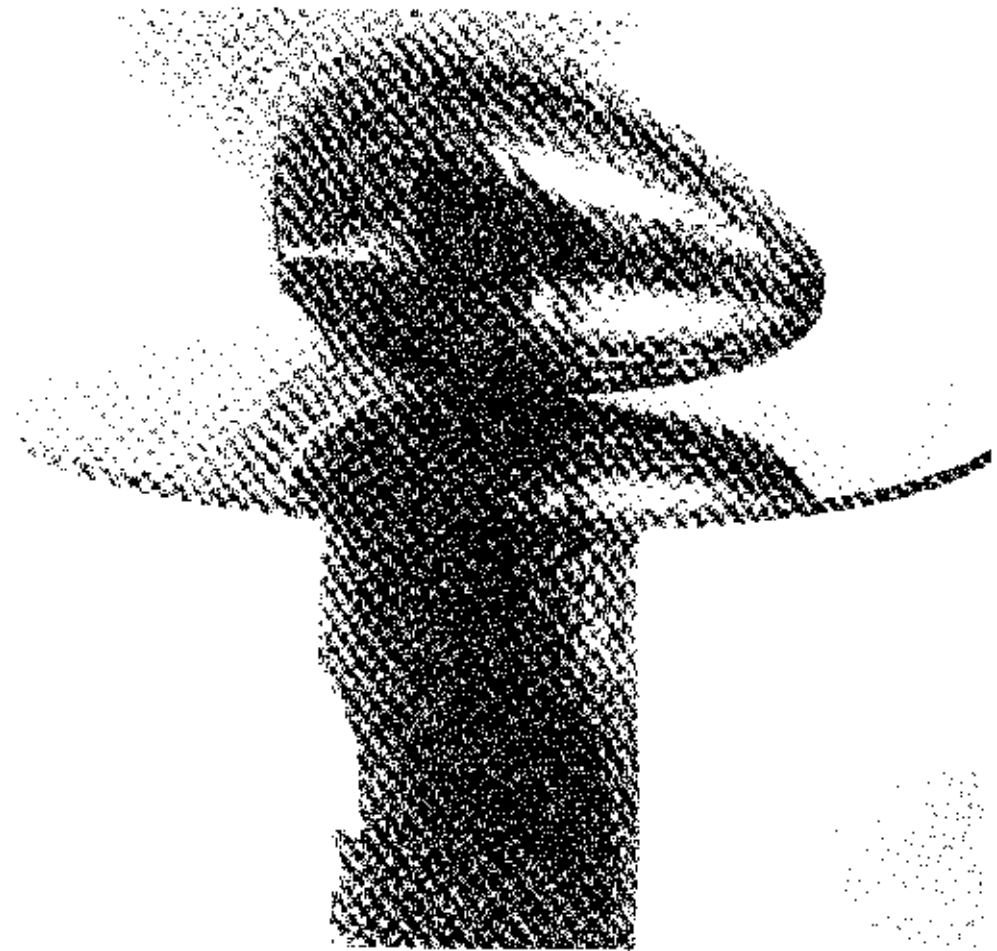
60. Constantin Brancusi (1876-1957), *Pájaro en el espacio*. Bronce, 1,37 m (foto: Constanta Brancusi).



61. Brancusi. *El pez*, 1922. Mástil sobre espejo tallado, 17 x 43 cm. Colección de Larsen y Walter Arensberg, Museo de Arte, Medellín.

volumen al dominio absoluto de la pura geometría e inscribirlo en el mundo variable y fortuito de lo contingente. Así que, en lugar de un puro elipsoide presentado como objeto abstracto que podría entenderse independientemente de su emplazamiento u orientación (pues no tiene superficie «superior» ni superficie «inferior»), o del material del que está hecho, lo que Brancusi ofrece al espectador es *El origen del mundo* (1924): una escultura (fig. 62) donde el emplazamiento lo es todo.

Pelida hasta parecer tan lisa como un espejo, el «huevo» de bronce está situado en el centro de un disco circular de metal. El efecto de esta asociación del objeto y la superficie sobre la que descansa da por resultado una diferencia de naturaleza entre los reflejos que se producen en la parte inferior de la forma y los de la mitad superior. Llena de las sombras y luces distorsionadas que proyecta el espacio de la estancia en que el objeto se contempe, la mitad superior de la superficie aparece deformada por incontables y cambiantes incidencias visuales. La parte inferior, en cambio, simplemente refleja el disco subyacente, y este reflejo se asemeja al flujo terso e inintermitido de una extinción gradual de la luz. Allí donde el objeto toca el disco, el reflejo que recibe, como por un fenómeno de capilaridad, es la sombra de su propia parte inferior proyectada sobre su superficie. Recortada en una oscuridad de terciopelo, la parte inferior de *El origen del*



62. Brancusi, *L'origine du monde*, 1924 (Pa. Bronce pulido. 19 x 21 x 17 cm. Musée National d'Art Moderne, París (foto: Musée National)).

*arundo* se percibe como una curva finamente trazada que contrasta con la superficie superior de la forma, cuyo contorno achata la invasión de la luz. Es esta diferencia la que dota a la forma de un cierto carácter cinestésico que recuerda la sensación que se puede tener de la parte inferior de la propia cabeza cuando reposa pesadamente sobre una almohada mientras el rostro se encamina flotando, desprovisto de toda pesantez y sin trabas, hacia el sueño (fig. 63).

La contemplación a la que la obra de Brancusi nos invita, pues, ni mucho menos incita al desmantelamiento de la forma a fin de analizar sus relaciones internas. Por el contrario, nos redirige al reconocimiento de la peculiar manera en que la materia se inserta en el mundo —la manera en que el emplazamiento delata actitudes del ser—, de tal modo que, a sí mismo y a los demás, un hombre dormido aparece muy diferente de estando, por ejemplo, corvo, y estas no parecen diferencias meramente de postura, sino diferencias en la



63. Brancusi. *Mama dormiente*, 1910. Bronce óxidado, 16 x 29 x 17 cm. Musée National d'Art Moderne, París (Biblioteca Museo Nacional).

esencia de su forma. Brancusi parece siempre basar el significado de una escultura en la situación particular que debe modificar los absolutos de su forma geométrica.

En este punto uno se encuentra en un terreno que Brancusi y Duchamp casi se pisan uno al otro. Porque, lo mismo que el *ready-made*, el *huevo de El origen del mundo* (fig. 63) es un objeto encontrado, una forma dada en sentido real a Brancusi más que inventada por él. De modo parecido, el acto estético gira en torno al emplazamiento de este objeto descubierto que lo traspone a un contexto particular en el que será «interpretado» como arte.

Repasar la larga y lenta evolución de la carrera de Brancusi hasta el momento en que concibió y aceptó *El origen del mundo* como una «obra» es examinar la serie de decisiones que el escultor hubo de tomar a lo largo del camino que, partiendo de una concepción decimonónica de la escultura, condujo a la radical postura que adoptó en su madurez. Podríamos comenzar en 1907 con una escultura titulada *Suplicio* (fig. 64), que se compone de la parte superior del torso y la cabeza de un niño modeladas en arcilla y fundidas en bronce.

Tanto el tema como la estructura formal de *Suplicio* reflejan la influencia de Medardo Rosso<sup>13</sup>, pues esta imagen del niño físicamente fragmentado y emocionalmente ais-

<sup>13</sup> Geist escribe: «*Supplicio* (en yeso) se expuso en la primavera de 1907 en la Société Nationale. El refinamiento del modelado bien puede ser reflejo del interés en Medardo Rosso. El escultor rumano había sido uno de los fundadores del Salon d'Automne en la segunda celebración de Salon. La exposición de otoño de 1906 en que Brancusi presentó tres obras, Rosso había expuesto una cabeza de niño y otra, el mítico *Bar Pucier*. *Ibid.*, pp. 22-23.



64. Brancusi, *Suplicio*, 1907. Bronce, 37 cm. Colección privada.

lado en su propio mundo de sorpresa y temor recuerda al *Hice Puer!* (fig. 27). Estructuralmente, *Suplicio* recuerda también la *Madre e hijo durmiendo* de Rosso (fig. 17) y más aún *La cuna del otro* o el *Niño enfermo* (fig. 65), donde las formas escultóricas se concentran en una zona interna explícitamente enterrada bajo la superficie del cuerpo. *Suplicio* gira en torno al contraste estructural entre exterior e interior, entre lo abierto a la inspección y, por tanto, visible, y lo cerrado al examen y, en consecuencia, sólo «visible» para el «sujeto» escultórico. En la obra de

Brancusi la cabeza del niño está vuelta hacia atrás y ladeada hasta encontrarse con su propio hombro derecho deformado hacia arriba. El lado izquierdo del niño es, pues, un largo eje vertical y abierto, un lánguido contorno en el que el cráneo, la oreja, la nuca y el hombro pueden distinguirse claramente. Por el lado derecho, estas formas se contraen hasta formar un eje casi horizontal entre la mejilla y el hombro. En esta compresión física de la forma es donde desaparecen las superficies exteriores de la mitad derecha del cuerpo, como haciéndose eco de la insistencia de Rosso en la privacidad esencial del yo.

Puede también hacerse otra importante comparación entre esta configuración y el tratamien-



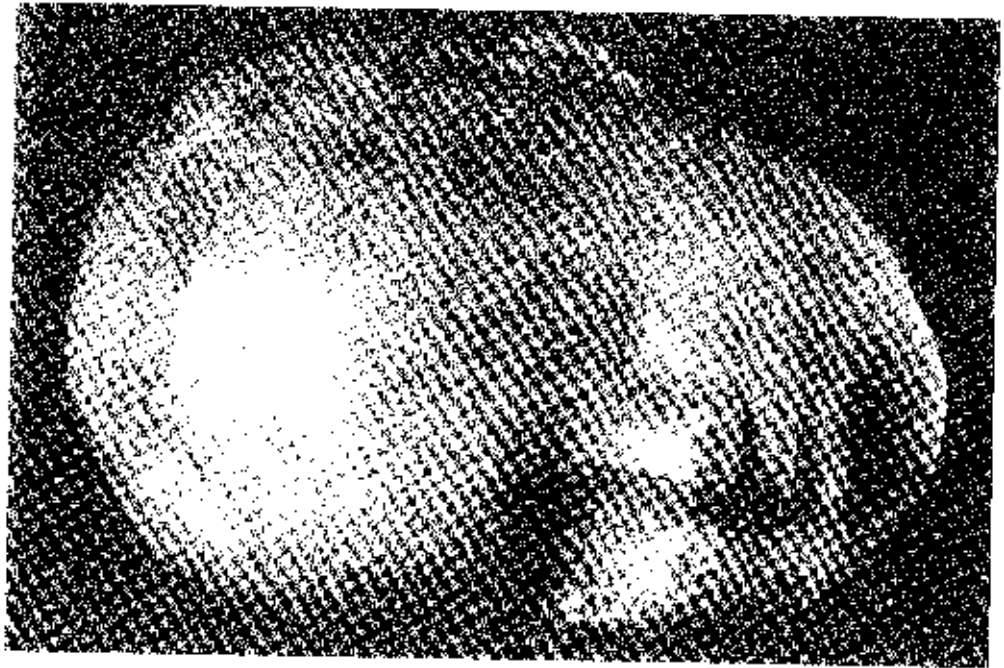
65. Rosso, *Niño enfermo*, 1897. Cera sobre yeso, 28,3 x 25 x 16 cm. Colección Fredo K. y Harry L. Winston (D. y Mrs. Bernard Miller). Nueva York.



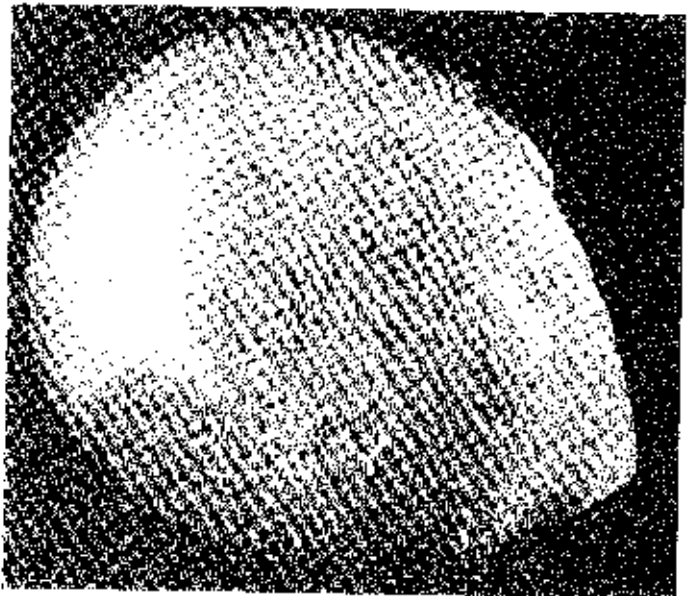
66. Aristide Maillol (1861-1944). *Estudio para «Pensamientos»*, 1902. Bronce, 18 x 17 cm. Fundación Norton Simon Inc. (Foto: Frank J. Thomas).

to del cuerpo que se encuentra en obras de Aristide Maillol, en cuyo estudio había iniciado Brancusi su carrera parisina. En el *Estudio para «Pensamientos»* (fig. 66), por ejemplo, se da esa misma comprensión de las diferentes partes del cuerpo cuando la cabeza de la figura es forzada al contacto con el pecho y el muslo, de donde resulta una recomposición del cuerpo en un volumen geométrico simplificado y compacto. Al crear un paralelismo entre la disposición de las partes de la figura y el perfil cúbico del conjunto, Maillol concentra nuestra atención en la consonancia entre la estructura interna del cuerpo y su forma externa. Como en la escultura neoclásica, esta reciprocidad sugiere la creencia en que por debajo de las superficies de los objetos obran los principios de los que depende su significado. Igualmente, la recomposición del volumen en una forma geométrica simple es un esfuerzo por situar este significado en un mundo de formas ideales. En *Suplicio* los términos de su empleo de una estructura interna Brancusi los había desplazado de la práctica idealista de Maillol a los intereses más psicológicos de Rosso. Pero *Suplicio* (que existe en dos versiones diferentes) no era sino la primera de una larga serie de meditaciones sobre la forma de la infancia (fig. 67).

En 1911 esta imagen había sufrido un cambio radical. Como *Proyecto* (fig. 68), la cabeza infantil ha perdido sus hombros y su torso, y no conserva más que un fragmento de la nuca doblada pegada, como una cola o una cometa, a la cabeza esférica. Los diversos planos del rostro se han alisado a fin de producir una superficie marmórea de con-



67. Brancusi, *Cabeza de un niño dormiendo*, 1926. Mármol blanco, 16,5 cm. Musée National d'Art Moderne, París (Foto: Mesites Natoucaux).

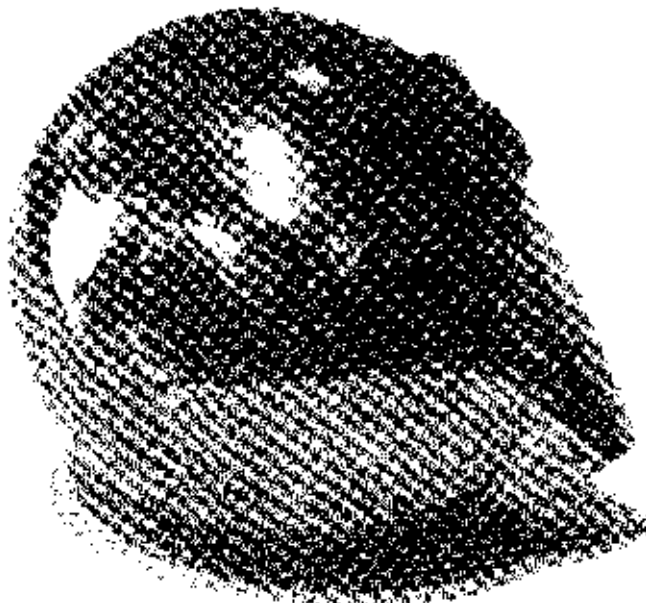


68. Brancusi, *Dron-So*, 1911. Mármol, 12,7 x 17,8 cm. Museo de Arte, Filadelfia (Foto: The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).

vejería casi perfecta. El relieve extraordinariamente liso del plano de la nariz y la frente contra la órbita del ojo y la mejilla parece una trama pasajera inscrita en la superficie, como si no fuera más que una sombra proyectada sobre la masa tersa de la piedra. En este sentido, el escultor explora un concepto del detalle escultórico como algo impuesto a la obra desde fuera, tal como Rosso había descubierto tardíamente la importancia del contexto en el *Ecce Puer!*

Cuando Brancusi trasladó el *Primitivo* del mármol al bronce pulido (fig. 69), los ligeros cambios de plano con que la sombra sugería los rasgos del rostro fueron borrados por un «dibujo» contextual más absoluto: el efecto del reflejo que vimos en *El origen del mundo*. En la versión pulida la coloración de las luces y sombras reflejadas separa los dos hemisferios de la cabeza de un modo que responde a su emplazamiento y, por tanto, a su significado. En lugar de expresar la composición del rostro como resultado de la estructura real e interna del cráneo, una estructura bilateralmente simétrica, la composición de los reflejos produce una sorprendente asimetría. La lisa y pesada parte inferior de la cabeza del niño descansando sobre una superficie horizontal se muestra distinta a la parte superior de la cabeza, que parece exenta de la ley de la gravedad. Lo que esta oposición aporta es una efímera línea de división entre dos maneras de ser: la del niño dependiente y demasiado frágil hasta para sostener su propia cabeza, y la de una elevación voluntaria del cuerpo en la que la verticalidad y la anonimia pueden interpretarse como símbolo de la independencia última de la voluntad.

En 1911, por tanto, Brancusi había sencillamente cambiado la dirección que *Saplicio* parecía llevar. Es decir, desechado la idea de una arización interna —eco de la propia



69. Brancusi, *Primitivo*, ca. 1911. Bronce, 14 x 17,2 x 14 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C. (foto: The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).

infraestructura esquelética del cuerpo— en torno a la cual debía organizarse la figura esculpida. Asimismo, había rechazado los significados que tal organización interna tiende a reforzar. La sustituyó por un sentido de la estructura como algo que la figura encuentra en un contexto particular, y lo que hemos visto derivar de esta decisión es un tipo de contenido consistente en esta exteriorización de la estructura. El hecho de que el *Prometeo* se perciba como un objeto completo más que como fragmento de un cuerpo (como una cabeza cortada) prueba la autosuficiencia de la obra, una autosuficiencia posible una vez que el objeto se libera de todas las referencias a la armazón anatómica interna de la que *Suplicio* depende.

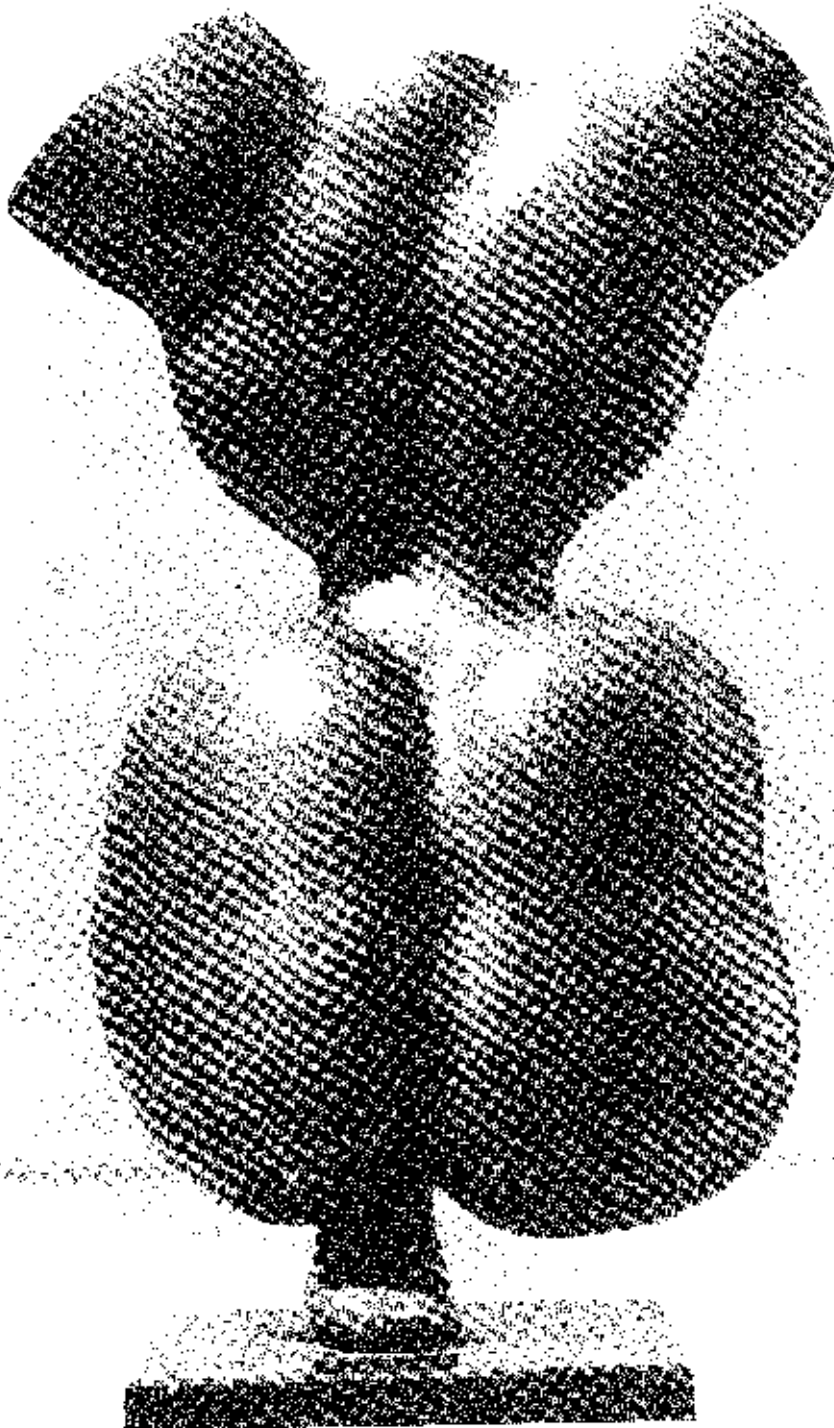
Lo que hace los objetos de Brancusi radicalmente distintos de los de otros escultores que en aquella época trabajaban el cuerpo humano según formas muy simplificadas y fragmentadas es lo que he llamado el «dibujo contextual». En las obras de Gaston Lachaise, por ejemplo, el dibujo presupone que las subdivisiones anatómicas son manifestaciones de una estructura interna que se asoma al exterior a través de determinadas coyunturas cuya misión es la de contener o retener los voluminosos cuerpos que parecen expandirse hacia la simple esfera (fig. 70). En la escultura de Amadeo Modigliani, donde las mínimas incisiones practicadas en bloques de piedra caliza graban la fisonomía de la cabeza (de una manera de la que el mismo Brancusi había extraído la lección), este dibujo imprime sobre la piedra un lenguaje primitivista (fig. 71). Como tal, el dibujo marca la obra con un sistema de signos que es cualquier cosa menos contextual.

Hacia 1915 Brancusi consolida plenamente la independencia de la cabeza en cuanto objeto autónomo con la obra llamada *El recién nacido* (fig. 72). En ella, incluso el truísmo mentalio cuello del *Prometeo* (fig. 68) se ha recortado para dar lugar a un contorno escultórico ovoide desnudo e ininterrumpido. Las únicas complicaciones que permite en esta lisa figura ovoide son el rebajamiento de una «mejilla» a fin de crear una arista de destivelación por el largo eje de un lado del objeto, y el recorte de un plano circular casi completo cerca de uno de los extremos de la elipse. Sugiriendo la imagen del rostro de un recién nacido deformado por la boca que abre para llorar<sup>14</sup>, estos rasgos implican también el nivel mucho más primitivo en que la vida nace de la división de una sola célula<sup>15</sup>.

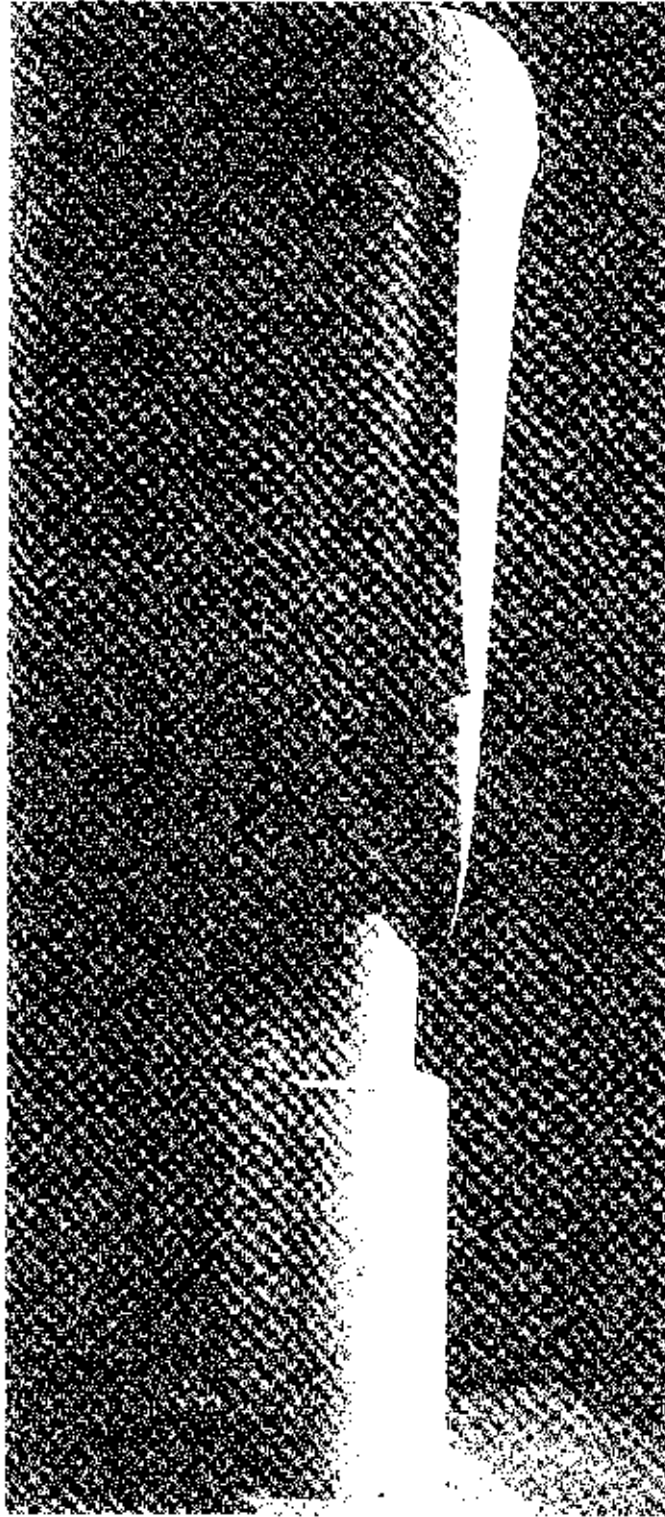
Con la imaginaria de *El recién nacido* Brancusi afirma radicalmente que la obra es un objeto parecido a una célula: separado, en términos de su contenido, de la estructura del cuerpo completo. En esta separación del cuerpo y la figura, en este categórico rechazo de la armazón interna y sus significados clásicos, se percibe un eco de la descripción del *Balzac* de Rodin (fig. 25) por Rilke, cuando hablaba de la cabeza como algo que parecía «vivir en lo alto de la figura, como esas pelotas que bañan sobre chorros de agua». Pues Rilke hablaba de una percepción escultórica del cuerpo que se apoyaba en la coin-

<sup>14</sup> *El primer plato*, una escultura en mármol de 1915, representaba la cabeza de un recién nacido con la boca abierta como rasgo central dominante. Hacia 1924 este rasgo se ve ahora en *El primer llanto*, una escultura que, como el *Prometeo*, representaba la figura entera que mediante la cabeza fragmentada presentada como todo el objeto. En 1915, con *El recién nacido*, Brancusi esquematizó este vehículo expresivo — la boca — hasta convertirlo en un plano cortado de un extremo del ovoide, un rasgo que eliminaba la posibilidad de una ruptura en la tensión de la superficie como forma del objeto escultórico.

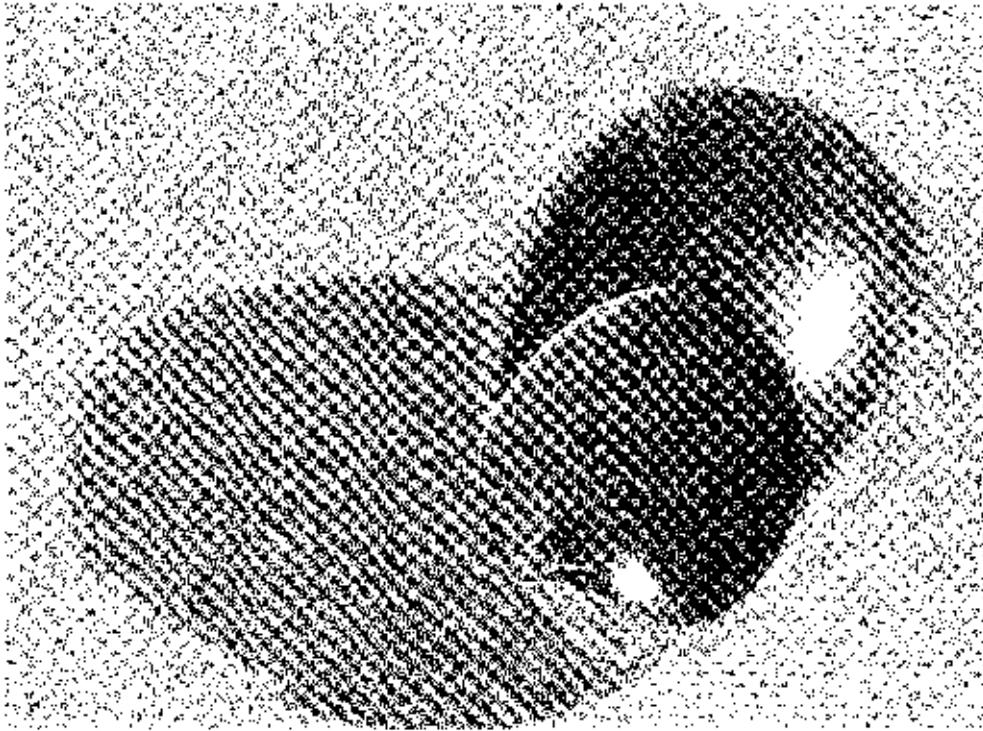
<sup>15</sup> *Cronos*, *op. cit.*, p. 48.



70. Gustave Larchaise (1862-1935), *Thera*, 1930. Bronze, 29 x 18 x 6.3 cm. The Whitney Museum of American Art, New York (Foto: Geoffrey Catterall)



71. Amedeo Modigliani  
(1884-1920). *Madonna*, ca. 1911.  
Pintura, 11 x 18 x 33,5 cm.  
Tate Gallery, Londres.



72. Brancusi, *El nacimiento* (Virgilio D), 1913. Bronce, 13 x 21 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Adquirido a través del legado de Lillie P. Bliss.

ciencia entre el *significado* del cuerpo y su estructura anatómica. Si la piel lisa y tersa de las esculturas del Brancusi maduro parece repudiar los excesos de las superficies elaboradas y corrosivas de Rodin, si las reductivas figuras de Brancusi parecen reñidas con los complicados y retorcidos contornos de Rodin, esas no son más que distinciones de estilo superficiales. El mismo Brancusi dijo: «Sin los descubrimientos de Rodin, mi obra habría sido imposible»<sup>16</sup>. Y, de hecho, el paralelismo entre el arte de Rodin y la idea de forma contextual en Brancusi es inevitable por la manera en que en ambos hemos visto cómo una superficie se inviste de significado independientemente de la percepción de un núcleo esquelético.

La cadena evolutiva que va del *Suplicio* (fig. 64) al *Prometeo* (fig. 68) y luego a *El recién nacido* (fig. 72), una cadena que concluye en la reductiva afirmación de *El origen del mundo* (fig. 62), consiste en etapas sistemáticamente cubiertas durante un período de dieciocho años. La misma paciente labor, desarrollada en un lapso de quince años, produjo la serie que comienza con el primero de los pájaros solitarios y erguidos de

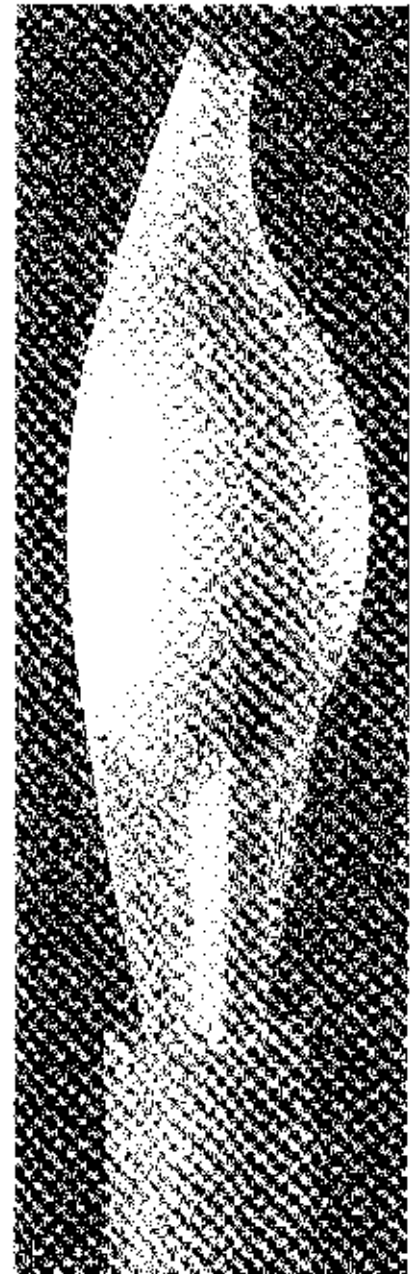
<sup>16</sup> *Opusl. ibid.*, p. 141.

73. Brancusi, *Pájaro*, 1923(?) Mármol blanco, 60 cm, base de mármol 19 cm. Colección Louise y Walter Arnsberg, Museo de Arte, Filadelfia.

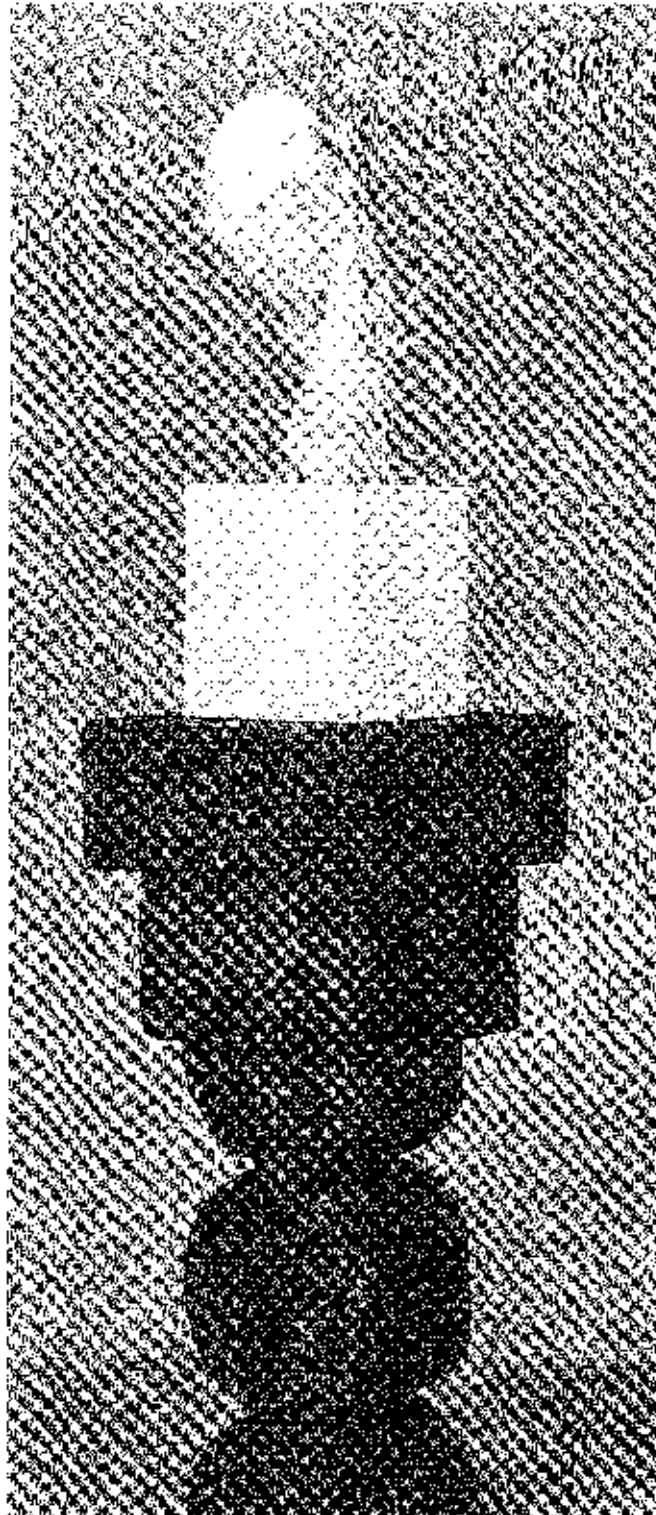
Brancusi, el *Pesca Malastra* (1910); y culmina con el primer *Pájaro en el espacio* en bronce (1923). Esa evolución partió también de una obra estructurada en términos de masas aisladas, articuladas y axialmente relacionadas entre sí (fig. 73) hasta llegar a una formulación unitaria

hostil por tanto al análisis por partes — y que no permite ninguna interpretación en términos de arazón interna (fig. 60).

La manera en que la luz cae sobre la afargada convexidad de la superficie escultórica parece alterar continuamente la figura en bronce de *Pájaro en el espacio*. Al tocar la forma tubular, la luz tiende a disolver los contornos verticales en un brillo inexacto e inestable, que fractura la sensación de figura absoluta. Brancusi mismo buscó esta disipación del borde de la obra en la manera de iluminarla cuando le sacó fotografías con el fin de publicarlas<sup>17</sup> (fig. 60). Más aún, la superficie convexa concentra las sombras del espacio en torno en una banda oscura que desciende verticilante hasta el centro aproximado de la obra. Como esta sombra vertical es inestable en relación con la masa de bronce, y se mueve y desplaza por su superficie con los movimientos del espectador, y como es tan manifiestamente vertida *sobre* la obra desde fuera más que proyectada desde dentro, parece casi una parodia de la arazón axial e interna de la tradicional escultura figurativa. Esta es una parodia prolongada en las peanas sobre las que Brancusi colocó muchos de sus pájaros, peanas que consistían en formas apiladas. La independencia de estas formas —madera tallada en facetas, piedra cruciforme, mármol cilíndrico— subraya que también las bases sobre las que se alzan las



<sup>17</sup> A Brancusi le interesó en la fotografía Man Ray. Fotografías de sus esculturas, tomadas por el mismo, se publicaron en *Cahier d'Art*, 77 (1925), pp. 384-396.



74. Boccioni, *Madame de Pompadour (Version II)*, 1919.  
 Mármol hueado, 44 cm.  
 base de café y dos piezas  
 de náfil, 122 cm.  
 Colección de Mr. y Mrs. Lee A.  
 Zuli, Nueva York  
 Foto: The Solomon  
 R. Guggenheim Museum,  
 Nueva York

esculturas son separables, recordables, contingentes. En otras palabras: su configuración no responde a ninguna racionalidad. Fundamentalmente, *Pájaro en el espacio* se da la mano con la obra tardía de Rodin por cuanto expresa una consciencia escultórica del cuerpo que emerge a la superficie en gestos que en sí mismos expresan el momento en el que se forma el yo.

Dejando de lado su linaje erótico, el *Pájaro en el espacio* es, sin embargo, un enorme objeto tubular y metálico de una simplicidad sorprendente. En 1926 fue una de las veintiséis esculturas que Brancusi embarcó desde Francia para exponerlas en la Brummer Gallery de Nueva York. A los aduaneros americanos encargados de examinar los objetos a fin de decidir si, en calidad de obras de arte, entraban en el país libres de aranceles *Pájaro en el espacio* les pareció más bien una hélice u otro objeto industrial. Negándose a creer que se tratara de una escultura, insistieron en gravar la obra con un impuesto a la importación comercial.

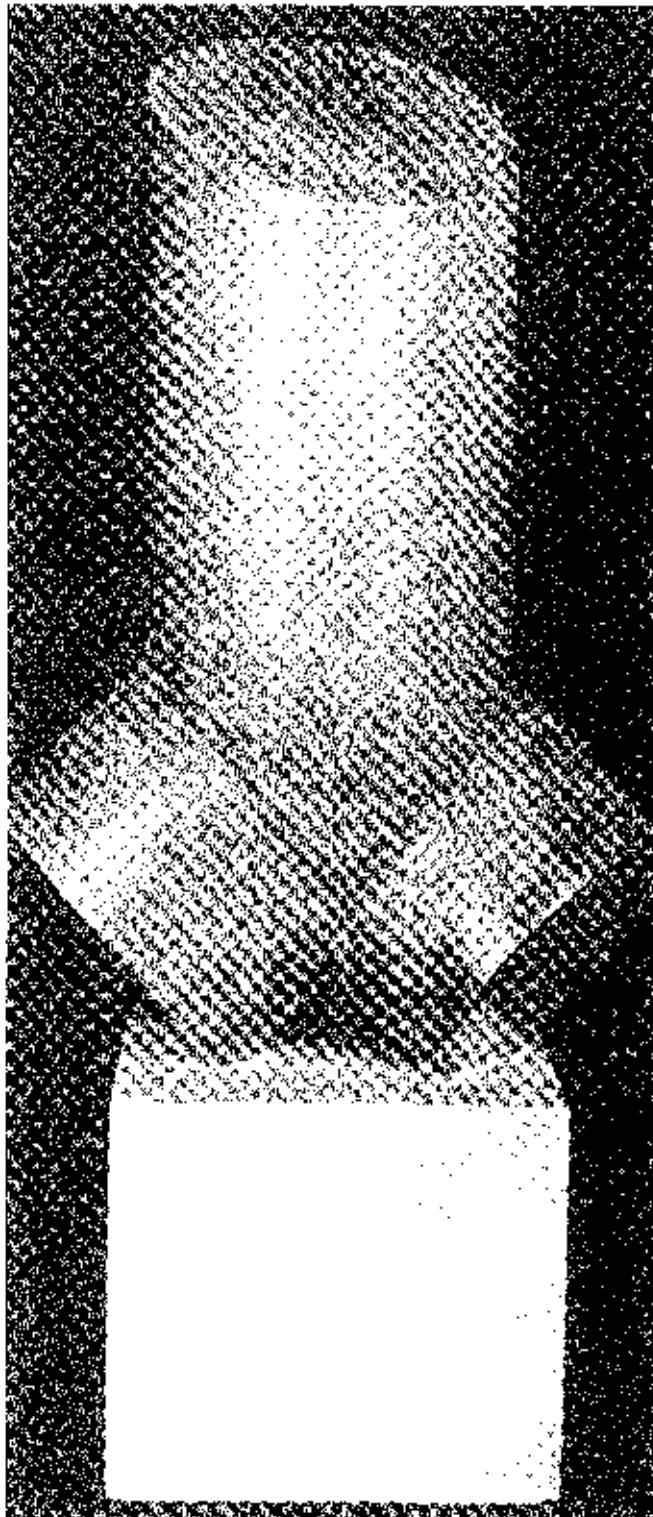
Puliendo fanáticamente las superficies de sus broncees para depurarlos de todo signo de objeto hecho a mano en el estudio, a lo largo de toda su carrera Brancusi buscó el acabado de los productos industriales fabricados por máquinas. Evidentemente, le gustaba con la belleza y la severidad de las formas funcionales de la mecánica. Su insistencia en traducir todas sus esculturas en mármol al bronce pulido disipa la idea de que las obras fueran concebidas como celebraciones de la monolítica densidad de la piedra natural o de que su razón de ser radicaba en el bloque de mármol. El arte de Brancusi no se guiaba por una ética de la «fidelidad a los materiales» como la que, aproximándolo a Henry Moore y a Arp, luego le fue atribuida<sup>18</sup>. Como técnico dotado que era, Brancusi explotaba las propiedades naturales de los materiales en que trabajaba. Así que cuando talló el *Torso de joven* (fig. 75), un tronco cilíndrico montado sobre dos piernas incipientes, eligió un trozo de madera del que las ramas brotaban naturalmente formando una bifurcación. Sin embargo, como solía, violó las propiedades aparentes de su medio físico. Así, en las versiones marmóreas de *Pájaro en el espacio*, la unión entre la peana y el astil la talló tan delgada que en el interior de estas obras se tuvo que instalar una varilla metálica antes de someterlas a la acción del cincel. Y en el caso del *Torso de joven* (fig. 76), su traducción de la forma lúnea al bronce le ahorra cualquier significado formal que pudiera haberse invocado a propósito de la explotación del crecimiento natural de la madera. La versión metálica no tiene nada de la racionalidad de la tallada. Las uniones entre los muñones de piernas y el torso tienen toda la «naturalidad» de las canalizaciones, y el muy pulido conjunto el fiso aerodinamismo de una pieza industrial.

Al aura mecánica que envuelve a esta escultura se asocia el carácter erótico de su composición. Al calificar la obra como el «primer torso en cuanto objeto», Sidney Geist subraya el hecho de que este torso masculino carece de genitales, y añade que «*Torso de joven* es él mismo un falo, genitérico, racionalizado, sublimado»<sup>19</sup>.

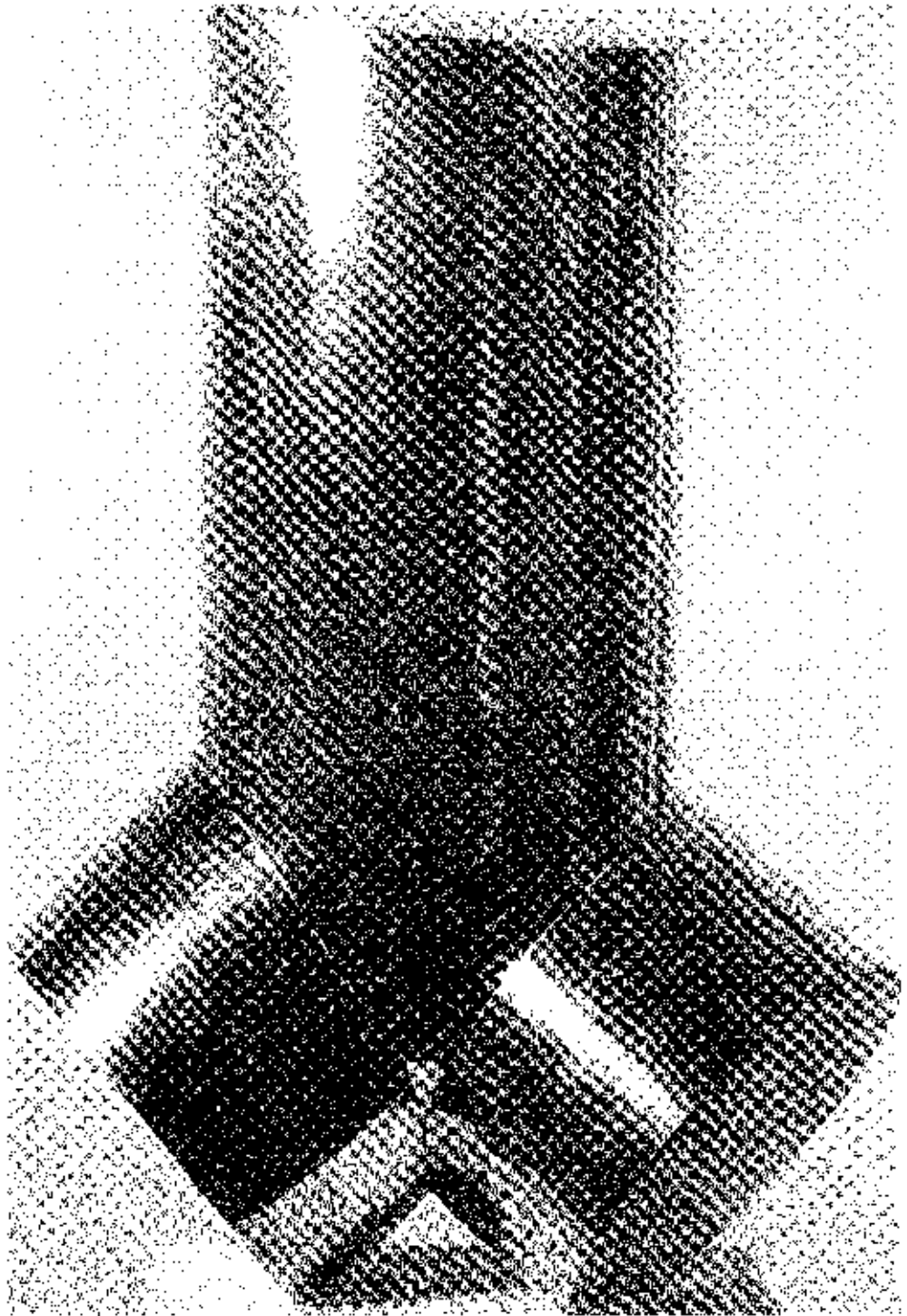
Sin embargo, en esta combinación de lo mecánico con lo erótico, uno encuentra otro paralelismo entre Brancusi y Duchamp. Se trata de un paralelismo señalado por los

<sup>18</sup> Véase capítulo 4, p. 131.

<sup>19</sup> Geist, *op. cit.*, p. 39.



75. Brancusi, *Taza de jaca*,  
ca. 1916. Madera, 48 cm.  
Colección Luis y Wladimir  
Arenberg, Museo de Arte,  
Fundación  
Doris y J. Wyatt, fotógrafo  
del museo.



76. Ettore Sottsass, *Fera de ferro*, 1925. Bronce pulido, 135 x 46 x 13 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C.



73. Brancusi, *Pravara X*. (1916). Bronce pulido, 38 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris (Foto: Musées Nationaux).

además a propósito de *Pájaro en el espacio* y realizado por el hecho de que, dos años después de que la *Fuente* de Duchamp fuera «censurada» en Nueva York, una versión de *La princesa X* de Brancusi provocó tal escándalo en París que fue retirada del Salón de los Independientes de 1923. Como el *Torso de joven*, *Princesa X* (fig. 17) es una figura fragmentaria cuyo conjunto se interpreta inevitablemente como un objeto fálico. Los espectadores de la exposición la consideraron una obscenidad.

Pero el sentido real en que estos dos hombres pueden compararse al tratar de la evolución de la escultura del siglo XX radica en el hecho de que ambos adoptaron la misma posición sobre el tema de la narración escultórica. Ambos rechazaron el análisis de la escultura basado en la tecnología y crearon obras que, gravitando hacia lo que es imitativo e inasequible al análisis, cuestionaban la función misma de la estructura narrativa. El trabajo de ambos, por tanto, no tiene nada que ver con la tendencia que hemos rastreado desde el futurismo y el cubismo hasta la escultura constructivista, una tendencia a sustituir la narración histórica o psicológica por las satisfacciones de una explicación casi «científica» de la organización estructural de la forma.

Sea cuales sean las diferencias de nivel en la realización de sus obras — las de Brancusi tan refinadas y elegantes, las de Duchamp tan agresivas y despreocupadas de la forma —, ambos se apartan de sus contemporáneos por caminos próximos entre sí. Aunque la escultura surrealista que se desarrolló en los años treinta explotó ciertos aspectos del trabajo de estos dos hombres, los objetivos del surrealismo eran tales que mucho de lo más radical en la concepción de la escultura que sostenían Duchamp y Brancusi fue ignorado o bien transformado. De hecho, no fue hasta los años sesenta cuando el interés de Duchamp por la escultura como una especie de estrategia y el de Brancusi por la forma, como una manifestación de la superficie, se convirtieron en el principal punto de reflexión para una nueva generación de escultores.



## UN PLAN DE JUEGO: LOS TÉRMINOS DEL SURREALISMO

*Coge un periódico.  
Coge unas tijeras.  
Elige un artículo de la longitud  
que quieras que tenga tu poema.  
Recorta el artículo.  
Luego recorta con cuidado cada una de las palabras del  
artículo y mételas en una bolsa.  
Agítala un poco.  
Luego extrae cada uno de los recortes uno tras otro.  
Cópialos concienzudamente  
en el orden en que salieron de la bolsa.  
El poema se parecerá a ti.  
Y serás un escritor de infinita originalidad y de  
encantadora sensibilidad, aunque incomprendible para las  
masas.*

Tristan Tzara<sup>1</sup>

En 1930, cuando Tristan Tzara escribió esta receta para componer un poema por ordenamiento fortuito de fragmentos de frases extraídos al azar de una bolsa de papel, el movimiento dadá, que él lideraba, había llegado a la cima de su influencia tras cuatro

<sup>1</sup> Leído por Tzara en la exposición de Proba en París, en diciembre de 1929 (originalmente publicado en *Littérature*, julio de 1920).

años de actividad. En París había seis periódicos en los que los escritores y artistas dadá atacaban infatigablemente la estética de la racionalidad o, para decirlo en los términos empleados por Jean Arp, «Dadá quería destruir las supercherías de la razón y descubrir el orden de lo desrazonable»<sup>2</sup>.

Si el medio para dotar de inteligibilidad a una obra de arte es una estructura ordenada, entonces una demolición de la estructura es una manera de adentrar al espectador de la inutilidad de todo análisis. Es una forma de destruir la obra como reflejo de los poderes racionales de su espectador, una manera de oscurecer la transparencia entre cada superficie del objeto y su significado, y de imposibilitar al espectador la reconstitución de todos sus aspectos mediante una lectura única y coherente. Una composición basada en el *azar* da al traste con toda posibilidad de que la obra tenga un hilo o núcleo coherente que garantice su inteligibilidad de dentro afuera. El enemigo de Dadá era el *a priori*, el poder de la razón y, muy especialmente, la razón como vehículo del poder. Porque Dadá fue un movimiento nacido del horror ante la destrucción causada por la Primera Guerra Mundial, que vio como producto de la combinación de una tecnología incontrolada y las mentiras del racionalismo burgués. «Los inicios de Dadá», escribió Tzara, «no fueron los inicios de un arte, sino de un disgusto»<sup>3</sup>.

Por consiguiente, si nuestra esquelástica historia de la escultura durante los primeros años del siglo XX revela el desarrollo de una escisión entre una escultura de la razón y una escultura de la situación, Dadá pertenece a esta segunda categoría. Dadá, que se desarrolló al mismo tiempo que el arte de Duchamp y Brancusi, en gran medida compartió con estos dos hombres la misma actitud hacia el estatus estructural y temporal de los objetos. Porque Duchamp y Brancusi produjeron objetos que, en su sorprendente completud y opacidad, resisten a cualquier análisis. No están concebidos en torno a un «núcleo» con el que pudieran relacionarse sus diversas partes. No tienen un «núcleo» como los que hemos visto en otras obras, sean del neoclasicismo o de Boccioni o Gabo. Y la muda opacidad de sus superficies tiende a repeler toda penetración analítica. Más aún, Duchamp y Brancusi dotaron a sus esculturas de un estatuto temporal que no tiene nada que ver con la narración analítica. La temporalidad del *readymade* es la del acertijo o el enigma; como tal, es un tiempo especulativo. Y la temporalidad de la escultura de Brancusi es producto de una situación en la que la obra es colocada: los reflejos y contrarreflejos que ligan el objeto a su lugar y lo convierten en el producto del espacio real en que el espectador se lo encuentra. A diferencia del tiempo analítico, en el que el espectador capta la estructura del objeto *a priori*, descifra las relaciones entre sus partes y concerta todo a una lógica estructural o causa primera, la alternativa que, cada uno por su cuenta, plantean Brancusi y Duchamp es la del tiempo real o tiempo de la experiencia. Es el tiempo vivido donde uno encuentra el enigma con sus recordos y desviaciones, y con su resistencia a la idea misma de «solución». Es la experiencia de la forma que se muestra abierta al cambio en el tiempo y en el espacio: la contingencia de la forma como función de la experiencia.

<sup>2</sup> JEAN ARP, *Century Ways: Poetry and Events, 1910-1919*, Nueva York, Wittenborn, 1948, p. 9.

<sup>3</sup> Tzara, Tzara, «Leurre au Dadá», en Robert Motherwell (ed.), *The Dada Painters and Poets*, Nueva York, Wittenborn, 1951, pp. 246-251.

Volviendo a las directrices de Tzara para escribir poesía —la receta en la que el ingrediente más importante es el azar—, nos damos cuenta de que la operación de extraer los versos «uno tras otro» es una estrategia radical para forzar al escritor a adaptarse al tiempo de la experiencia. Dado el interés anterior de Duchamp por la composición mediante las «deyes» del azar<sup>1</sup>, la gravitación de Tzara hacia este método no es sorprendente. Pero, en relación con el precedente de Duchamp (fig. 78), la cuarta línea empezando por el final de la recomendación de Tzara sí es sorprendente. Pues Tzara concluye que el poema creará mediante la rutina que él describe «se parecerá a ti», a su autor. Esta simple aceptación por parte de Tzara de que la obra de arte será un reflejo de su autor contradice la tesis de champiana de que la conexión entre objeto y autor es totalmente arbitraria. Duchamp promueve esta arbitrariedad como un medio para invalidar el posible parecido entre el objeto hecho y su hacedor. De modo que «el poema se parecerá a ti» constituye una objeción que Tzara pone a la argumentación de Duchamp sobre las «deyes del azar», que dejan de funcionar como una máquina para despersonalizar la obra de arte.

Pero 1920 — el año en que Tzara publicó sus directrices sobre cómo hacer un poema— fue el año en que trasladó su base de operaciones de Zúrich a París. Fue entonces cuando consolidó sus relaciones con los jóvenes poetas parisinos, editores y escritores de la revista *Littérature*: Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault. Fue también entonces cuando Breton empleó por primera vez el término «surrealista», que había sido acuñado por Apollinaire en la obra teatral *Les Mamelles de Tirésias*. En el curso de los tres años siguientes, Breton fue comprometiéndose cada vez más con el significado provocativo que leyó en aquella palabra, en la cual sentía el fundamento de la nueva posición estética que perfiló en el *Manifiesto del surrealismo* de 1924. Así que 1920, el año en que Tzara se unió a Breton y los otros, fue el comienzo de una asociación con elementos intrínsecamente diferentes de los inicios de Dadá en Zúrich. Y en su

<sup>1</sup> Las *Opusculas típicas* (1913-1914) son quizá la investigación de esta clase más consequential de Duchamp. En sus notas de trabajo dedicadas a este objeto, reunidas en *Le cage volant*, escribe:

*Opusculas típicas*

*por cuboidal*

1914

*la idea de la verticalidad*

*horizontal*

*Mi me hablo de un metro de longitud que*

*en vertical*

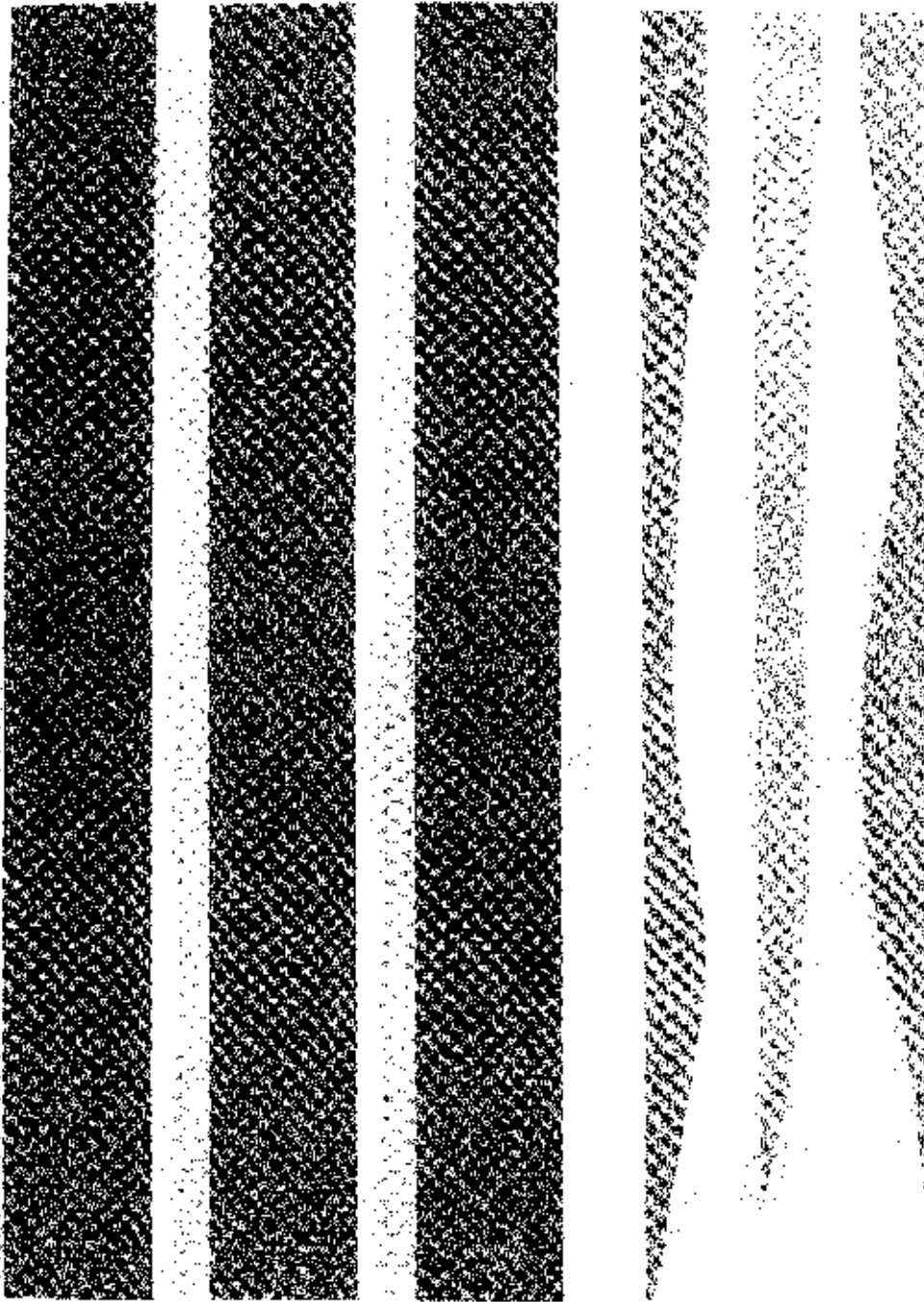
*dénde una altura de un metro sobre un*

*plano horizontal*

*definiéndose a su altura y a su*

*una misma imagen de la vertical de longitud*

*Una noche dormido por un colchete en el cielo*, Richard Tawney, ed., George Gorard Fitzmaurice, traducción inglesa, Nueva York, Wittenborn, s.f. En el curso de su larga entrevista con Duchamp, Pierre Cabanne se refiere al hecho de que su obra más importante, *El gato esférico*, fue acabada por el accidente de su rotura con ocasión de un traslado en el año 1925, y comenta que este constituye un ejemplo de su intervención del azar con el que nunca cuenta con a menudo. Duchamp sencillamente responde: «Lo respetar he terminado por amarlo» (CABANNE, op. cit., p. 76).



78. Duchamp, *3 bordes físicos*, 1913-1914. Ensamblaje: 3 filas de 100 millones de puntos sobre bordas de tela pegadas sobre vidrio y reglas. 129 x 28 x 75 cm. (dimensiones generales de la caja de montaje). Museo de Arte Moderno, Nueva York. Legado Katherine S. Dreier.

revela para componer poesía, la frase «el poema se parecerá a ti» desvela la infiltración de una línea de pensamiento en cierto modo heterogénea.

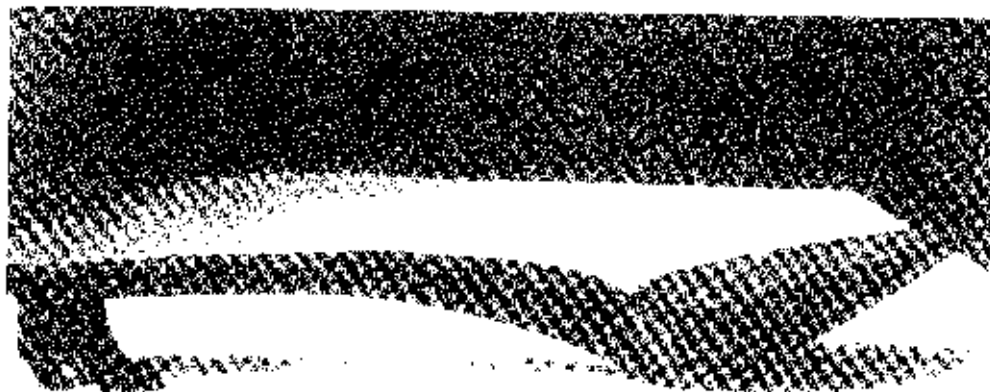
Para comprender la dirección de esa línea de pensamiento, debe recordarse que Breton no había tenido la misma experiencia de la guerra que Tzara, aislado en la neutral Suiza. Breton había servido como enfermero en un hospital de Nantes para víctimas de la neurosis de guerra. Allí, respaldado por algún conocimiento de *La interpretación de los sueños* de Freud, había pasado largas horas charlando con soldados gravemente conmocionados, en una situación en la que las proyecciones inconscientes de éstos le eran particularmente accesibles. Salió de la experiencia con la firme convicción de que la mente inconsciente opera con una energía totalmente diferente de la consciente: tratando de rehacer la realidad según sus más extremos deseos y no intentando captar racionamente la estructura de lo real como algo fijo y dado. Para él la verdad del psicoanálisis de Freud era incontestable.

He aquí, pues, la explicación de las diferencias entre la concepción surrealista del azar y la de Duchamp. Este había visto el azar como un medio de subrayar la despersonalización del objeto. El azar era una entre muchas estrategias empleadas para desconectar la personalidad del autor de la estructura de la cosa hecha. El empleo sistemático del *readymade* era otra. Aunque los *readymades* eran en realidad elegidos por Duchamp, él no vio este acto de elección como una proyección de su propio gusto —el objeto no quedaba marcado por la personalidad de su descubridor—, sino, por el contrario, como una manifestación de «la belleza de la indiferencia». Pero Breton hablaba del azar «objetivo», que es algo un poco distinto.

La idea de azar «objetivo» procede de las energías del inconsciente que operan en contradicción con la realidad. Proclama que la libido que opera en el interior del sujeto configurará la realidad según sus propias necesidades mediante el hallazgo en la realidad del objeto de su deseo. En *Nadja*, Breton escribe: «Antes de tres días se me verá ir y venir, allá al atardecer, por el bulevar *Bonne Nouvelle*, entre la imprenta de *Le Matin* y el *Boulevard de Strasbourg*. No sé por qué mis pasos me llevan allí, que casi siempre me siento sin objetivo determinado, sin nada decisivo más que esa oscura premisa de que es allí donde ello ocurrirá»<sup>7</sup>. El «ello» aludido por Breton es algo desconocido pero esperado, el encuentro con un trozo del mundo que se organiza para él como un signo que a la vez revele y confirme la fuerza de su propia voluntad. El encuentro que Breton espera puede ser con una persona o con un objeto; el carácter del encuentro será el mismo en cualquier caso. Aparecerá de modo totalmente gratuito y al mismo tiempo completamente cargado de significado. A Breton le parecerá una revelación preparada para él mismo por sus propios deseos inconscientes. El producto revelador del azar objetivo se parecerá por tanto a esos deseos, y en este azar, en esta misteriosa ocurrencia, uno experimentará «lo maravilloso».

Se ha de resaltar que esta semejanza entre el deseo y su producto —entre el espectador y el objeto que parece haber no haber estado esperando más que a él— no nos devuelve a la semejanza constructivista entre el objeto racional y la consciencia constitutiva. Porque la relación constructivista se basa en la idea de que hay una identidad

<sup>7</sup> André Breton, *Nadja*, traducción inglesa de Richard Bogle, Nueva York, Grove Press, 1960, p. 22.



79 Man Ray (1890-1976), «Demi la tête de un esprit que j'ai formé en corps, ses yeux. De l'amour fou de André Breton (Paris: Gallimard, 1937). (Foto: Man Ray)».

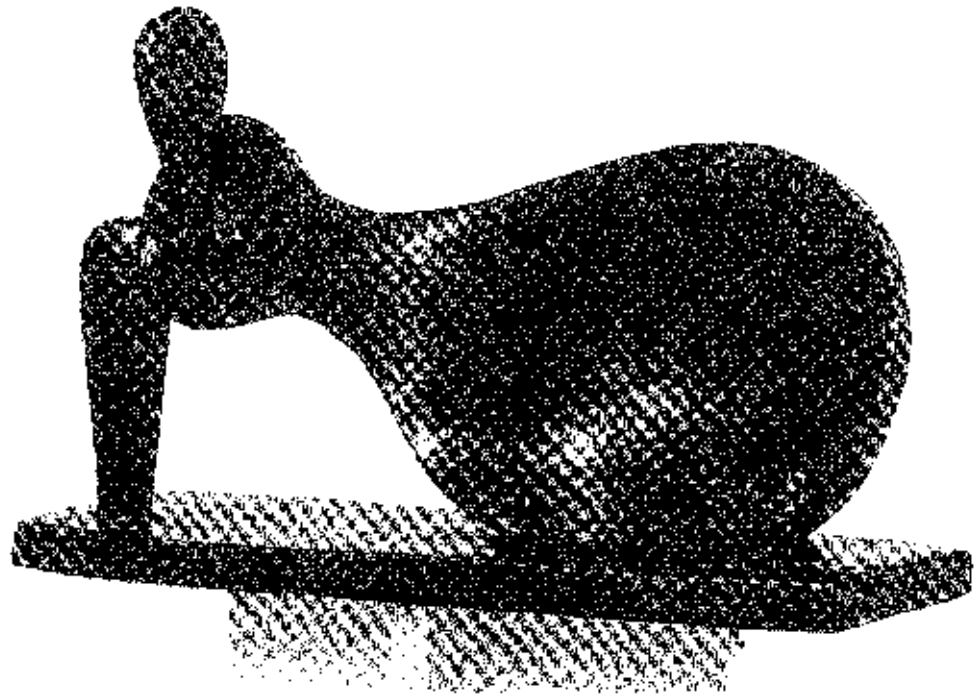
fundamental entre la estructura de la consciencia subjetiva y la estructura de la realidad objetiva. Más aún, esta identidad, en cuanto condición de toda experiencia, evidentemente es anterior a la experiencia o insensible a la voluntad humana. La semejanza surrealista, por el contrario, se da entre el deseo irracional e inconsciente y su extraña manifestación en el mundo exterior: una manifestación que sirve como prueba de que el mundo exterior mismo es transformable, de que oculto en su interior existe la posibilidad de una realidad alternativa o, como Breton insistía, una «surrealidad»<sup>6</sup>.

La novela documental de Breton *L'Amour fou* da muchos ejemplos de cómo funciona el azar objetivo. En su arranque cuenta un paseo de Breton y Alberto Giacometti por el rastro, donde cada uno adquiere un objeto sin saber por qué y sólo más tarde se da cuenta de que el objeto, hallado por azar, respondía a una pregunta inconsciente. La pregunta de Breton, planteada por la frase automáticamente producida «el cincicento Cenicéfena», una frase que desde hacía un tiempo le obsesionaba, había sido la formulación inconsciente de su propio deseo de amor; y la cucharilla con bota en el extremo del mango que encontró en el mercado (fig. 79) se convirtió para él en un signo doble de que él podía interpretar ese deseo y creer que lo satisfaría. El objeto de Giacometti le sirvió para completar una escultura<sup>7</sup>.

En los años treinta Giacometti insistió en el hecho de que los objetos escultóricos que él hacía no portaban ninguna huella de su propia manipulación: ni de su toque físico ni de su cálculo estético. Eran una proyección del deseo más que un producto laboriosamente labrado. Como había sucedido en el encuentro con la cucharilla con bota,

<sup>6</sup> En el primer *Manifiesto surrealista* Breton había escrito: «El surrealismo se basa en la creencia en la superioridad real de ciertos tipos de asociación previamente desatendidos, en la independencia de los sueños y en el libre juego motivado de la mente. Tiene a su favor ejemplos, entre otros mecanismos psíquicos y a saber: el uso de la asociación de los principales miembros de la vida» (*Manifiesto del Surrealismo*, Richard L. Sewall, ed., Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969, n. 25).

<sup>7</sup> Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, pp. 32-38.

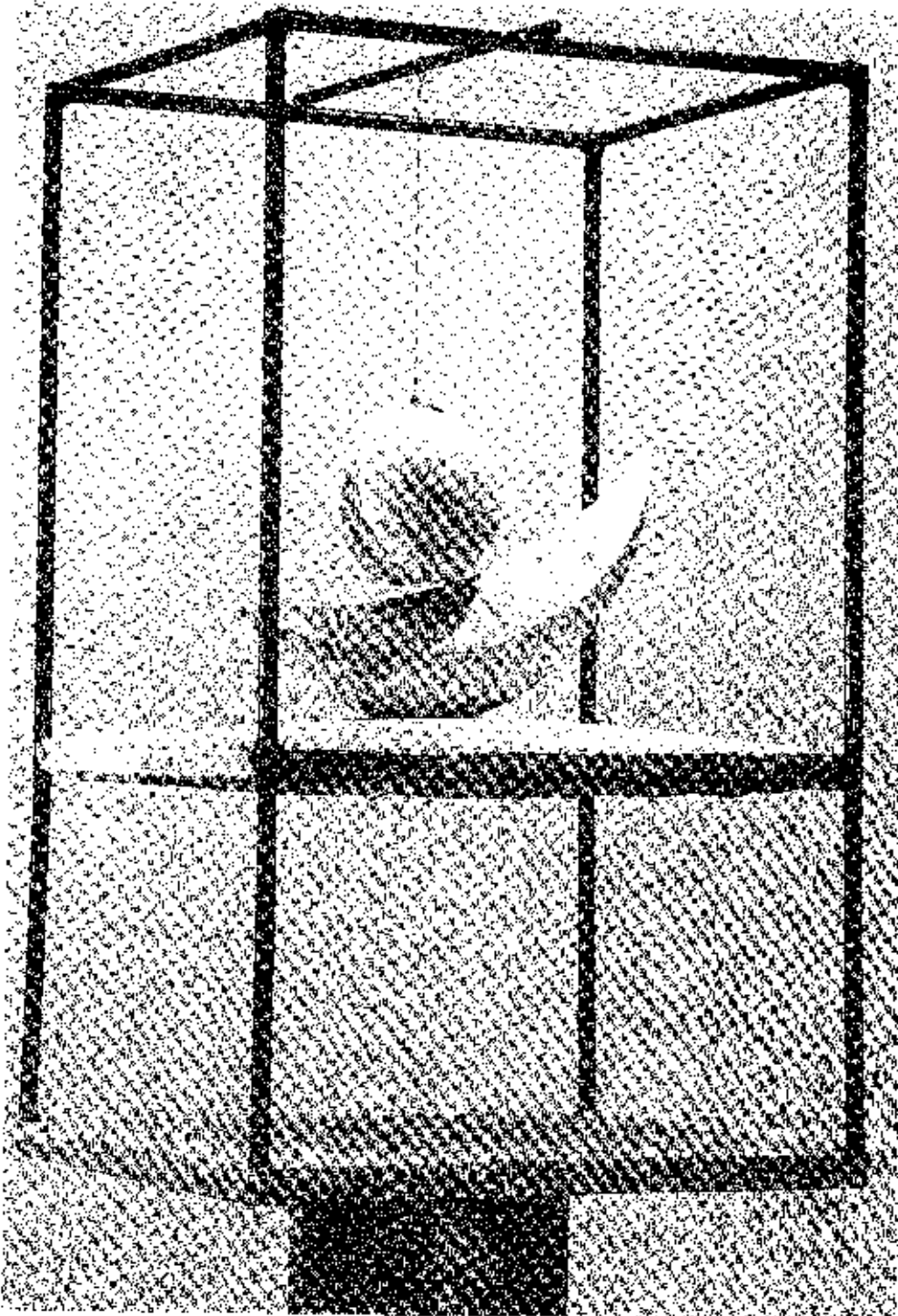


80. Alberto Giacometti (1901-1966). *Ball suspended*, 1930-31. Bronze, 27 cm. T. e. Alice e Giacometti Foundation, Kunsthaus, Zurich. Foto: The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

«las esculturas», escribió, «se presentaban a mi mente totalmente acabadas». De ese modo, «la elaboración del material era casi fastidiosa. Tenía que verlo realizado, pero la realización misma era irritante. Era esencial que [con] el esbozo hecho en yeso, la realización corriera a cargo de un ebanista (yo lo retocaba luego si era necesario); a fin de que yo pudiera verlo totalmente hecho, como una proyección»<sup>8</sup>. Tal es el caso de *Bola suspendida* (fig. 81), una escultura de 1930-1931 en la que las partes híneas de la obra han sido pulidas hasta darles el acabado liso e impersonal de un mueble.

*Bola suspendida*, con sus connotaciones eróticas, fue muy admirada por los surrealistas porque objetivaba la energía libidinal del inconsciente. La obra se compone de tres elementos simples: una jaula abierta con una plataforma en su interior sobre la que reposa una pieza en forma de luna creciente y una bola con una muesca en forma de cuña en su parte inferior, este último elemento colgado de una ristra situada en lo alto de la jaula. El movimiento pendular de la bola y la relación de la muesca con el creciente implica la posible caricia mutua: una posibilidad frustrada por el hecho de que la cuerda que sostiene la bola es un tanto demasiado corta para permitir que los dos miembros de la obra se toquen realmente. «Todos los que vieron este objeto en funcionamiento», escribió

<sup>8</sup> «Tous rien avec Alberto Giacometti, Georges Charbonnier, éd., 1999, traduit de William RUBIN, *Dada and Surrealist Art*, Londres, Thames and Hudson, 1969; Nueva York, Abrams, 1971, p. 25.



81. Giacometti, *Bola suspendida*, 1930-1931. Hierro y yeso, 61 cm. The Alberto Giacometti Foundation, Kunsthaus, Zurich. (Foto: The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).

Maurice Nadcau, «experimentaron una fuerte pero indefinible emoción sexual relacionada con sus deseos inconscientes. La emoción no era en absoluto de satisfacción, sino de perturbación, como la que produce la irritante consciencia de un fracaso»<sup>17</sup>.

Aparte de su erotismo explícito, hay dos rasgos que hacen de *Bola suspendida* un elemento central de la escultura surrealista. El primero tiene que ver con el tipo de movimiento que incorpora, pues a diferencia del *Desarrollo de una botella en el espacio* de Boccioni (fig. 36), que proyecta una *ilusión* de movimiento en torno a la obra mediante la espiral en tirabuzón, *Bola suspendida* pone en movimiento lo real y efectivo. Como Giacometti explicó, «A pesar de todos mis esfuerzos, entonces me era imposible soportar una escultura que produjera una ilusión de movimiento, una pierna adelantada, un brazo levantado, una cabeza ladeada. Yo sólo podía crear tal movimiento si era real y efectivo. También quería producir la sensación de movimiento que podía ser incluido»<sup>18</sup>. Puesto que en *Bola suspendida* el movimiento es real, el medio temporal en que se desenvuelve es, igualmente, literal. No es el momento fecundo de Hiltebrand y Rudolf, o el tiempo analítico de Boccioni y Gabo: el instante compacto en el que una secuencia de momentos anteriores y posteriores se contienen y son mentalmente proyectados. Por el contrario, se trata del tiempo real de la experiencia, sin límite preciso y, por definición, incompleto. Este recurso al movimiento real y al tiempo literal se explica por el sentido mismo de surrealidad que se instala simultáneamente en los márgenes y en el seno mismo del mundo, que comparte las condiciones temporales de ese mundo, pero que se configura bajo la presión de una necesidad interior.

Y esta configuración por el deseo explica el segundo rasgo de la escultura, aquel que la hace quintaesencialmente surrealista: al meter la bola suspendida y el creciente dentro del volumen cúbico de la jaula, Giacometti consigue encerrar dentro del espacio literal su apuesta por la situación del objeto. Consigue hacer de éste un partícipe ambivalente del espacio del mundo, porque, mientras que su movimiento es evidentemente literal, su lugar en ese mundo resulta confinado al escenario particular de una jaula, apartado de las cosas que le rodean. La jaula le permite, pues, proclamar la particularidad de su situación, transformarla en una especie de impenetrable burbuja de vidrio flotante en el interior del mundo real.

Formando parte del espacio real y estando, sin embargo, en cierto modo separados de él, la bola suspendida y el creciente tratan de abrir una fisura en la superficie continua de la realidad. Así, la escultura repite una experiencia que a veces tenemos en estado de vigilia, una experiencia de discontinuidad entre las diferentes partes del mundo. Se me ocurren numerosos ejemplos. Uno de ellos me sucedió estando con unos amigos en un pequeño vestíbulo, a punto de entrar en un recinto mayor donde se estaba celebrando un concierto de música electrónica. Todos nos habíamos detenido un momento en la puerta, habituando los ojos a la semioscuridad del espacio mientras buscábamos asiento. Durante esa pausa, vi a un joven que, con la embocadura de un trombón en los labios, hinchaba y contraía los carrillos mientras con la mano izquierda manipulaba el

<sup>17</sup> Maurice Nadcau, *Histoire du surréalisme*, Paris, 1938, p. 176.

<sup>18</sup> Peter SELZ, *Alberto Giacometti*, Nueva York, Museum of Art and History, 1969, p. 20.

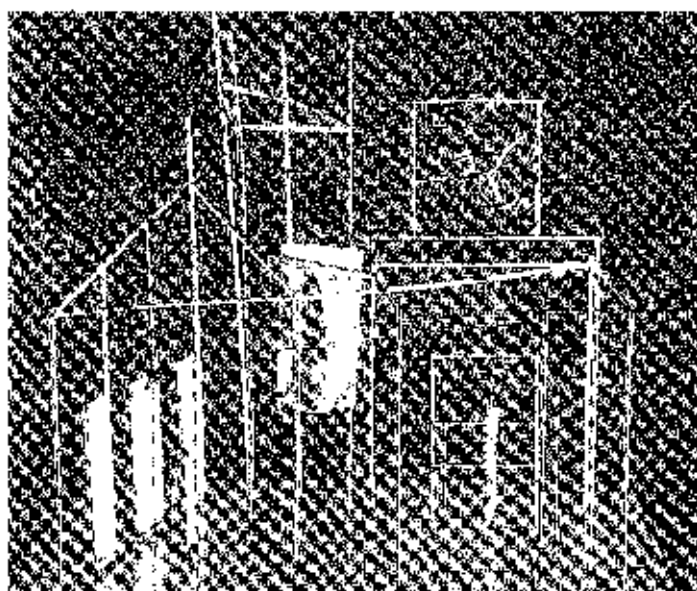
82. Max Ernst (1891-1976), *La mujer de 100 cabezas*, «Sesión de los juegos dñinos, circulares y mecánicos». Lo versión de *La femme 100 têtes* (La mujer de 100 cabezas) (Paris: Editions de Carrefour, 1979).



instrumento. Completamente concentrado, el hombre tocaba su trombón pero sin producir sonido. Mis amigos no lo veían. Como todos los demás, estaban absortos en el sonido electrónico que centraba la atención de los ocupantes de la sala y por el que habían acudido allí. Un momento antes yo me había unido a ellos en aquel espacio intencional y compartido, pero ahora me había fijado en la silenciosa ejecución del trombonista que separaba totalmente a éste del resto del espacio mientras su cuerpo se balanceaba a un ritmo diferente. Desconectado de todo lo que le rodeaba, había un hueco en la realidad continua de mi espacio.

En sus novelas *Nadia* y *L'Amour fou*, Breton narra muchos incidentes como este extraídos de su propia experiencia. «A la caída la tarde, un día del año pasado», escribe, «en las alas laterales del "Electric-Palace", una mujer desnuda que debía de haber entrado vistiendo sólo un abrigo, iba de un lado para otro exhibiendo la extraordinaria blancura de su piel»<sup>11</sup>. Esta es la imagen de una perturbación silenciosa en el espacio habitual de una sala de cine, con la consciencia del autor de pronto aspirada del flujo de atención que los espectadores dirigen a la pantalla. En la extraña narración pictórica *La Femme 100 Têtes* (*La mujer de 100 cabezas*), Max Ernst proyecta una serie de *collages* (fig. 82) con el fin de provocar la misma sensación. Realizados a partir de grabados del siglo XIX, estos *collages* producen en el espectador una sensación global de continuidad espacial: una perspectiva diseñada a la manera tradicional establece las simples coordenadas de un espacio paisajístico o de un interior doméstico. Con sumo sigilo, Ernst introduce en estas escenas materiales ajenos a ellas, a veces objetos extraídos de manuales de mecánica o detalles de catálogos de moda: objetos de una textura y escala diferente de la del espacio que constituye el fondo del *collage*, objetos hacia los que los ocupantes de ese espacio permanecen completamente indiferentes. El resultado es la transformación del contexto de, por ejemplo, una habitación normal en el espacio físic

<sup>11</sup> Breton, *Nadia*, op. cit., p. 39.



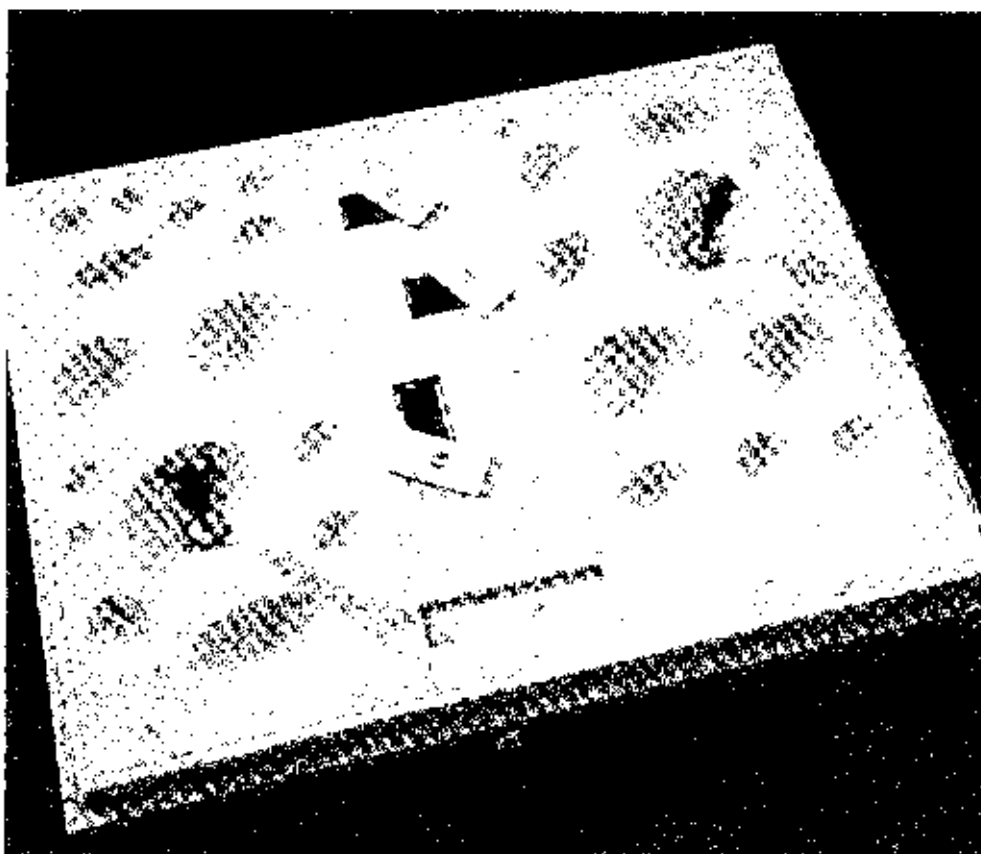
83. Giacometti, *El palacio o las cuestas de la montaña*, 1932-1933. Materia: vidrio, alambre y esmalte, 63,5 x 72 x 40 cm. The Alberto Giacometti Foundation, Kunsthaus Zürich (Foto: Museo de Arte Moderna, Nueva York).

camente fracturado del cine de Breton. Con ello Ernst perturbaba la continuidad metafísica del espacio sin disminuir ni eliminar su profundidad.

Hay, por supuesto, una experiencia mucho más frecuente de esa perturbación de un mundo compartido, una experiencia que porta los rasgos palpables de la realidad, pero que es al mismo tiempo exclusivamente privada: la experiencia del sueño. Para Breton el sueño era la piedra de toque de la surrealidad, pues lo surreal era como un sueño en vigilia, un fragmento del espacio real alterado puesto que creado por el deseo del soñador, pero que a éste le parece simultáneamente algo independiente de su propia voluntad, algo sobrevenido meramente por azar.

Es por esta razón por lo que Giacometti hablaba de sus obras como «proyecciones» que quería ver realizadas —en el mundo exterior—, pero que realmente no quería fabricar él mismo<sup>14</sup>. Es por esta razón por lo que las encapsula en un teatrillo aislado y específico, aunque trata de asegurarse de que parezcan continuas con el espacio de lo real. Uno de los tipos genéricos que Giacometti invistió con este fin es la escultura como mesa para juegos de sociedad. Todas, *No va más* (1932), *Hombre, mujer y niño*

<sup>14</sup> En esta misma línea, la propia explicación de Giacometti de la concepción y el desarrollo de *El palacio o las cuestas de la montaña* (1932-1933) (Fig. 83) es de especial interés. La descripción como una imagen que encapsulaba una particular relación que él había tenido el año anterior. Esta imagen surgió como en un sueño, es decir, se le reveló aparentemente sin que él conscientemente ni interviniera en su creación. Este objeto cobró forma paulatinamente a finales del verano de 1932, se le fue moldeando, con sus diversas partes adaptando su forma exacta y su posición precisa, en el conjunto. Hacia el otoño había alcanzado tal grado de realidad que su creación efectiva es el espacio no llevadas de un día. Esta sin cada relación de con un período de un año que había llegado a él. Un año antes, cuando durante seis meses enteros pasó hora tras hora en compañía de una mujer que, concentrada en ella, toda la vida. Lazo por el mag en cada momento. Por la noche construimos un palacio fantástico —días y noches, tanto el mismo color, como si todo ocurriera justo antes de amanecer, no todo ese tiempo no es el sol—, un palacio muy frágil, con cerillas... (Serra, op. cit., p. 44). En el resto de estos textos Giacometti prosigue su tentativa de análisis de los diversos contenidos de *Palacio*.

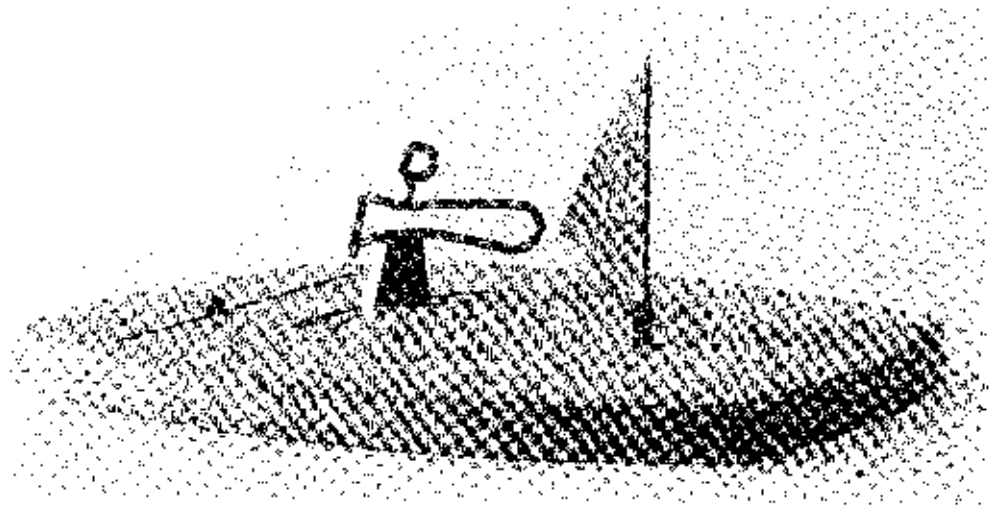


84. Giacometti, *No es nada*, 1931. Madera, 40 x 30 x 5 cm. Colección Julien Levy, Connecticut (Foto: The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).

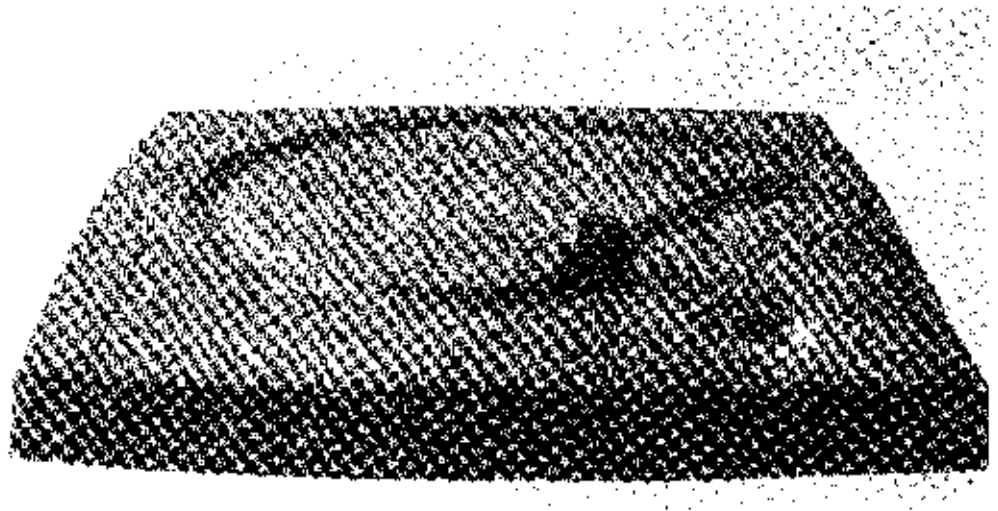
(1931) y *Círculo para un cuadrado* (1931), entran en esta categoría (figs. 84-86). Estas obras crean aquella misma relación de continuidad física entre ellas y el espectador que había en *Bola suspendida*, excepto por el hecho de que en los juegos de mesa la oscilación pendular de la bola es sustituida por los «movimientos» que el espectador puede realizar con los distintos elementos de la escultura colocándolos en uno u otro lugar sobre los raíles tallados en el plano de la tabla. Hablando del movimiento literal que él imponía en estas obras, Giacometti añadió: «Quería que uno pudiera sentarse, caminar e inclinarse sobre la escultura»<sup>13</sup>. Componer la escultura como si se tratase de un juego de ajedrez constituye evidentemente una invitación a esa clase de inmediatez física.

Pero, al mismo tiempo, la tabla misma provoca una impresión de extraño paisaje separado de la realidad continua y donde las relaciones causales hubieran quedado implícitamente dejadas en suspenso. Tal es el caso en *Hombre, mujer y niño* (fig. 85),

<sup>13</sup> RICH, *op. cit.*, p. 251.



85. Umberto Boccioni. *Hombre, mujer y niño*, ca. 1911. Madera y metal. 16 x 37 x 25,8 cm. Kunstmu.seum, Basilea (Fon: Oeffentliche Kunstsammlung Basel).



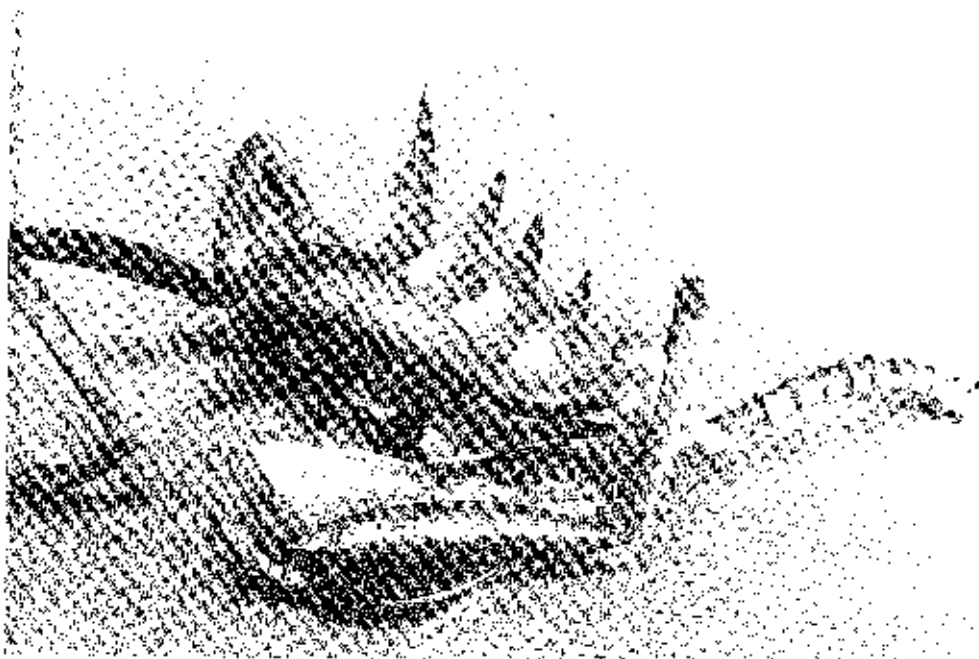
86. Giacomo Balla. *Circuito para un rodado*, 1911. Madera, 11 x 119 x 10 cm. Colección Herroldte Gomez, París.

donde las diferentes pistas por las que se mueven las tres «piezas» impiden cualquier encuentro entre ellas. Con característica ambivalencia, esta obra parece situarse *al borde* de la realidad material.

Aunque la mayoría de sus esculturas Giacometti las separa del espacio simulando una realidad «proyectada» —empleando jaulas o mediante la estrategia de los juegos de mesa—, algunas de sus obras las insertó más directamente en el flujo del espacio

ambiente. La *Mujer degollada* de 1932 (fig. 87) era una obra emplazada con silueta de cuadrado en el suelo, en la cual la forma humana era evocada desde una serie de fragmentos de un caparazón desordenados a la manera de viejos trapos con los que el espectador podría tropezar. El *Objeto desagradable* de 1931 (fig. 88), un trozo de madera con forma fállica y dorado de pequeños salientes porriagudos en el extremo, había de colocarse sobre una mesa, a la manera de un accesorio doméstico que uno pudiera coger por error. Esta última obra proyecta el aspecto de un objeto casi ordinario al que una deformación inexplicable hace inquietante. En este sentido, se inserta en una categoría específica de la producción surrealista compartida por muchos miembros del grupo, la de los «objetos surrealistas» o, como los llamaba Salvador Dalí, «objetos con función simbólica».

Más allá del concepto de Duchamp del «readymade asistido», estas obras se crearon injertando una piec extraña o un detalle raro en el cuerpo de un objeto ordinario. Como en la *Bola suspendida* de Giacometti, estos objetos se inscriben a menudo en una temporalidad literal: un movimiento real que sincroniza su existencia con la de la experiencia del espectador. La *Venus de Milo con cajones* de Dalí (1936; fig. 89) es un ejemplo, y el *Objeto para ser destruido* de Man Ray (1923; fig. 90) otro. La primera es una estatuita de yeso en cuya superficie corporal se han recorrido unos cajones que se pueden abrir merced a los correspondientes pomos. El segundo es un metrónomo al extremo de cuya varilla pendular se ha pegado con un clip la fotografía recortada de un ojo sin cuerpo que se mueve en el espacio al ritmo del tiempo real.



87. Giacometti, *Mujer degollada*, 1932. Bronce fundido en 1949, 87,6 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

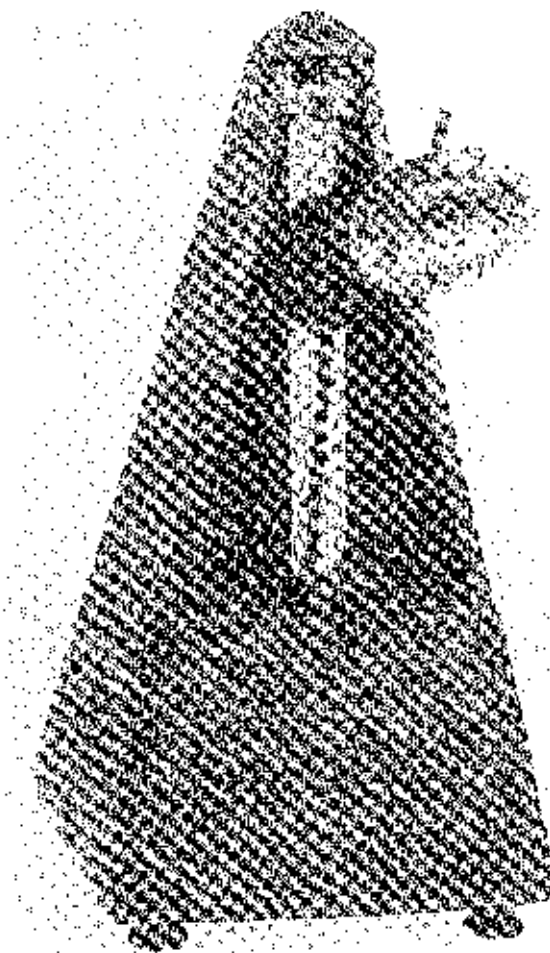
88. Giacometti,  
*Objeto desmontable*  
*(para mujer)*, 1931.  
 Madera, 22 x 48,2 cm.  
 Colección privada.  
 Foto: The Solomon  
 R. Guggenheim  
 Museum,  
 Nueva York.



89. Salvador Dalí (1904-1989), *Venus de Milo  
 con zapatos*, 1970. Bronce pintado, 1 cm.  
 Galería de Dragon, París.  
 (Foto: Peter A. Juley & Son, Nueva York).

90. Man Ray, *Objeto con ser de vidrio*, obra de 1958 del original de 1973. Metrómano y fotografía, 23,7 cm. Colección Morán G. Neumann, Chicago (Foto: Jonas Dowdierast).

El tema no era siempre el movimiento real, sino, más bien, lo que podría llamarse la proliferación metafórica. En estos casos una simple coincidencia desencadenaba una larga serie de asociaciones narrativas, bien fuera la sensación de violencia o de dolor dramáticamente provocada por la fila de clavos dispuestos con la punta hacia fuera en la fisa parte inferior de una piñeta en el *Regalo de Man Ray* (1923; fig. 91), o el cransino oral sugerido en la *Taza forrada de piel* de Meret Oppenheim (1936; fig. 92). Esta combinación de



dos entidades disparejas envuelve al objeto en la temporalidad de la fantasía. Puede convertirse en el receptáculo de la profunda experiencia del espectador que proyecta sus asociaciones sobre esta superficie. Las conexiones metafóricas generadas por el objeto estimulan las proyecciones inconscientes del espectador; le invitan a traer a la consciencia una íntima narración fantástica que hasta entonces desconocía. El tiempo empleado en contemplar el objeto ha de estructurarse en términos de las condiciones temporales propias de la fantasía. El evento provocado por el «objeto surrealista» es, por tanto, el de los actos temporales de carácter narrativo, pero que (a diferencia de la ficción tradicional) componen actos efémeros que no se pueden anticipar y unas causas previamente ignoradas. En el *Manifiesto surrealista* de 1924 Breton había dicho explícitamente que para sí la novela del siglo XX era repugnante. Veía en ella un género positivista y, en consecuencia, un producto del «racionalismo burgués». Sin embargo, como alguien ha señalado, el arte surrealista, «a su manera peculiar, conserva la circunstancialidad de la novela»<sup>4</sup>. La metáfora, la unión de ideas distan-

<sup>4</sup> Arnette MITCHELLSON, «Object's Surrealism», *Artforum* V (septiembre de 1966), p. 77.

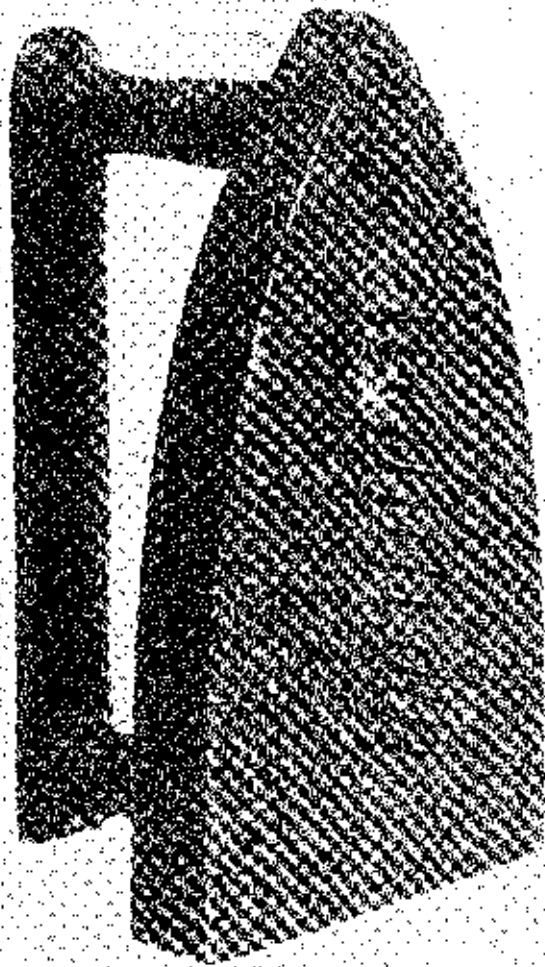
tas, ya se había hecho explícitamente dramática y, por tanto, temporal en la frase de Lauréaumont que a Breton y otros surrealistas tanto gustaba citar: «lo bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección»<sup>15</sup>. De modo que para ellos la metáfora estaba contaminada de la «circunstancialidad» del tiempo.

Ai mirar los objetos analíticos de Boccioni y Gabo, se ve la importante función que desempeña el «núcleo» de las esculturas: la figura o principio estático ideal que reside en el corazón de las diversas obras. Con los «objetos surrealistas» uno se encuentra una y otra vez ante una doble transmutación de este concepto de núcleo. Por una parte, la metáfora se produce en la superficie de los objetos como proveyéndolos de un envoltorio protector que pudiera insertarse en sus cuerpos. Esto es lo que más refuerza la impresión de que se trata de volúmenes huecos y, como tales, sin un núcleo estructural y estático. La *Venus de Milo* de Dalí (fig. 89), el *Horóscopo* de Marcel Jean (fig. 93) y *La mujer* de Magritte (fig. 94) son ejemplos en los que la representación relativamente realista de la forma humana se ve incluso privada de la capacidad para articular una estructura interna. En segundo lugar, la metáfora es sustituida por el elemento estructural del objeto; pero en lugar de funcionar como un soporte estático, liga la escultura al flujo circunstancial del tiempo.

La mayor parte de las lecciones sugeridas y sustentadas por la escultura surrealista son ligeramente postragáticas y sádicas por naturaleza. El reino de la violencia es recurrente en ellas, desde el *Regalo* de Man Ray (fig. 91) y la *Mujer degollada* de Giacometti (fig. 87) hasta la *Mano atrapada* de éste (1932; fig. 95), en la que los dedos están enredados en los engranajes de una pequeña máquina que el espectador puede accionar, y la serie de muñecas realizadas por Hans Bellmer en la década de los años treinta, en las que la forma anatómica del juguete ha mutado en diversas figuras genitales insinuadas o explícitas. Pero, dotado de tal carga psicológica, el objeto porta las huellas de una conformación irracional formativa. Sus distorsiones lo hacen emblemático de un proceso psíquico contrario a la contemplación racional suscitada por el objeto analítico del constructivismo.

Esta manera en que el surrealismo hace del tiempo psicológico un «medio» escultórico recibió un matiz ligeramente diferente en la obra del artista americano Joseph Cornell. En sus esculturas lo que se encuentra es un contenido psicológico basado en fantasías nostálgicas y adolescentes, estructurado por una organización formal que constituye una sorprendente variante de la estrategia de los juegos de mesa de Giacometti (fig. 96). Con sus compartimentos de escasa profundidad donde bolitas de madera pueden rodar o sus moléculas paralelas de metal por las que pueden deslizarse anillos, sus cajas producen en el espectador un efecto comparable al de las obras de Giacometti: pueden ser directamente manejadas o manipuladas. El nombre de «máquinas tragaperras» que Cornell dio a una serie de estas cajas —por ejemplo, *Máquina tragaperras de los Medici* (fig. 97)— admite abiertamente que la escultura funciona en tiempo real y

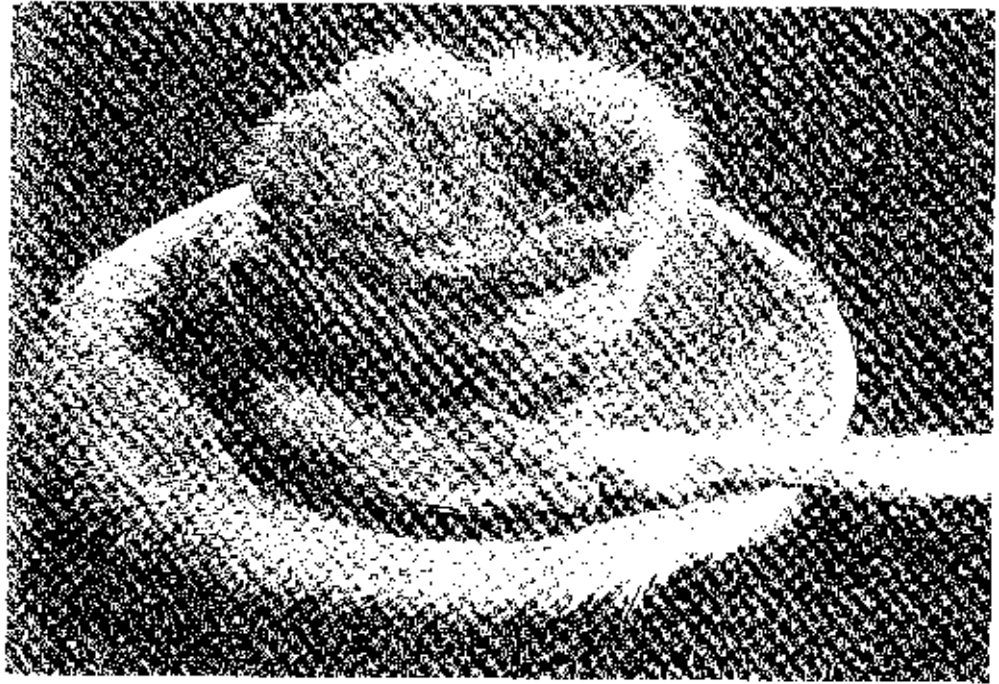
<sup>15</sup> Del largo poema en prosa de Lauréaumont *Canta de Médusa*, del que Breton dijo «hasta entonces [1929], nada se dijo sobre Sirenaud, me había alterado tanto. Así hoy soy absolutamente incapaz de examinarla, analíticamente ese asombroso montaje que, para mí, sólo posee tales estrictas capacidades del hombre» (*Objetos*, Gollis, Galimard, 1932, p. 2).



91. Marj Ray, *Regalo*, réplica de 1963 del original de 1951. Paredes de celaflex, 15,2 x 8,9 cm. Colección Marion G. Neumaier, Chicago (Foto: Janas Dorocinas)

responde inmediatamente a la acción del espectador. Pero, lo mismo que el espacio de las esculturas de Giacometti, el espacio por el que estos elementos se mueven no es totalmente continuo con el espacio del espectador. Las imágenes-objetos de Cornell disponen de un pequeño espacio propio que ocupan como si se tratara de un escenario en miniatura, de manera que las componentes de la máquina tragaperras están suspendidas en su propio entorno como los especímenes biológicos en un frasco de vidrio.

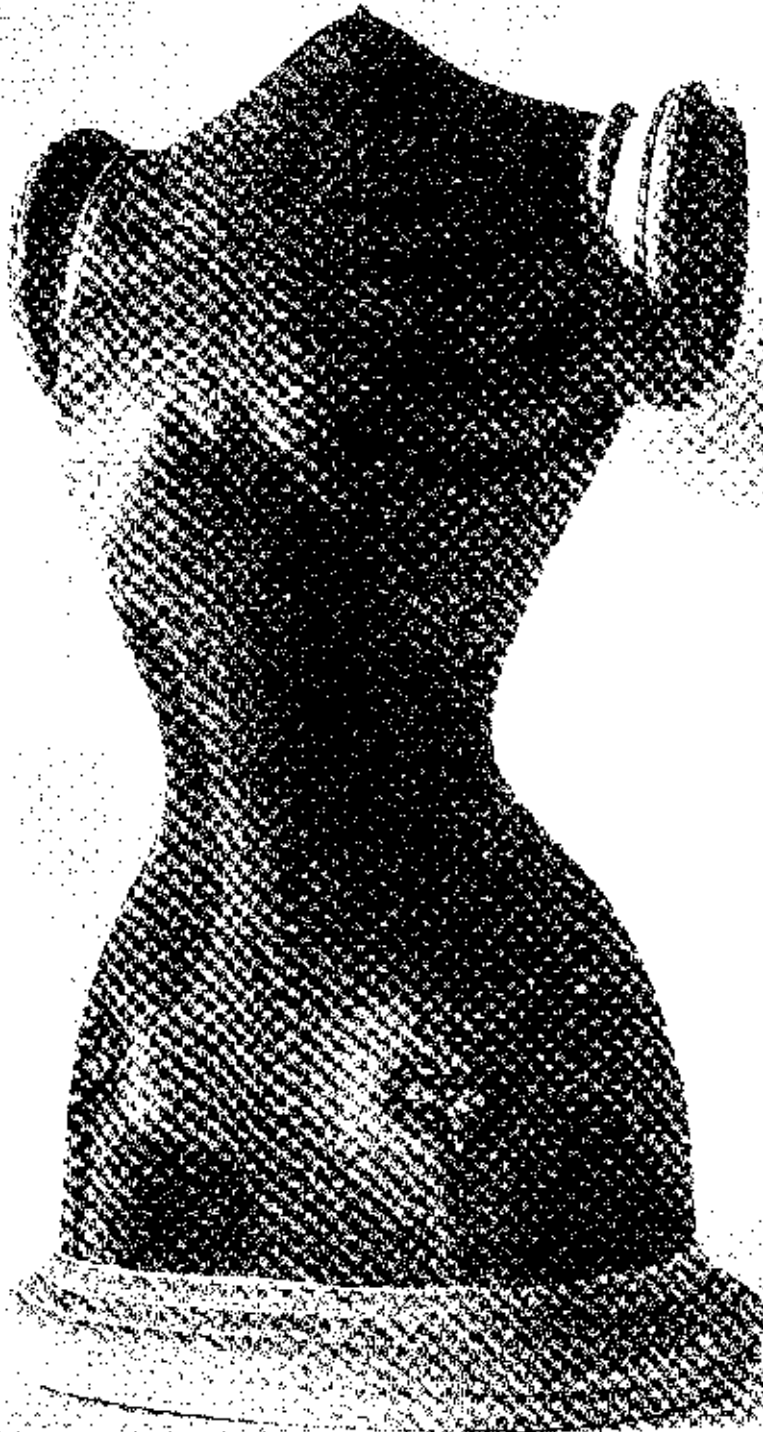
En ese entorno se produce una extraña equalización entre objetos de índoles absolutamente diferentes. Una brújula real y una taba metálica real se juxtaponen a un mapa de la colina Palgrina y la reproducción de un cuadro del artista renacentista Moroni. Certo que el mapa y la reproducción son objetos tan reales como la brújula y la taba, pero también que lo son de una clase especial: *representaciones* de una realidad distan-



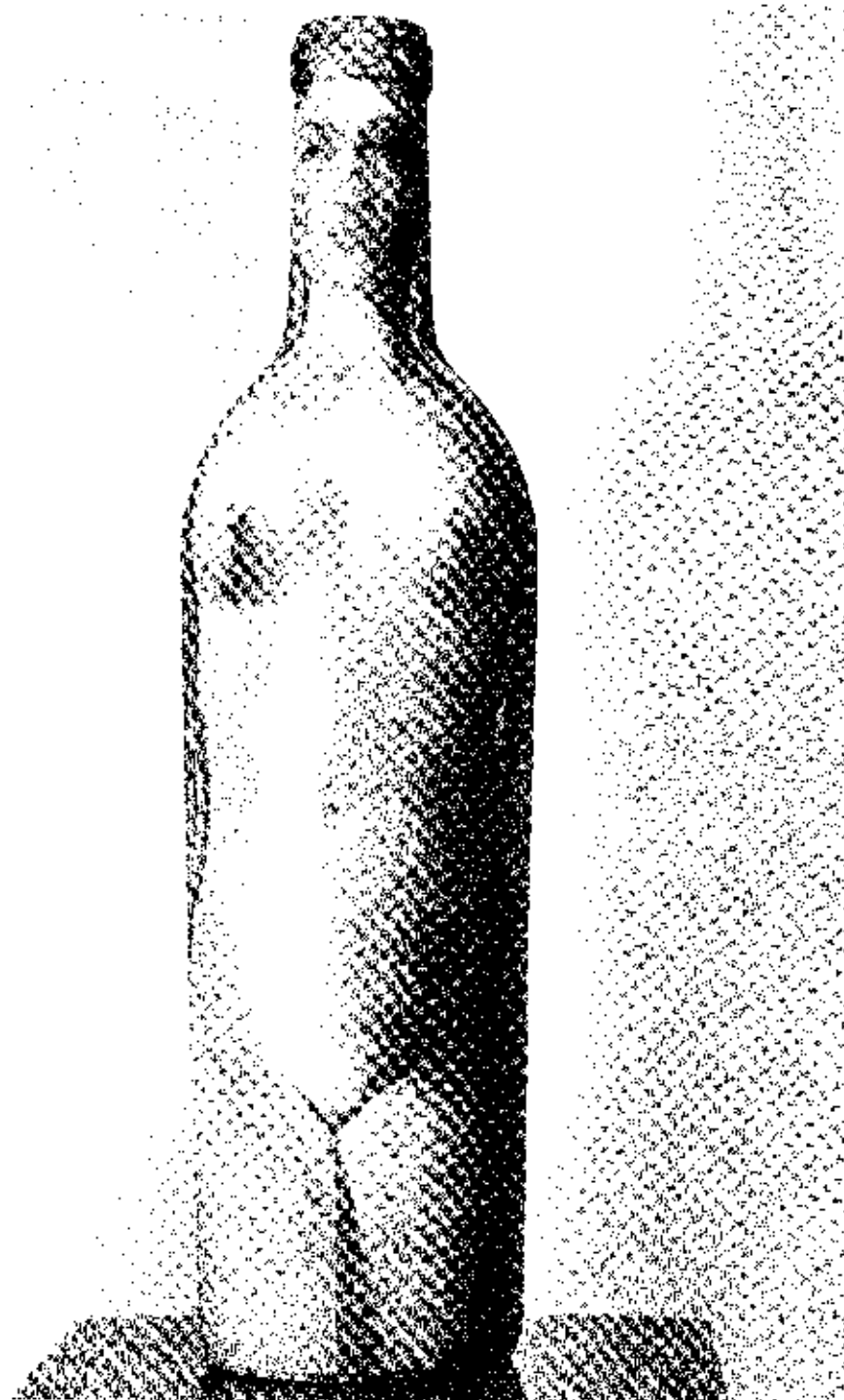
92. Meret Oppenheim (1919-1985), *Taza forada de piel (Asustada con piel)*, 1936. Taza cubierta con piel; 11 cm de diámetro por 10,74 cm de diámetro; altura 20 cm de longitud. Museo del Modern Art, Nueva York.

te, y distante tanto en el tiempo como en el espacio. Esta diferenciación entre el muchacho representado y el mapa esquemático por un lado, y la brújula y la raba por otro, funciona asimismo en la distinción entre la caba y la brújula. Pues estos dos objetos, aunque no son representaciones, se diferencian en que la brújula mide una realidad que sólo parcialmente puede ocupar. Pero, sea cual sea la divergencia en cuanto a escala, función y nivel de presencia real de las cosas que contiene, la caja de Cornell es por naturaleza un equalizador mágico de todas estas diferencias. Es decir, dentro del espacio de la caja o escénico, todas estas imágenes u objetos adquieren el mismo grado de presencia o densidad: todas parecen igualmente «reales».

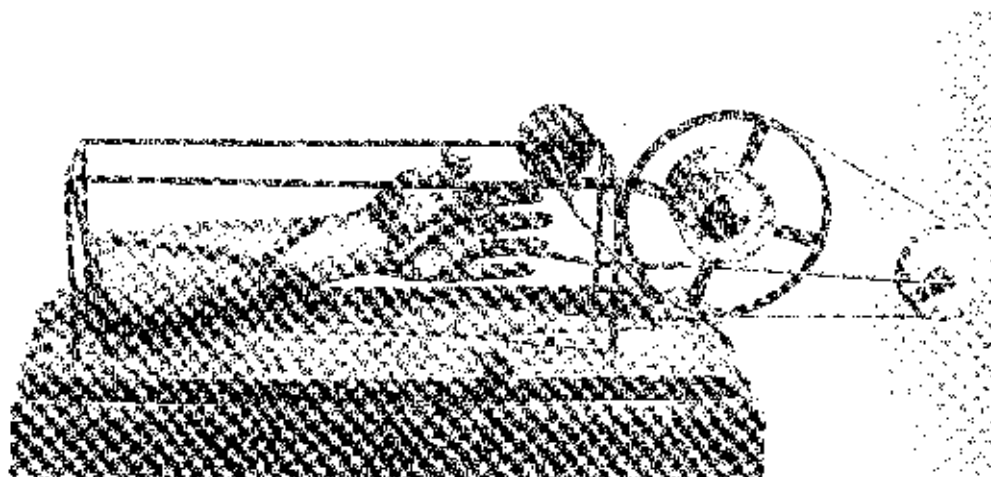
Para crear esta sensación de equalización, Cornell depende del carácter temporal de la estructura juego de mesa o máquina tragaperras en cuanto el medio que ha elegido. Pues ésta le permite dar por supuesto que el entorno espacial de la caja es la objetivación de una especie de proceso psicológico que opera secuencialmente —en el tiempo— a fin de crear esa ilusión de equivalencia entre experiencias totalmente diversas. En particular, el dispositivo de la caja parece ser análogo al proceso de la memoria humana, un medio en el que las experiencias de diferentes grados de realización (tales como las caras recordadas de amigos, escenas leídas en libros o extraídas de conversaciones con otros o de los sueños) pueden producir una sensación equivalente de presencia expresiva e importancia. En este sentido, Cornell toma el medio surrealista de la temporalidad y lo emplea para explorar no el sueño, sino el acceso al



93. Marcel Jean (1908), *Uso, óxido*, 1937. Maniqué de mediana pintado con ornamentos de yeso y rojo, incrustado en la parte superior. 84 x 43 x 30 cm. Colección Morton G. Neuman y, Chicago (Foto: cortesía del artista).



94. René Magritte (1898-1967), *Lo sagrado*, 1959. Botella pintada, 30 cm. Colección Harry Tazewell, Nueva York (Foto: G. D. Blackett).



93. Boccioni, *Mano atropada*, 1912. Madera y metal, 58 cm. de altura. The Alberto Boccioni Foundation, Kreuzhaus, Zurich (Foto: Walter D'Amico, Zurich).

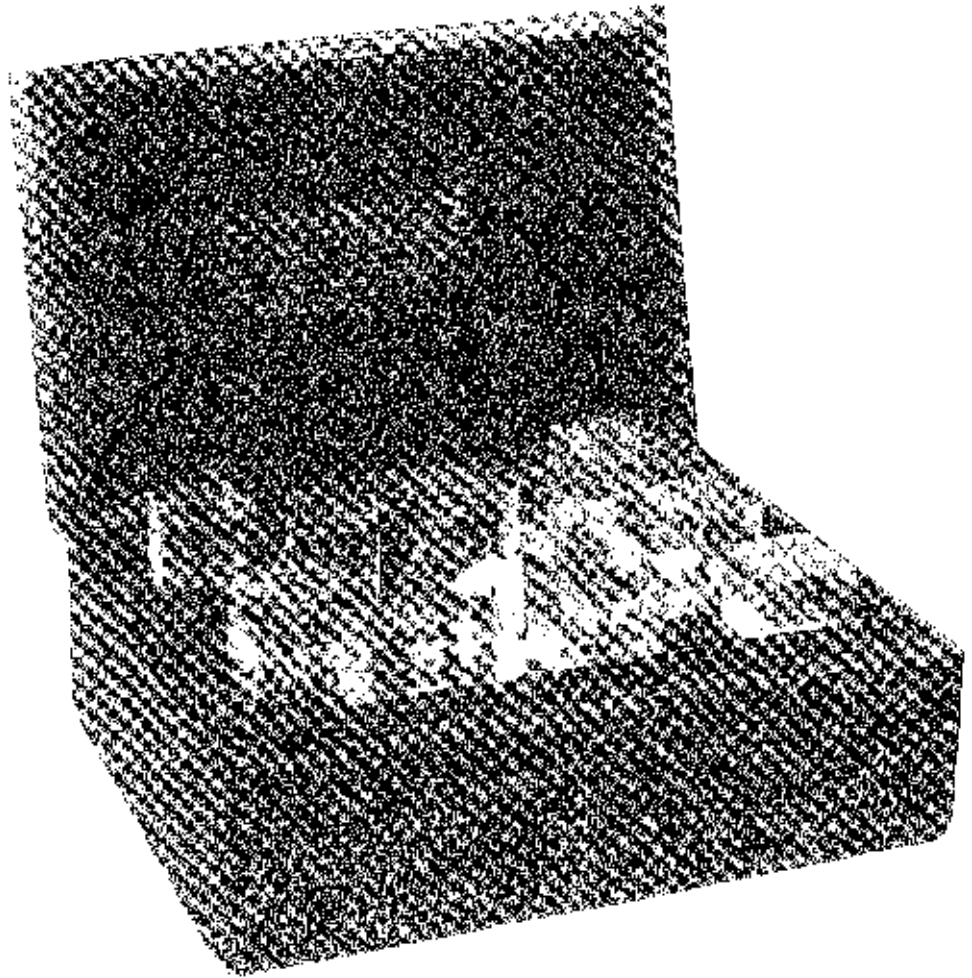
pasado que ofrece la memoria. Como los juegos de mesa o los «objetos de función simbólica», la caja es un intento de proyectar la estructura de un proceso psicológico en el espacio real exterior.

Trabajando en el aislamiento que se impuso en El Lushing, Nueva York, Cornell desarrolló la estructura básica de su arte durante los años treinta. Las fuentes más importantes de su concepción de la caja cerrada como medio espacio-temporal fueron las obras de Duchamp y las novelas *collage* — tales como *La mujer de las 100 cabezas* — de Max Ernst.

En los años treinta, pues, los surrealistas habían establecido un tipo de objeto escultórico en el que la huella dejada en su superficie por la sexualidad o, más a menudo, por el dolor parecía incorporar un elemento psicológico. Este aspecto expresionista contaminó buen número de obras de esa década, incluidas esculturas producidas por artistas que tenían poca o ninguna conexión con el grupo surrealista. La *Cabeza* de Julio González (1935; fig. 98) es un caso destacable en este sentido. Aquí uno ve la fisonomía del rostro arrasada por una especie de horrible usquea, organizada en torno a unos ojos pedunculares y unas mandíbulas tenaza. Pero aunque la *Cabeza* de González comparte algunas componentes afectivas con el objeto surrealista, la influencia que recibe de la estructura de la estereometría de Gabo resulta mucho más decisiva. Porque, como los primeros toros de Gabo o su tardía *Columna* (fig. 46), la obra produce una impresión de volumen virtual creado por la intersección en ángulo recto de dos planos mayores invisibles. El perfil del cráneo lo esboza un creciente amplio y abierto, rematado en uno de sus extremos por cabellos crizados y en el otro por una boca con forma de pinza. Dentro del creciente, un disco circular compuesto de elementos desordenados e informes y situado en un ángulo de noventa grados con respecto a ese perfil establece las dimensiones del rostro. Sin embargo, la mayor parte del volumen de la cara lo crea el

aire impalpable, dirigido y configurado por los vectores de los planos que lo componen virtualmente. Pero, como en las prácticas estereométricas de Gabo, la transparencia literal del objeto es simplemente una matilestación de la transparencia conceptual subyacente. Pues la ausencia de masa o de volumen englobante garantiza que las relaciones entre las partes de la obra estarán completamente abiertas a la inspección desde cualquier ángulo y que será captando el significado de esas relaciones como se recreará el volumen anatómico.

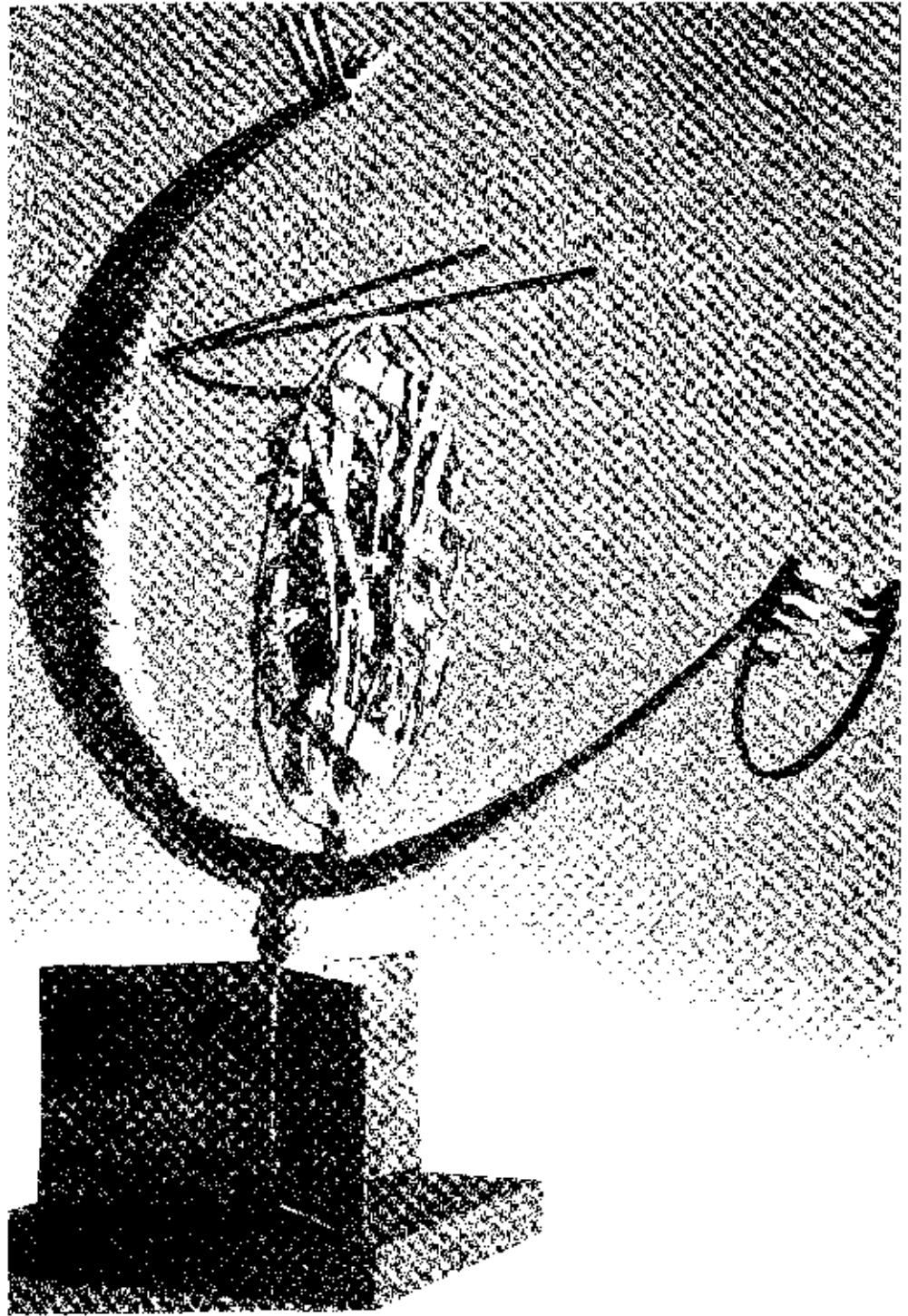
En la combinación entre el afecto surrealista y la estructura estereométrica que se da en la *Cabeza* de González se pierde el significado original de cada prototipo. La estereometría dota a la *Cabeza* de un «mítico» racional e inmediatamente perceptible, pero el aspecto psicológico y expresionista del objeto lo aparta del aura mecanicista del constructivismo. El surrealismo había sido el arma de Breton contra el positivismo, su modo



96. Jesús y Carmel (1903-1912), *Homage to el ballet romantico*, 1942. Caja de madera con cubos de plásticos y terciopelo, 19 x 25 x 17 cm. Richard L. Feigen & Co., Nueva York y Chicago (Corte: Peter Fellows)



97. Cornell, *Mínimas requerimientos de un Medio*, 1915. Construcción. 40 x 30 x 11 cm. Colección Mr. y Mrs. Bernard J. Reis, Nueva York (Foto: The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York).



98. Julio González (1876-1942), *Cabeza*, ca. 1955. Hierro forjado, 93 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

de atacar la «racionalidad burguesa». Como el constructivismo de Gabo está en perfecto acuerdo con el racionalismo, los dos movimientos son, con toda evidencia, enemigos ideológicos. Podría decirse que, suspendida entre ambos, la *Cabeza* de González no asume las consecuencias lógicas de ninguno de ellos.

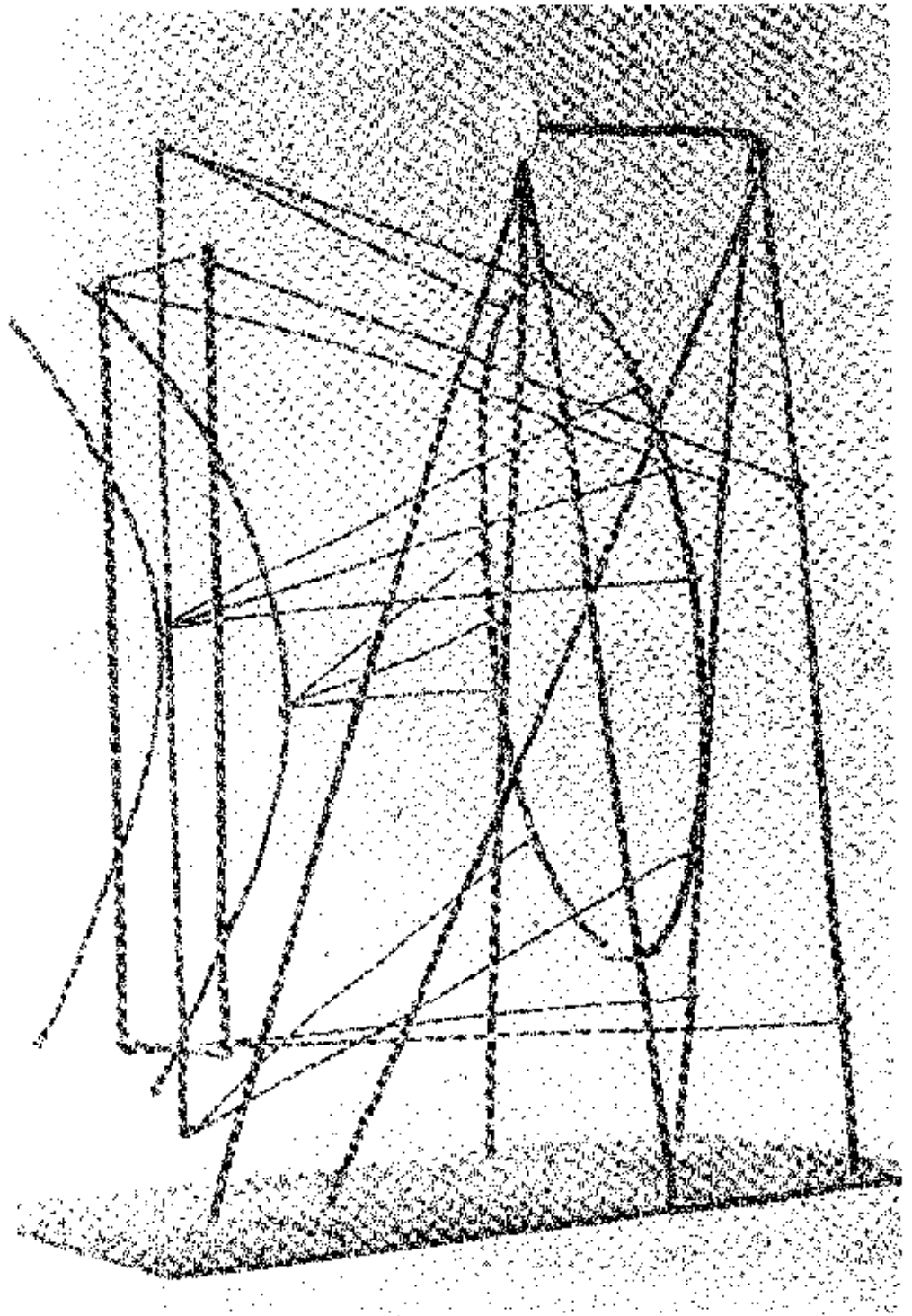
En principio formado como tallista en piedra, González había aprendido a soldar metal en Francia, en una de las fábricas de Renault, durante la Primera Guerra Mundial. Hasta los años veinte la escultura en metal había estado confinada al procedimiento de la fundición de materiales derretidos, como el bronce, de modo que la obra acabada quedaba siempre a varias etapas de distancia de la creación original del modelo en veso y las limitaciones técnicas obligaban a una cierta densidad formal.<sup>16</sup> Hacia finales de los años veinte, González perfeccionó una técnica de hacer esculturas estables y permanentes mediante la soldadura directa de hojas y barras de metal, lo cual suponía un cortocircuito en el proceso de fundición y hacía posible un estilo mucho más lineal y frágil. «Proyectar y dibujar en el espacio con la ayuda de nuevos métodos», escribió González, «utilizar este espacio y construir con él como si se tratara de un material de adquisición reciente: eso es lo que intento hacer»<sup>17</sup>. Y en manos de González, la innovación técnica de la escultura «directamente sobre el metal» implicaba un avance hacia la producción de unas obras transparentes, abiertas ó, como decía González, «hacia el dibujo en el espacio».

También de origen español, González era amigo de Picasso, para el que durante una temporada llegó a trabajar como ayudante. Fue González quien, en 1930, soldó la *Construcción en alambre metálico* (fig. 99), especie de reja concebida por Picasso en 1929. Como la posterior *Cabeza* de González (fig. 98), la *Construcción* de Picasso es un ejercicio sobre el volumen virtual a la manera de Gabo, una variación sobre el método constructivista de la transparencia.

La obra consiste en un enrejado tridimensional hecho con varillas metálicas que sugiere la presencia de un volumen cuya figura externa es la de un prisma triangular sobre una base rectangular. Pero esta forma resultante también parece la proyección al exterior de una figura nuclear que ha generado, de dentro afuera, los demás elementos que componen la obra. En el interior de la escultura, en efecto, un triángulo isósceles y bisecado hace las veces de espina dorsal y piernas de una figura cuyos brazos, extendidos hacia delante, repiten el mismo esquema anatómico triangular. Estos brazos, que constituyen los dos lados paralelos del prisma, se extienden hacia la parte delantera del volumen, donde se unen a dos varillas curvas. Tal disposición sugiere claramente que la figura está realmente sufriendo unas riendas y que la obra en su conjunto es una especie de parodia con varillas metálicas de una escultura clásica, en concreto del *Auriga de Delfos*. Y no son únicamente las «riendas» las que suscitan esa asociación, sino también

<sup>16</sup> La escultura que más claramente perfijó la apertura y flexibilidad de las esculturas soldadas por González y Picasso durante los años veinte fue la serie de «máscaras» en la que Lúchitz se concentró a mediados de los veinte. Lúchitz consigue esa impresión de espontaneidad en la manipulación y de fragilidad que sólo parece posible mediante la soldadura directa. Durante los últimos años diez y los veinte, gran parte de la escultura constructivista se orientó en esta dirección, pero, salvo raras excepciones, las obras no se firmaron en metal.

<sup>17</sup> André G. R. Ruyter, *Jules González*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1956, p. 42.



99. Gaudí, *Construcción en alambres entrelazados*, 1929-1930, óleo, 50,5 cm. Propiedad del artista.

las figuras geométricas primarias sobre las que Picasso construye la escultura, así como el modo en que afirma formalmente la reciprocidad entre la armazón esquelética del cuerpo y la simetría del bloque volumétrico en que allora a la superficie. La escultura funciona, por tanto, como una crítica directa e ingeniosa de la transparencia como medio escultórico. Muestra que la transparencia real de la reja tridimensional es esencialmente la misma que la transparencia conceptual de la figura clásica, la cual, aunque masiva en lugar de abierta a la penetración visual, anatómica en lugar de construida a partir de una red de líneas, también se basa en la perfecta comprensión de las relaciones racionales entre estructura y superficie.

Al mismo tiempo que Picasso realizaba esta parodia crítica de la estructura clásica, estaba experimentando con la idea surrealista de la estructura metáfora gracias a la cual la escultura se inserta en el flujo del tiempo. Picasso llevaba introduciendo objetos ordinarios en sus composiciones escultóricas por lo menos desde 1914. En *Vaso de absenta* (fig. 100), una pequeña maqueta en bronce, una cucharilla de azúcar real descansaba sobre el borde de los planos fracturados del objeto representado. La extrañeza que produjo esta invasión de lo real en la órbita de la ilusión impulsó a Breton a incluir esta obra en la exposición de objetos surrealistas de 1936.<sup>18</sup>

*Cabeza de mujer* (fig. 101), figura erecta realizada por Picasso en 1931, explota la opacidad natural de un objeto encontrado para privar a la forma humana de toda idea de estructura subyacente. Conectando los hemisferios de dos coladores metálicos para formar el cráneo de la figura, Picasso subraya la importancia de la superficie al utilizar una hoja de metal plana y oval para sugerir el rostro como algo separado o separable del resto de la cabeza como una máscara. Efectivamente desajuntada del cuerpo que recubre, la máscara funciona en esta escultura como una negación del principio clásico según el cual la superficie de una forma es el efecto exterior de una causa subyacente. Arbitrariamente adherida, la máscara no tiene ninguna conexión lógica con la forma de su soporte; es una demostración de la opacidad de las superficies. *Cabeza de mujer* expresa la heterogeneidad de la máscara en un doble nivel: el plano del rostro se desconecta y se opone al volumen de la cabeza que hay detrás; y los coladores perforados, formando una especie de burbuja hueca, parecen encapsular el volumen craneal sin revelar nada de su estructura.

En sus primeras celebraciones de lo irracional Dadá había utilizado con profusión las máscaras. En las primeras representaciones en el Café Voltaire de Zúrich, los actores llevaban máscaras tanto para aludir a un pensamiento irracional y primitivista como para celebrar un presente absurdo en el que una superficie distorsionada podía impe-

<sup>18</sup> La «Exposition Surréaliste d'Objets» se celebró en la galería Charles Ratton de París durante la última semana de mayo de 1936. Según se acordó, la exposición iba a comenzar «objets mathématiques, objets naturels, objets amalgamés, objets trouvés, objets rationnels, objets irrationnels, objets astraux, objets incorporés y objets isolés». Que la galería Ratton albergara esta exposición es interesante porque que Monsieur Ratton era, sobre todo, un marchante de arte primario. Con ocasión de esa exposición del «objets incorporés à fonctionnement psychologique», Breton publicó el importante ensayo «Crise de l'objet», *Cahiers d'Art*, VI (1936), no. 31-26. Véase también Salvador Dalí, «Objets Surréalistes», y Alberts Giacometti, «Objets Modèles et maquettes», ambos en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, núm. 1 (1936), pp. 15-19.

100. *Picasso, Máscara blanca*, 1914.  
Bronce, 21 cm.  
Colección A. P. Gallatin.  
Fondo de Arte, La Jolla.  
© A. T. Warr. Fotografía de museo

de la percepción de la estructura racional<sup>18</sup>.

En 1916, el mismo año de su asociación con el grupo dadaísta en el Café Voltaire, Jean Arp empezó a realizar sus esculturas según el principio de la máscara. Superponiendo varias capas de intrincadas formas, recortadas con sierra de calados sobre un fondo ovoide o en forma de máscara, daba a sus relieves la misma frontalidad rígida característica de las primeras construcciones de naturalezas muertas de Picasso. Y en 1917, el mismo año de su *Unas sombras, retrato de Tristan Tzara* (fig. 102), que también parece una máscara, Arp comenzó a componer *collages* según las «leyes del azar».

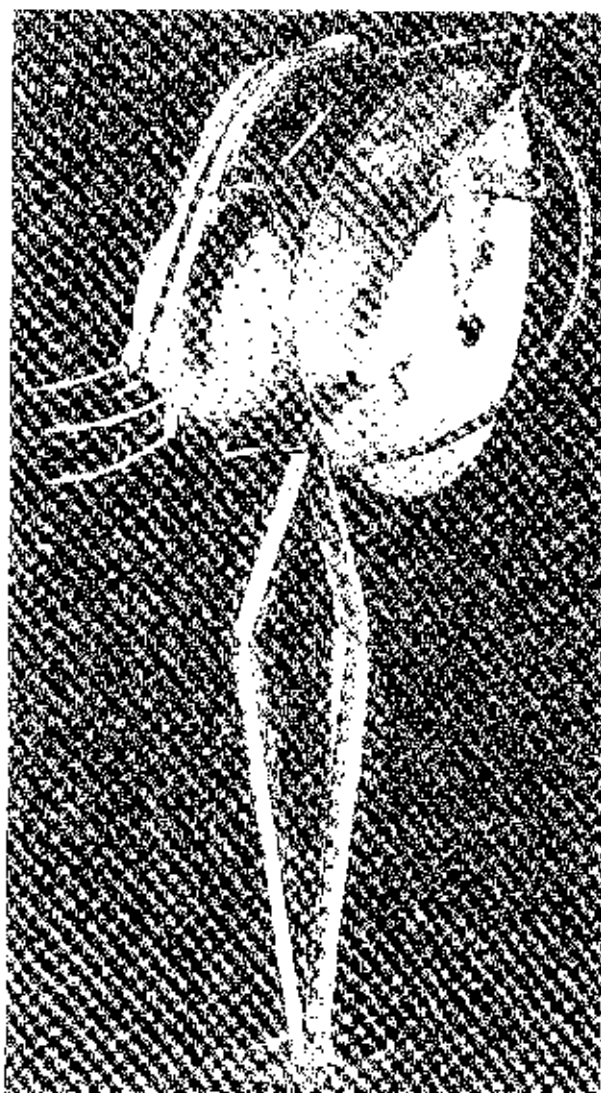
A diferencia de Tzara, para quien la utilización del azar debía describirse en una composición que se asemejara a su realizador, Arp veía en este recurso una estrategia para desconectar la obra de la personalización de su propio control. «Yo desarrollé el *collage*», escribió, «disponiendo los elementos automáticamente, sin voluntad. Llamé a este proceso "según la ley del azar". La "ley del azar", que contiene todas las leyes y es irracional, como la primera causa de la que surge toda la vida, no puede experimentarse más que mediante la devoción absoluta al inconsciente. Yo sostenía que quien seguía esta ley estaba creando pura vida»<sup>19</sup>. Aunque la noción de azar de Arp difiere de la de



<sup>18</sup> Véase Annabelle Firsiroti Metzger, «The Dada Actor and Performance Theory», *Artforum*, XII, diciembre de 1973, pp. 51-57.

<sup>19</sup> Herbert Read, *Art of Jean Arp*, Londres: George and Hudson, 1968; Nueva York: Abbeville, 1968, pp. 38-39.

101. Picasso, *Cabeza de mujer*, 1931.  
Hierro pintado, 100 cm.  
Tate Gallery, Londres.

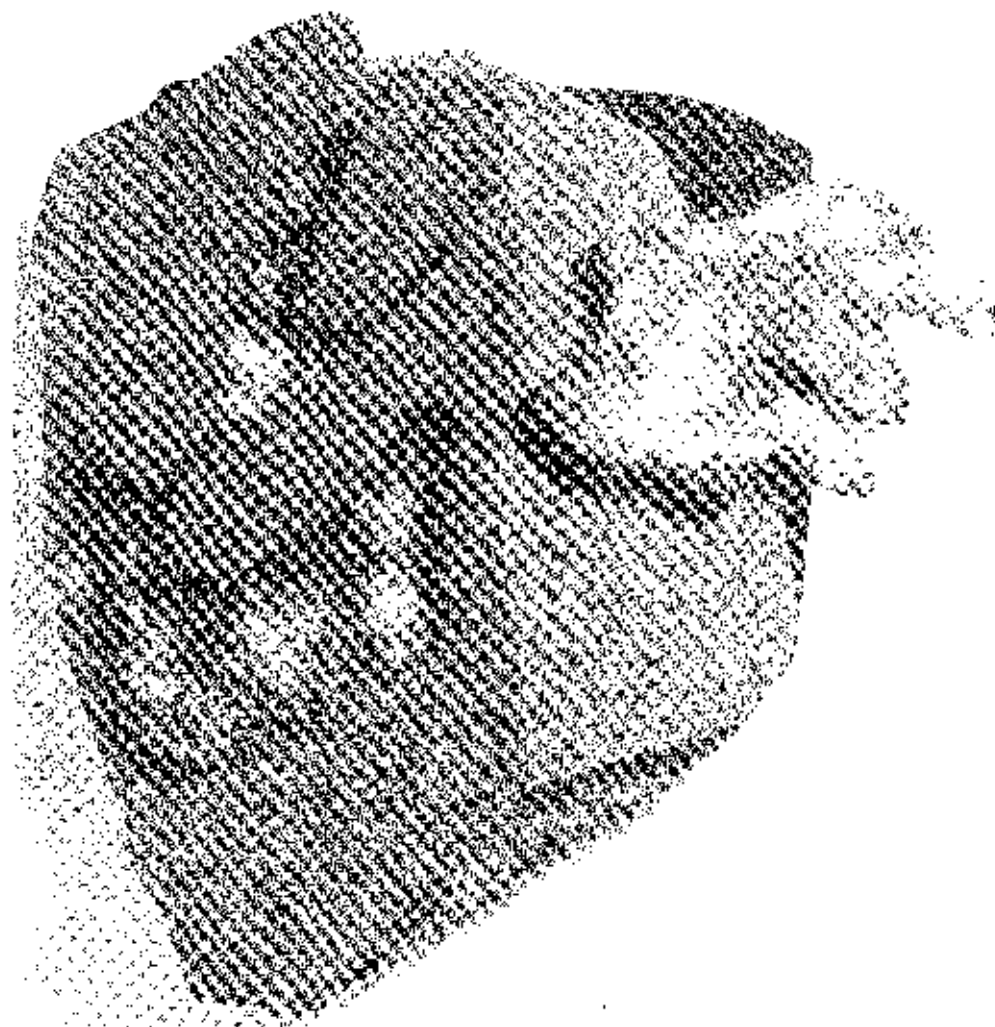


Tzara, no era, sin embargo, semejante a la de Duchamp. La visión del artista por parte de Arp como «creador de pura vida» no tenía nada que ver con la forma en que Duchamp utilizaba el objeto artístico como un medio de plantear preguntas acerca de la naturaleza de la obra. Por el contrario, Arp consideraba el objeto artístico como una especie de objeto natural, como una adición excepcional al inventario de las formas naturales. «El arte es un fruto que crece en el hombre, como un fruto en una planta o el hijo en las entrañas de su madre», insistía. O bien, hablando de las esculturas tridimensionales que empezó a realizar en torno a 1930, a las

que llamó «concreciones»: «Concreción remite a solidificación, a la masa de la piedra, de la planta, del animal, del hombre. Una concreción es algo que ha crecido. Yo quería que mi obra encontrara su humilde lugar en los bosques, en las montañas, en la naturaleza»<sup>21</sup>.

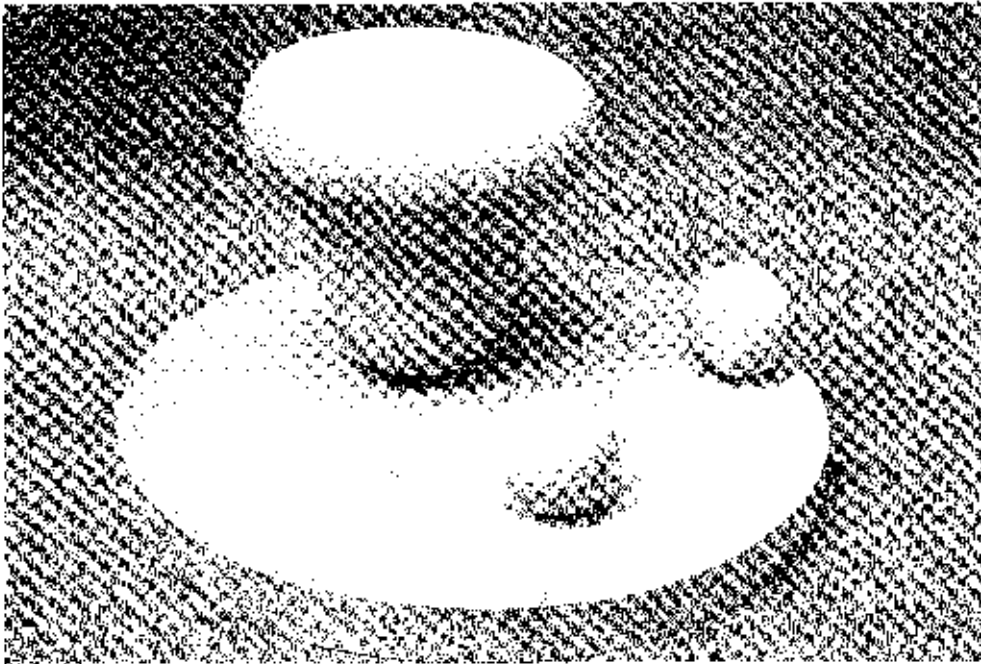
Las primeras esculturas en bulto redondo de Arp reflejan su asociación con los surrealistas durante la década de los veinte, cuando, junto con Tzara, se trasladó de Suiza a Francia. Como Giacometti en su estrategia de juegos de mesa, Arp dispone los elementos escultóricos en una superficie horizontal que invita al espectador a aproximarse; como los «objetos surrealistas», no parecen más que ocupantes ligeramente

<sup>21</sup> James E. Sewn, *Arp*. Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1958, pp. 14-15.



112. Jean Arp (1867-1966), *Plus combat, versus de Testa, Tross, 1913*. Madera pinace, 49 x 46 cm. Colección Moderne Jean Arp, Centre D'Art et d'Édition, Widmer, Basilea.

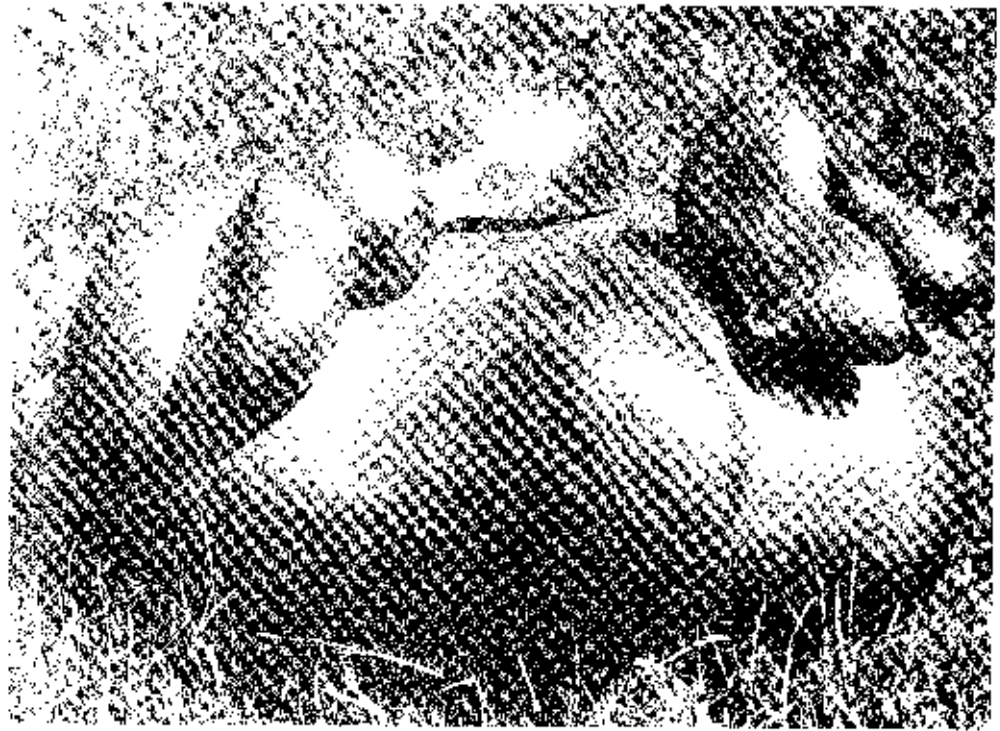
modificados de las plataformas tipo mesa sobre las que se hallan, a la manera de los miembros inmóviles de una naturaleza muerta. *Campana y ombligo* (fig. 103) y *Pajarita y ombligo* (fig. 104), ambas de 1931, poseen esta clase de plausibilidad, pues los elementos de estas esculturas aparecen en la situación de una actividad sugerida, como si se tratara de frutas traídas a la mesa en una cesta. Sin embargo, como en el caso de los «objetos surrealistas», las superficies de estos elementos parecen modeladas por las proyecciones de la fantasía del espectador o del autor. Como las partes de la *Bola suspendida* de Giacometti, parecen alisadas hasta afectar una semejanza o analogía con órganos humanos. Y es esta analogía la que los anima o les confiere cualidades psicológicas. En



103. Arp, *Cabeza con objetos molestos*, 1931. Madera, 23 x 49 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Fondo: Kay Sage Tangany.

el caso de la *Cabeza con objetos molestos*, de 1931 (fig. 103), este recurso a formas viscerales lisas se combina con un tipo de composición en el que la disposición de las figuras es determinada por las contingencias del tiempo real. Esto último es debido a que los dos «objetos desagradables» pueden colocarse según quiera el espectador, con lo cual la escultura se hace reactiva al antojo de una persona distinta al artista. La actitud de Arp hacia la composición en esta obra es paralela a la ambición de Giacometti de «poder inducir la sensación de movimiento».

Sin embargo, en *Pajarita y ombligo* (fig. 105), pese a toda su aparente continuidad con la situación de un encuentro real, se introduce algo extraño al surrealismo. A diferencia del «objeto surrealista», verdaderamente antojado al contexto no programado del espacio real, el ensamblaje de esta naturaleza muerta está construido para ser visto desde un solo punto de vista. Es, pues, frontal; y a diferencia de la máscara de inspiración dadaísta —que nada implica acerca de la realidad tras o más allá de ella—, esta frontalidad desencadena un proceso deductivo, un poco a la manera de Boccioni o Gabo. Parece haber un principio generador que se expande hacia fuera desde la unidad mínima hasta la más grande de la obra, rigiéndolos a todos como la fórmula de una serie algebraica y garantizando el conocimiento de las interconexiones formales de todas las partes desde el punto de vista frontal. La obra entera se desarrolla como un conjunto de variaciones sobre el círculo: el objeto determinante es una esfera (que Arp llama ombligo); la pajarita se compone de dos círculos soldados; están sobre un hemisferio, y el pedestal de esta



481. Arp, *Cabecita con abietas molineras*, 1931. Bronce, 55 x 26 x 19 cm. Colección privada, París (Foto: Erling Savand Weill).

naturaleza muerta es una columna. Como en el núcleo metafórico o hilo fantasmático de los surrealistas, este tema de la circularidad confiere a la obra un cierto grado de temporalidad. Cada parte de la naturaleza muerta parece derivar escrafiómicamente de su vecina. Pero, a diferencia de la temporalidad surrealista, la metamorfosis de Arp transmite una impresión de conexión racional entre cada causa dada y su efecto. Sugiere una especie de despliegue en el tiempo que asociamos con el fenómeno del crecimiento; como el de una planta que progresa a través de los estadios morfológicos de su ciclo vital, cambiando su forma de semilla a brote y de brote a capullo, sin perder en su interior la unidad esencial de su propia vida orgánica. De manera que en dos años de trabajo en la escultura de bulto redondo, Arp había pasado del surrealismo a una posición basada en la idea de desarrollo orgánico que sus «concreciones» conservaron en lo sucesivo.

A partir de aquel momento, aunque Arp nunca rompió formalmente con Breton y continuó compartiendo de vez en cuando exposiciones con los surrealistas, se acercó más a otros círculos artísticos parisinos. Comenzó a mostrar su obra junto a la de grupos tales como *Abstraction-Création* y *Cercle et Carré*, ambos inflexibles en la concepción de la abstracción como el medio para elaborar nuevas formas. El escultor era comparado a un creador, al Creador original, que no reproducía objetos dados sino que añadía nuevos al repertorio de la naturaleza. De ese modo, el escultor realizaba un acto que estaba en perfecto acuerdo con la posición vitalista sostenida por ciertos biólogos



105. Arp, *Parade et ombelle*, 1931, Mármol (pintado) (Actualmente en paradero desconocido).

del siglo XIX para los que la vida misma había de entenderse como materia inerte impregnada de una esencia vital que la convertía en orgánica y así explicaban la capacidad de las células vivas para mantenerse, subdividirse y reproducirse. Aunque la biología moderna, por medio de la investigación electrónica, ha desarrollado un punto de vista mecanicista que desecha la creencia de los vitalistas en una misteriosa «fuerza vital», el vitalismo siguió siendo una potente metáfora para describir el acto de creación como el momento en que la materia inerte se impregna de repente de las propiedades animadas de la forma viva. A comienzos de siglo, Henri Bergson había explorado el significado del mensaje vitalista ante el público universitario de París. Y el ensayo «La evolución creativa» (1907) argumentaba por extenso sobre los supuestos contenidos en la expresión *elan vital*<sup>42</sup>.

La obra que Arp desarrolló a lo largo de los años treinta siguió fundamentándose en las ideas de crecimiento y transformación como doble metáfora (fig. 106). Los suaves abombamientos e inflexiones en las lisas superficies sugieren que una fuerza interior anima la sustancia inorgánica — mármol o bronce — de los objetos; y al mismo tiempo, esta delicada pulsación parece batir en el interior de un medio el mismo flujo, que transita de la vida vegetal a la animal o de la materia ósea al tejido orgánico. Sugiere una cierta clase de inestabilidad o flexibilidad de la superficie, una conformación de la membrana exterior del volumen escultórico ajena a toda idea de núcleo rígido. Proyectando una impresión de presión fluida desde el interior del volumen, las densas superficies de Arp devienen imágenes de la variabilidad y el cambio.

La obra de Arp sorprendió a la escultora inglesa Barbara Hepworth cuando visitó París en 1932: «La idea —el concepto imaginativo— consiste en realidad en conferir vida y vitalidad al material», escribió. «Cuando decimos que una gran escultura posee

<sup>42</sup> Para un estudio de las relaciones entre el vitalismo y la escultura de principios del siglo XX, véase Jack RUEN-LAN, *Reposé Modern Sculpture*, Nueva York George Zerklin, s. l.

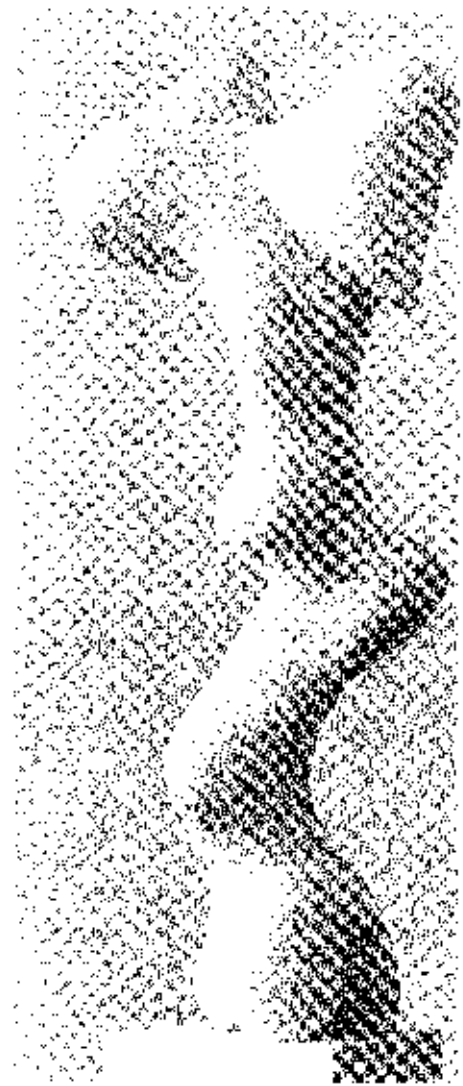
106. Arp, *Concretions*, 1938.  
 Minoxol, 100 x 25 x 32 cm.  
 The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.  
 Otor 300 Solomon R. Guggenheim Museum,  
 Nueva York

visión, poder, vitalidad, escala, equilibrio, forma o belleza, no estamos hablando de atributos físicos. La vitalidad no es un atributo físico u orgánico de la escultura: es una vida espiritual interior»<sup>21</sup>.

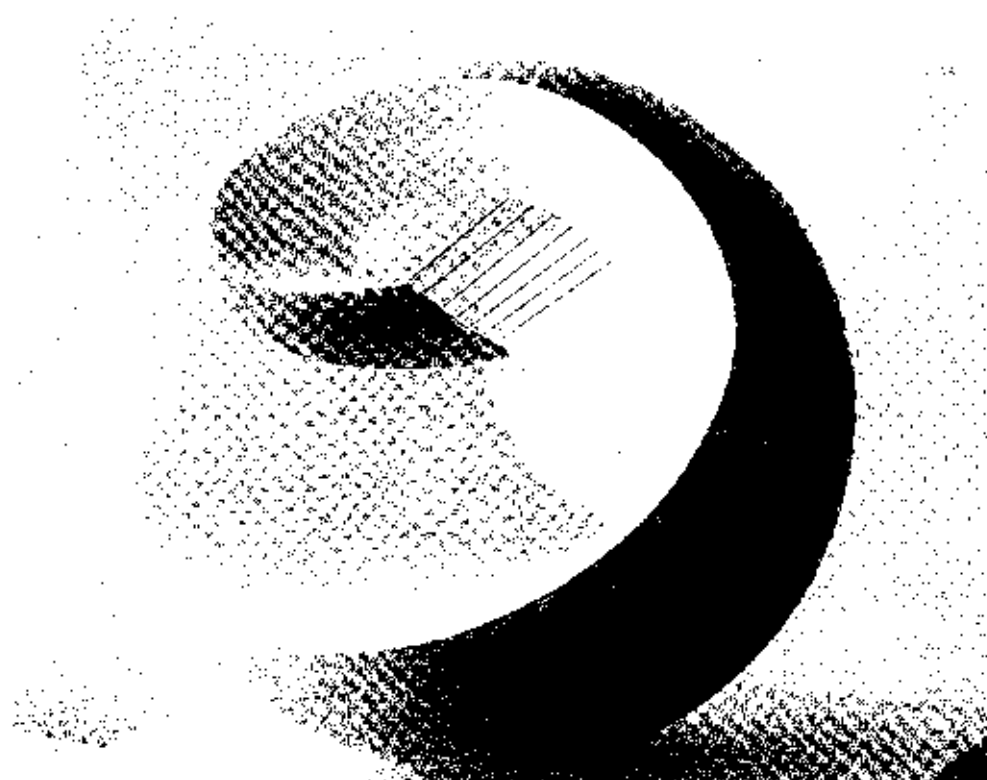
A finales de los años treinta y durante los cuarenta, Hepworth y Henry Moore formaban el ala inglesa de la escultura vitalista. Pero, a diferencia de Arp, su obra parece orientar la metáfora orgánica hacia una especie de acuerdo con la estética constructivista. Porque, en lugar de componer una superficie absolutamente fluida, Moore y Hepworth tallaban volúmenes con superficies mucho más estructuradas y facetadas, de modo que cada sección de la forma externa podía percibirse como explícitamente ligada a un rígido núcleo central. Asimismo, ambos escultores pretendían dotar a sus obras de una transparencia efectiva mediante el empleo de planos hechos con tramas de hilo metálico que permitieran al espectador acceder a la estructura interna del objeto imponiendo la idea de la correlación mutua entre la superficie externa y el esqueleto interno.

Hay, pues, una racionalización de la metáfora del crecimiento que desemboca en una especie de análisis constructivista y estructural de las imágenes de la materia viva.

Arp había empezado haciendo una escultura afín con el intento surrealista de insertar el objeto en el flujo del tiempo real. De ahí había pasado a la creación de imágenes que proyectaran la ilusión de temporalidad mediante el concepto de cambio orgánico. En manos de Moore y Hepworth, esta noción del tiempo sufrió una modificación suplementaria cuando la devolvieron una vez más a las modalidades clásicas de la temporalidad. De nuevo la finalidad de la escritura parecía concentrarse en el desarrollo del volumen, orientarse hacia una tridimensionalidad racionalizada, donde cada una de sus



<sup>21</sup> J. J. MARÍN, con NICOLAS y Naomi GARDNER (eds.), *Orbis*, Londres, Faber, 1997, p. 113.

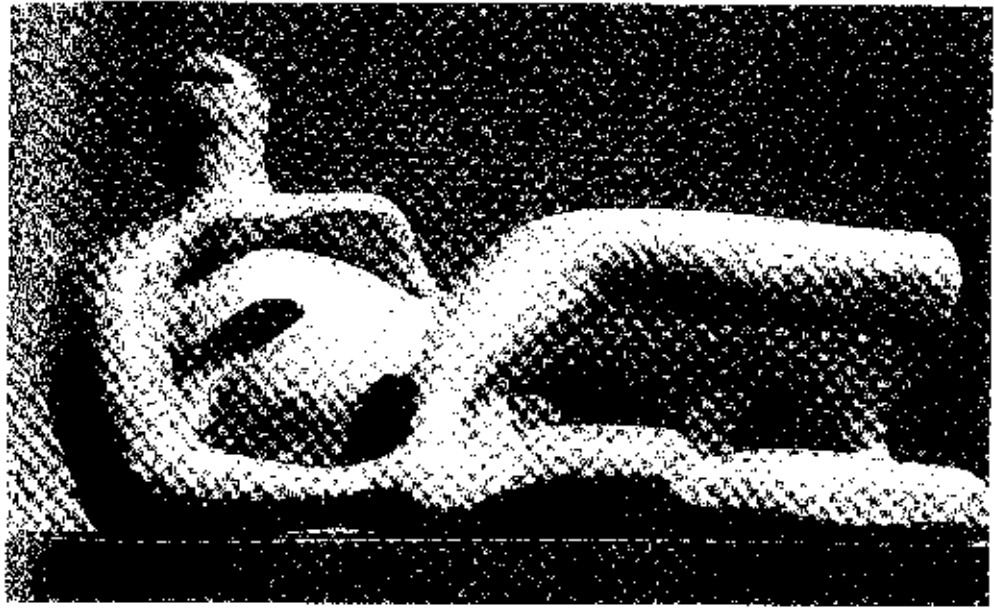


107. Barbara Hepworth (1903-1975). *Religio*, 1946. Madera con cuerdas, 41 cm. The Tate Gallery, Londres.

facetas era vista como una variación de una premisa estructural interna y el conjunto de todas ellas se resolvía en una concepción única y sintética desde cualquier punto de vista que se adoptara para contemplar la obra.

A diferencia de Gabo y Pevsner, Moore trabajaba con instinto de tallista más que con el de constructor de volúmenes por delicados planos geométricos. Las extremidades de las figuras reclinadas de Moore (fig. 108) terminaban explícitamente dentro de los límites de la masa original del material en que las figuras eran labradas. Con los bordes exteriores de brazos, piernas, espalda y cabeza conformados según la geometría del bloque inicial, y la parte central de la figura erosionada hasta convertirse en un vacío longitudinal central, la obra deja ver una relación contrapuntística entre la forma del núcleo hueco y la de la figura resultante. Las formas escultóricas parecen haberse desarrollado desde las premisas geométricas del núcleo hueco. El resultado es una sensación de voluptuosa reciprocidad entre la forma del continente y la del contenido: la masa exterior envuelve el vacío situado en su centro como un órgano vital, y la forma del vacío parece a su vez engendrar el conjunto de la pieza (fig. 109).

A primera vista las dos ideas generadas por la práctica escultórica de Moore parecen contradecir la ideología mecanicista del constructivismo. La primera de ellas era



108. Henry Moore (1895-1980), *Figure reclining*, 1945-1946. Mármol de olmo, 1,90 m. de longitud. Colección privada (Foto: cortesía de Henry Moore).

el credo de la «fidelidad al material»; la forma orgánica del objeto esculpido y el desarrollo orgánico del material en que se ha tallado han de mostrarse como interdependientes. Las venas del mármol, las estrías de la piedra caliza o los nudos de la madera, tal como se forman en la naturaleza, se convirtieron en los mapas que seguían los instrumentos con que Moore tallaba cuando trabajaba directamente en el bloque sólido buscando su centro. Esta sensibilidad alerta aseguraba la «fidelidad» a la base material del resultado figurativo. «Todo material», declaró Moore, «posee sus propias cualidades individuales. Sólo cuando el escultor trabaja directamente, cuando establece una relación activa con su material, puede el material tomar parte en la formación de una idea»<sup>26</sup>. Pero el hecho es que la «idea», con independencia del material que la encarna —sea la geometría curvilínea de los anillos anuales de la madera o los rígidos pliegues de la estratificación pétreo—, era en el fondo una idea analítica. Se trataba de una clase de transparencia conceptual similar a la que había guiado la composición de la *Botella* de Boccioni (fig. 36) y la *Columna de Gabo* (fig. 46), sólo que ahora esa transparencia demuestra que la materia sólida de la naturaleza está ella misma formada por los mismos principios geométricos que aporta a su percepción. De un solo golpe, la figura y el material pueden captarse en una misma aprehensión conceptual.

La segunda idea suscitada por la obra de Moore habla de esta posibilidad del volumen racionalizado como un modo de «captar» la idea escultórica. Este es un concepto que devuelve a la facilidad ideal que Hildebrand había descrito como «un juicio uníta-

<sup>26</sup> Herbert READ, *Henry Moore, Sculptor*, Londres, Zwemmer, 1934, p. 29.

109. Moore, *Formas blancas y negras (cerámicas)*, 1973-1974.  
Materia: cerámica.  
2,61 x 0,91 m.  
Allingby Knox Art Gallery,  
Buffalo, Nueva York.

rio y global sobre la profundidad» y que situaba al espectador en relación con la obra de tal modo que podía «captarla... en su integridad». El concepto de escultura desarrollado por Moore se dirige al sentido del tacto del espectador como extensión instintiva y sensible de su capacidad de conceptualización. Tal como lo expresó Sir Herbert Read, «la escultura es un arte de la palpación, un arte que satisface por contacto con los objetos y su manipulación». Para Read, Moore es el escultor supremo que «obtiene la forma sólida como si estuviese dentro de su cabeza; la piensa, sea cual sea su tamaño, como si la encerrase completamente en el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja desde todos los ángulos posibles; se identifica a sí mismo con su centro de gravedad, su masa, su peso; concibe su volumen como el espacio que la figura desplaza en el aire»<sup>25</sup>. Así como la «fidelidad al material» trata de la revelación de la geometría en la formación de la materia, así las ideas de Read sobre «la sensación de volumen» son



<sup>25</sup> Herbert READ, *The Art of Sculpture*, Nueva York, Pantheon, 1956, p. 71.

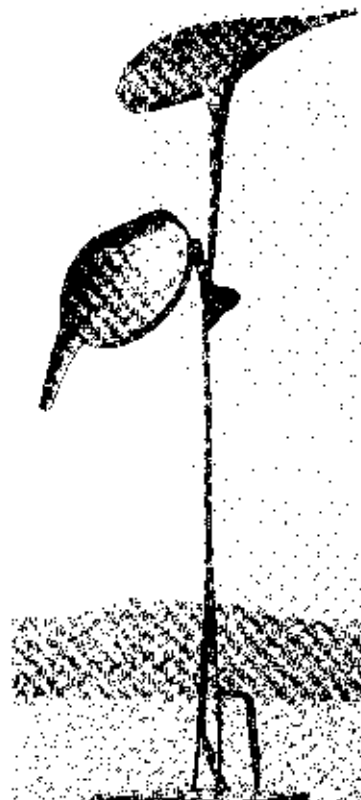
una extensión de las satisfacciones que produce la posesión conceptual de los constructivistas a una imaginaria posesión táctil. Nada hay en lo dicho por Read que no pudiera aplicarse con la misma pertinencia al *Desarrollo de una botella en el espacio*.

La mayor diferencia entre las figuras reclinadas de Moore y la *Bota suspendida* de Giacometti se resume en una diferencia en la clase de tiempo que cada uno ocupa y la relación que cada uno establece con el espacio en torno. Las figuras de Moore existen en el fecundo momento del tiempo racional, secuencial y causal. Más aún, sus formas diríanse surgidas en los puntos de intersección de un ejejado axial continuo. En este sentido, parecen orquestaciones del espacio geoméricamente concebido, mientras que la obra surrealista se ocupa de otro orden de la percepción. Es un cuerpo extraño que se inserta en el tejido del espacio real, un extraño islote de la experiencia que suspende el sentido racional de la causalidad, una peculiar bolsa de subjetividad, aquello de lo que la aparición de la sonámbula desnuda en la pantalla hizo tomar conciencia a Breton. Y su tiempo, a diferencia del tiempo de la inferencia racional a partir de una causa dada, es el lento despliegue de la experiencia imprevista; es decir, la proyección hacia fuera del tiempo vivido, la imposición de ese tiempo al contexto material del mundo.



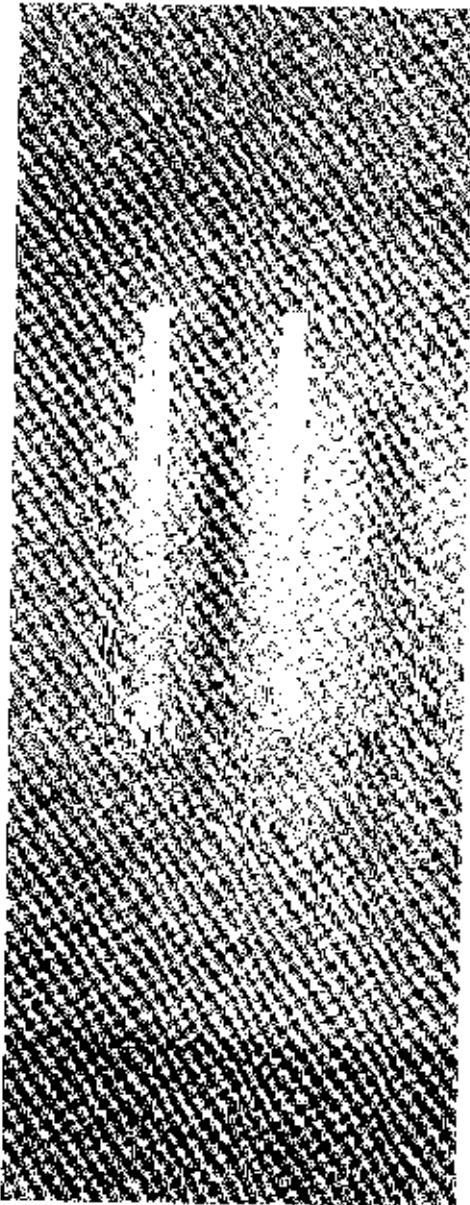
## TANKTOTEM: IMÁGENES SOLDADAS

En 1950 David Smith construyó *Tanktotem I* (fig. 110). Se trata de un ensamblaje de bidimensionalidad casi agresiva, que corta como un filo la línea de visión: una planitud que por su singularidad sorprendió inmediatamente a los primeros espectadores. Frente a la obsesión por el volumen (real o virtual) que constituye la esencia de la tradición escultórica del siglo XX, *Tanktotem I* parece tan insustancial como un papel recortado.



Con sus dos elementos como discos suspendidos de un alto tronco vertical, *Tanktotem I* debe su título a la figura humana que sugiere. El disco inferior, fabricado a partir de una tapadera de cisterna o caldera, funciona como la parte inferior del torso, en tanto que el disco superior corona la escultura con una cabeza totémica en forma de aleta. Sin embargo, la manera de generar la imagen no nos enfrenta tanto con un sucedáneo de la presencia figurativa como con un signo abstracto de ésta. Esta cualidad emblemática depende menos de la economía formal que rigió la figura - o de la manera como las varillas de acero que forman el tronco se disponen como líneas o trazos— que de la extrema bidimensionalidad.

110. David Smith (1906-1965), *Tanktotem I*, 1942.  
Acero, 229 x 99 cm.  
Art Institute, Chicago.



111. Louise Nevelson (1900-1988), *Das verdammt seltsame (das heisse des amerikanischen)*, 1959. Made a girada de barro, 163 x 17 cm, y 163 x 76 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York. Fondo Blauvelt-Rockefeller.

dad que confiere a la obra una fuerte apariencia de poste de señales erigido al azar dentro de nuestro espacio. *Tanktotem I* fue la primera de una larga serie de piezas a las que Smith dio el nombre de *tótem*. Como cada una de las componentes de la serie, se sitúa en un extraño punto intermedio entre la figura humana y el signo abstracto.

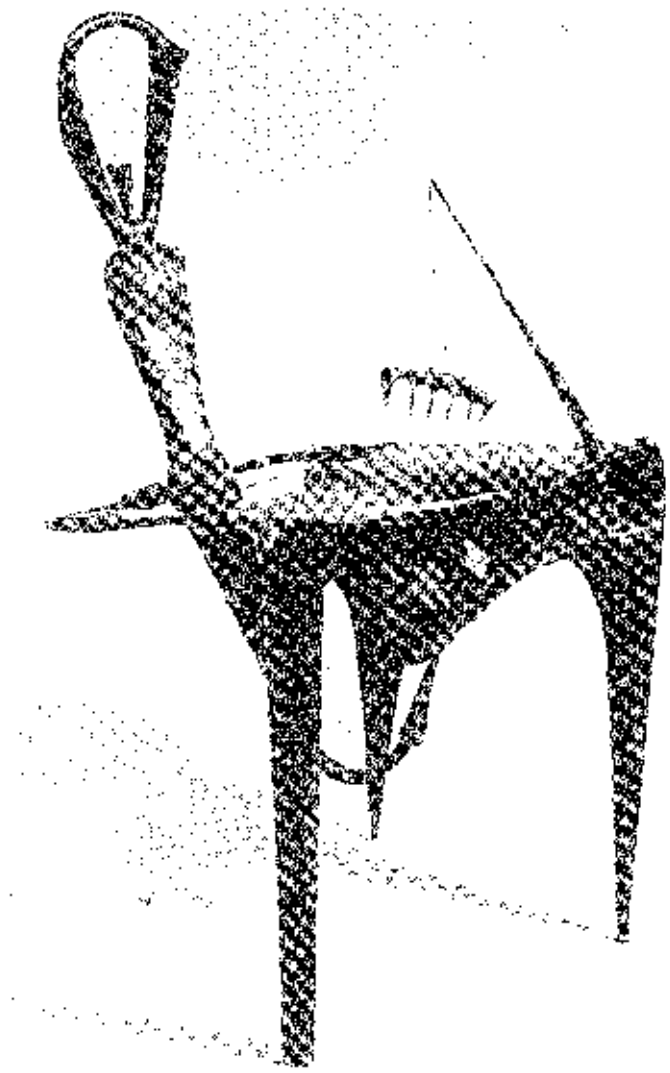
En ambos aspectos —el interés por el tótem y el tratamiento de la materia para crear un emblema o signo—, la obra de Smith está íntimamente ligada a las preocupaciones de los artistas americanos de su generación: los expresionistas abstractos. En algún momento de sus cacerías, generalmente al principio, la mayoría de los contemporáneos de Smith, o mismo escultores que pintores, realizaron objetos a los que llamaron «tótem» o cuyos títulos delataban indirectamente un interés por las prácticas totémicas. Piénsese en los escultores Louise Nevelson (fig. 111), David Hare (fig. 112), Seymour Chwast (fig. 113), Isamu Noguchi (fig. 114) y Louise Bourgeois (fig. 115), y en los pintores Jackson Pollock (fig. 116), Adolph Gottlieb (fig. 117), Mark Rothko, Clyfford Still y Barnett Newman. Especialmente entre los pintores, se aprecia una preocupación constante por el emblema; para Rothko y Gottlieb, el emblema

como tal se convirtió en una de las bases de su pintura madura: componían sus obras suspendiendo una forma simple y frontal en un espacio neutro e indiferenciado. Como otros más familiares —la cruz roja, por ejemplo, o las señales de tráfico—, en su obra el emblema no tiene ningún contacto formal con los límites del campo en que ocurre. Más aún, el emblema se entiende como establecido en la superficie de ese campo y a diferencia de lo que sucede con las imágenes figurativas, que pueden describir objetos reales a una escala mayor o menor que la suya propia, el emblema se da en la escala en que literalmente se manifiesta y en el material del que está hecho.

112. David Smith (1917).  
*Juego de niños*, 1944. Bronce,  
 102 x 47 x 64 cm.  
 Museo de Arte Moderno,  
 Nueva York.  
 Obra cedida al artista.  
 Foto: Geoffrey Clewley.

Frontalidad, centralización, tamaño natural y superficie lisa: todas estas cualidades caracterizan las obras más logradas de la mayor parte de los pintores expresionistas abstractos; incluso quienes, como Pollock y Newman, acabaron por perder algunos de estos rasgos emblemáticos siguieron trabajando sobre el aspecto más importante del signo o emblema. Y esa es su marca distintiva. Porque mientras que es posible pensar que un cuadro tradicional o una fotografía establece entre el autor y el objeto una relación independiente del público, que no se dirige a nadie en particular, un signo o un emblema no puede pensarse más que existiendo específicamente en relación con un receptor. Adopta la forma de una instrucción dirigida a alguien, una instrucción que existe, por así decir, en el espacio de confrontación entre el signo o emblema y quien lo ve.

El contacto de David Smith con el surrealismo durante los años treinta y cuarenta atrajo su atención, por un lado, hacia una escultura basada en la estrategia de la confrontación y, por otro, hacia una temática que privilegiaba objetos mágicos como fetiche y tótems. La confrontación es un recurso mayor en *la Mujer decollada* de Giacometti (fig. 87); el fetichismo es omnipresente en la obra de Bellmer y Dalí. Pero, como sus contemporáneos pintores, Smith reelaboró por completo estas fuentes. A partir de ellas, desarrolló una fórmula escultórica que se convirtió en compartida *formal* de lo



113. Seymour Chwast (1915),  
*Figura apocrieta*, 1948.  
 Madera y lámina de pino,  
 216 x 159 x 0,50 cm.  
 Museo de Arte Moderno, Nueva York.  
 Donación del artista. Foto: Geoffrey Clements.

que Smith consideraba la esencia del totemismo. La forma de su obra y la noción de tótem se convirtieron en dos metáforas entrelazadas y recíprocas, ambas tendientes a mostrar por qué no era posible poseer la obra<sup>1</sup>. Para comprender esto, primero hemos de volver sobre lo que Smith consideraba la estructura totémica y luego sobre el tipo de expresión formal que ésta adoptó en su obra.

En los cuadernos en los que durante los años cuarenta Smith tomó apuntes para sus esculturas y anotó crípticamente las ideas que se le ocurrían, junto a dibujos de objetos calificados como «tótemos» se encuentran referencias a textos psicoanalíticos. Dado el interés de Smith por la obra de Freud, es probable que su visión del totemismo se inspirara primordialmente en *Tótem y tabú*, un texto que ponía insistentemente en conexión las prácticas primitivas con la estructura moderna de las relaciones descritas por el psicoanálisis. De manera que para Smith el tótem no era un objeto arcaico. Constituía más bien una expresión extraordinariamente abreviada de un complejo de sentimientos y deseos que él sentía operar en sí mismo y en el conjunto de la sociedad.

Dicho resumidamente, Freud describió el funcionamiento del totemismo en las culturas primitivas como un sistema de prohibición del incesto que impedía a los miembros de una tribu o de un clan matrimoniar o cohabitar entre sí y les forzaba a buscar a sus cónyuges fuera de sus propias familias tribales. Cada tribu se identificaba con un objeto tótem particular —normalmente un animal— y cada miembro de la tribu adoptaba el nombre de ese objeto, de modo que hombre y tótem fueran uno y lo mismo. Una vez establecida esa identificación, las leyes que se aplicaban al animal tótem se transferían lógicamente al portador humano de su nombre. Y la mayoría de estas leyes, los tabús,



<sup>1</sup> Para un estudio más detallado de la obra de Smith, véase Rosalind Krauss, *Terminalless Works: The Sculpture of David Smith*, Cambridge, MIT Press, 1971.



114. Isami Naguchi (1904-1988), *Monumento a los héroes*, 1943. Papel, máscara, buecos, cuerda, 76 cm. Colección de Larissa (Foto: Ruzolph Burekhardt).

eran prohibitorios: protegían al tótem de toda violación. El tótem no era sólo un objeto sagrado o venerado, sino que también se distinguía de todos los demás objetos que habrían podido ser físicamente apropiados. Habitualmente, al animal tótem no se lo podía ni matar ni comer, ni siquiera tocar. En algunas tribus, el tabú se extendía hasta la prohibición a los miembros de la tribu de acercarse o incluso mirar al tótem. Puesto que los hombres y mujeres de la tribu llevaban igualmente el nombre del tótem, las leyes del tabú se les aplicaban por extensión y hacían de la unión incestuosa una violación directa de las leyes tribales. Freud veía en el totemismo la manifestación de un deseo particular al tiempo que un sistema para impedir su consumación.

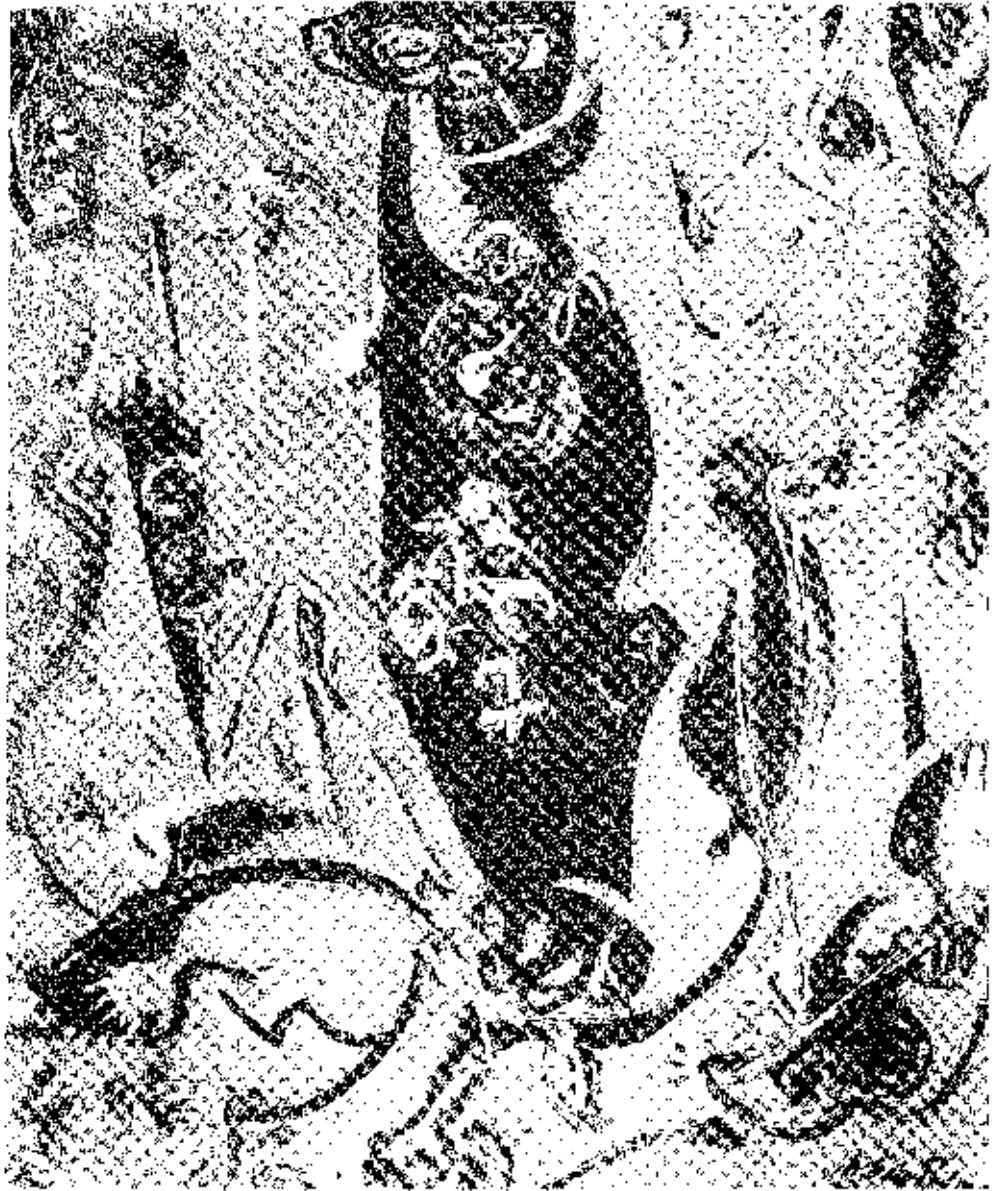
Durante los años cuarenta, por razones tanto personales como políticas, a los ojos de Smith esta estructuración de las relaciones entre dos miembros de

un conjunto que proscribía la apropiación o violación del uno por el otro adquirió una gran importancia. En medio de la devastación producida por Segunda II Guerra Mundial, Smith se representó aquella carencia en los términos sexuales y de canibalismo que de repente dieron relevancia al totemismo. La respuesta artística de Smith consistió en la formulación de una estrategia escultórica para traducir los tabúes del totemismo al lenguaje de la forma. Con esta tentativa formal parecía querer contravenir las transacciones entonces bien establecidas entre el espectador y el objeto escultórico, las cuales, como hemos visto, se habían desarrollado según dos sistemas: la apropiación intelectual en el constructivismo y la posesión sensible en la obra de Henry Moore.

En 1949-1950 Smith había consolidado este lenguaje formal. En una obra llamada *Blackburn: canción de un herrero irlandés*, describe la figura humana con una sintaxis escultórica que se podría designar como una gramática de la extrema disyunción visual. Esta disyunción depende del hecho de que la relación entre las dos principales pers-



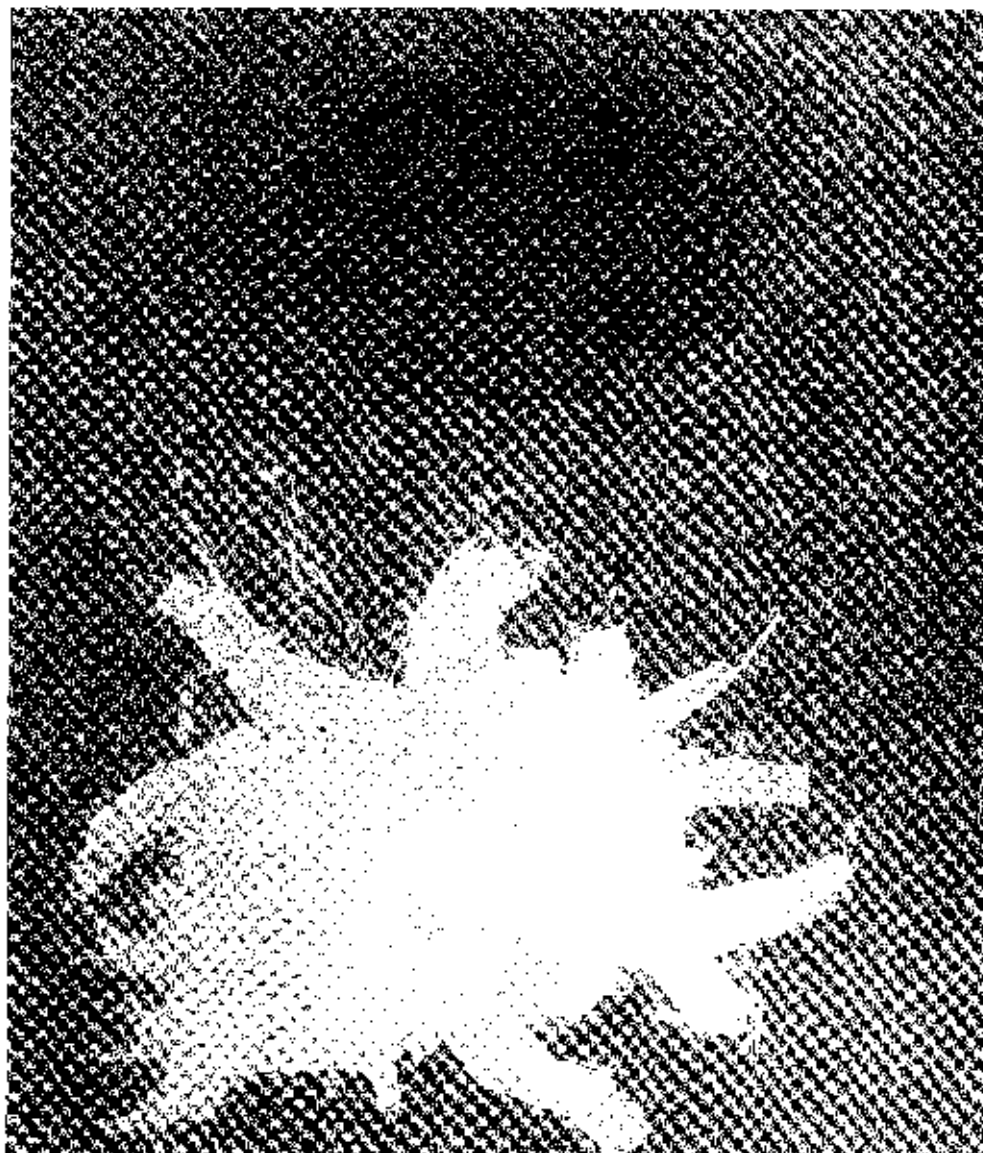
115. Louise Bourgeois (1917):  
*Figure dormante*, 1970. Madera de balsa, 1,89 cm.  
Museo de Arte Moderno, Nueva York.  
Foto: Katherine Grenell.



116. Jackson Pollock (1912-1956), *Blüthen, Leese II*. Óleo sobre lienzo, 1,58 x 1,57 m. (Foto: Otto E. Nelson).

pectivas que admite la obra —de frente (fig. 118a) y de perfil (fig. 118b)— no puede establecerse mediante la transparencia interna, que a partir del constructivismo y desde hacia más de cuatro décadas venía siendo el recurso más importante de las composiciones escultóricas abstractas.

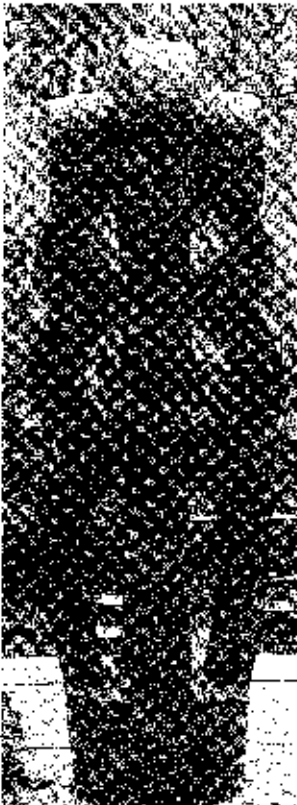
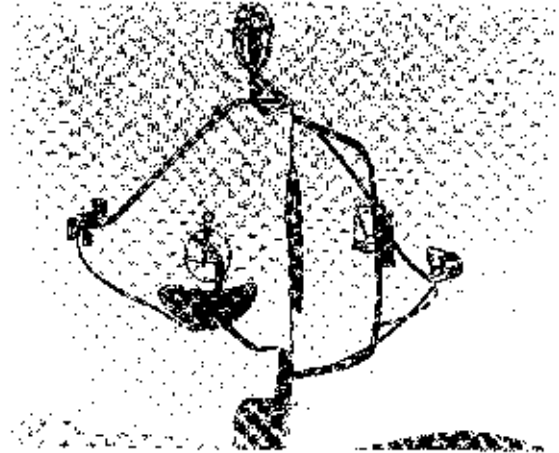
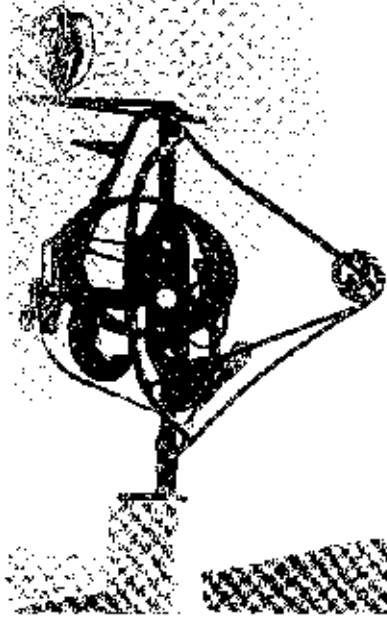
La clase de transparencia que *Blackburn* evita se encuentra, por ejemplo, en una *Figura* realizada por Jacques Lipchitz en 1926 (figs. 119a y 119b). En ella el principio de



117. Adolph Gottlieb (1893-1974), *La cresta*, 1959. Óleo sobre lienzo, 2,03 x 2,52 m. Tate Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación del Chase Manhattan Bank (Foto: Geoffrey Clements).

construcción consiste en el entrecruzamiento en ángulo recto de dos siluetas casi idénticas, de modo que, si se las mira por donde se las mire, se vea un conjunto similar de formas. Estos perfiles, parecidos a los eslabones unidos de una cadena, aparecen como la manifestación externa de una sucesión interna de cavidades esféricas. Así como todas las visiones de una esfera son idénticas, puesto que las genera la repetición de una única forma geométrica, los vacíos interiores visibles del *Tótem* de Lipchitz parecen abrirse por igual a todas las facetas de la obra. Visualmente, la obra constituye un sistema de

118a y 118b. Smith, Blackburn. *Carro de los herreros irlandés* (de la vista), 1948-1950. Acero y bronce, 117 x 126 x 61 cm. Wilhelm Lebermück Museum, Duisburg.



119a y 119b. Libeaut, *Figura (de la vista)*, 1926-1930. Bronce, 2.17 m. Museo de Arte Moderno, Nueva York.

imbricación en el que las visiones de perfil se deducen de la visión frontal y la frontal puede conocerse plenamente por la simple inspección lateral de la obra. En este sentido, su *Figura* responde a la exigencia de comprensión y organización conceptual que ya hemos visto en la escultura futurista y constructivista.

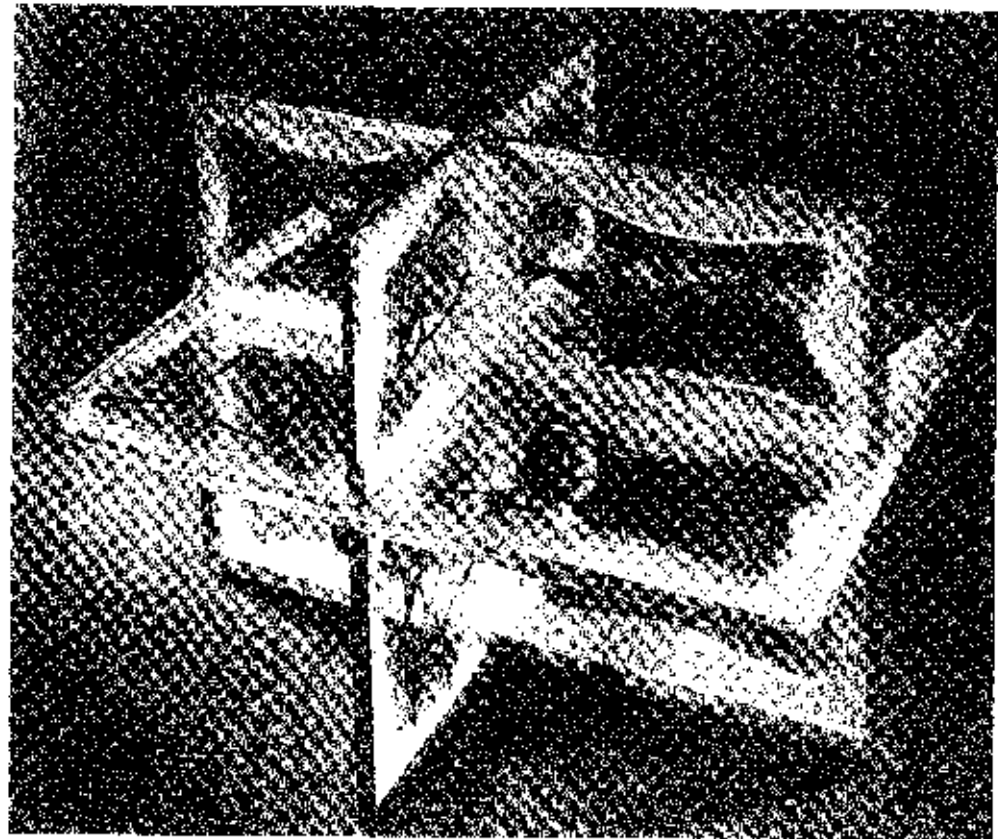
*Blackburn*, por el contrario, proyecta su imagen frontal de un torso humano como una especie de marco abierto en el que todos los detalles escultóricos parecen desplazados a la periferia de la obra, cuyo interior queda como un vacío abierto que la mirada raspa fácilmente. Desde esta perspectiva, *Blackburn* se presenta como una imagen hierática de la figura humana, frontalizada, casi simétrica, incorpórea, donde el cuerpo se reduce a la silueta de una barra de acero retorcida. El espacio abierto, la ausencia de interior contrastan con los elementos mecánicos en acero (chavetas, secciones de charnelas) colocados en ciertos puntos del borde externo. A diferencia de la frontalidad de la *Cabeza de Cabo* (fig. 44), la *Botella* de Boccioni (fig. 36) o la *Figura* de Lipchitz, la visión frontal de *Blackburn* no revela absolutamente nada. No prepara al espectador para la experiencia que ofrecen las demás perspectivas del objeto, sus otros lados. En *Blackburn* la predicción de estas otras visiones es sencillamente imposible. El escultor parece haber vuelto la espalda a la obsesión por la información que hemos visto en otras esculturas de tipo constructivo.

Si la visión lateral de *Blackburn* no puede calcularse desde la frontal, es porque aquélla contiene todo un complejo de expresiones que la cara frontal de la obra ha negado y desdenado. Desde el lado, el interior del torso está atestado de incidentes figurativos, de desordenadas formas metálicas, como el estante de una tienda de maquinaria en el que se amontonan viejas herramientas y piezas de recambio. Con su densa acumulación de formas salientes, la visión lateral produce un efecto de agitada confusión, mientras que desde el frente el torso había aparecido sereno y nítido. Además, las relaciones entre la cabeza y el cuerpo difieren según el punto de vista. En lugar de suscribir la declaración de simetría formulada desde el frente, el desplazamiento excéntrico de la cabeza hace que en la visión lateral se subraye la rica tensión generada por el perfil de la obra. Ante el perfil de *Blackburn* uno se siente no tanto contemplando otra *visión* de la obra como casi otra obra.

En *Blackburn* Smith acepta como tema la afirmación totémica de la presencia humana, pero rechazando al mismo tiempo la definición de presencia que subyace no sólo a la *Figura* de Lipchitz, sino también a toda la escultura constructivista: en ésta la presencia se asentaba sobre el establecimiento de un centro o núcleo temático que garantiza a todas las facetas de la obra la apariencia de derivaciones lógicas. Moverse alrededor de estas esculturas es hacer la experiencia de una continuidad temporal, algo así como cuando se oye el desarrollo de un tema musical. En *Blackburn* Smith rechaza esa continuidad normal, que sustituye por una sensación de ruptura cismática entre una faceta y la siguiente, según el principio de la *discontinuidad* radical.

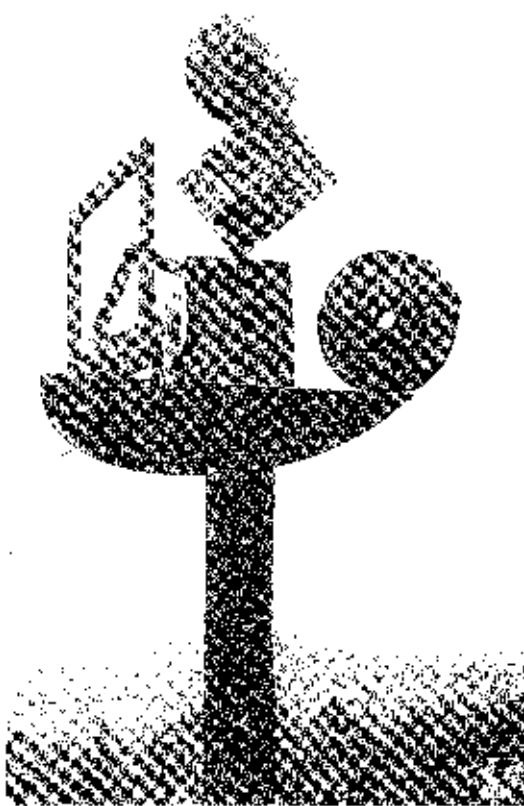
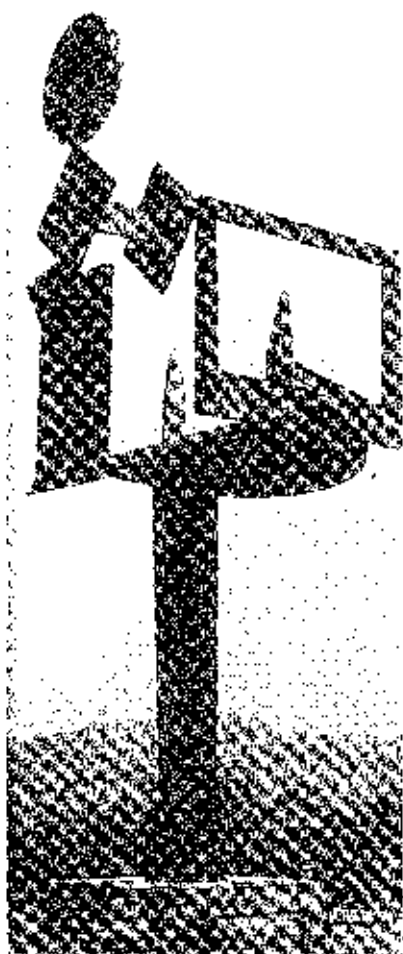
Smith capta las leyes fundamentales del totemismo y las incorpora a *Blackburn* insistiendo en esta discontinuidad más que meramente resucitando el primitivismo superficial de sus formas originales. El totemismo establecía leyes para el distanciamiento entre el objeto y su espectador, creaba tabúes contra la posible apropiación tanto del tótem

como de su contrapartida humana, mantenía el objeto tabú como algo aparte. Con el rechazo a dotar a la obra de la inevitabilidad de las relaciones formales que vimos en el constructivismo —la entrega de la escultura a la aprehensión intelectual del espectador—, Smith anuncia su singularidad estética. En este sentido, su obra renuncia al paternal paraguas del constructivismo bajo el cual trabajaron muchos de sus colegas escultores; entre ellos, sus contemporáneos americanos como Seymour Lipton e Ibram Lassaw, que siguieron explorando los procedimientos del volumen virtual y la construcción estereométrica de Gabo. La *Cama de estrellas* (fig. 120) de Lassaw, realizada en 1949, el mismo año que *Blackburn*, se distingue de la arbitrariedad y premeditada incoherencia de Smith por su rigurosa preocupación por la unidad. En *Cama de estrellas* el principio de intersección opera como el núcleo de los planos que de él irradian. Mirando *Cama de estrellas* «de frente», comprendimos que si se pudiese a rotar sobre uno de sus ejes (vertical u horizontal), seguiría suministrando la misma información sobre esta estructura. Su estereometría es rigurosamente obediente del infantil diagrama dibujado por Gabo en 1937 (fig. 42). Por el contrario, la desobediencia de Smith se expresó no sólo formalmente, a través de su rechazo de los principios de la organización



120. Ibram Lassaw (1911); *Cama de estrellas*, 1949. Plástico y acero, 30 x 25 x 35,5 cm. Colección del artista.

121a y 121b. Smith, V-B XXIII (dos vistas), 1963.  
Acero, 178 x 188 x 163 cm.  
Colección Miss Sarah Greenberg, Nueva York



geométrica, sino también temáticamente: el tema del totemismo lo mantiene a distancia de la clase de contenido tecnológico característico del constructivismo ortodoxo.

Desde la época de *Blackburn* hasta los últimos años de su carrera, la obra de Smith siguió caracterizándose por las mismas preocupaciones formales y temáticas. *V-B XXIII* (1963), por ejemplo, evita igualmente toda relación de predecibilidad entre las visiones frontal (fig. 121a) y de perfil (fig. 121b). De frente, presenta una verticalidad hierática y una bidimensionalidad similares a las de *Blackburn*, mientras que de lado se abre a una serie de relaciones excéntricas en equilibrio inestable, donde las partes carecen de coherencia en torno a un centro fijo.

Temáticamente, *V-B XXIII* también lleva más allá el interés de Smith por el totemismo y la protección del objeto contra la violación o la apropiación. Pues la imagen de *V-B XXIII* tiene en la obra de Smith una historia tan larga y perdurable como la figura totemica. Es una imagen de la forma humana —o al menos un fragmento de ella— colocada sobre una especie de altar. El efecto que produce tiene a la vez la neutralidad de una



122. Smith, *Cabeza como naturaleza muerta. II*  
1942. Aluminio fundido, 16 x 12 x 10 cm.  
Propiedad del artista.

naturaleza muerta en ensamblaje y el asta ligada a la mutilación de un chivo expiatorio. Visto de frente, el apilamiento vertical de una placa rectangular, la cara romboidal de la sección de una viga con forma de I y el disco circular de la cubierta de una caldera sugieren el torso de una figura situado sobre un pedestal a modo de mesa.

Esta imagen de un torso como naturaleza muerta no sólo se relaciona con otras obras de los años sesenta tales como *Cubos XIX*, sino que también retrotrae a los años cuarenta en varias de las versiones de *Cabeza como naturaleza muerta* (fig. 122) y el explícito *Torso mesa* (fig. 123) de 1942.<sup>2</sup> En cuanto metáfora, la imagen del chivo expiatorio funciona como la imagen totémica, pues su contenido remite a los rituales primitivos que expresan una violación física. Al igual que en el caso de la imagen toté-

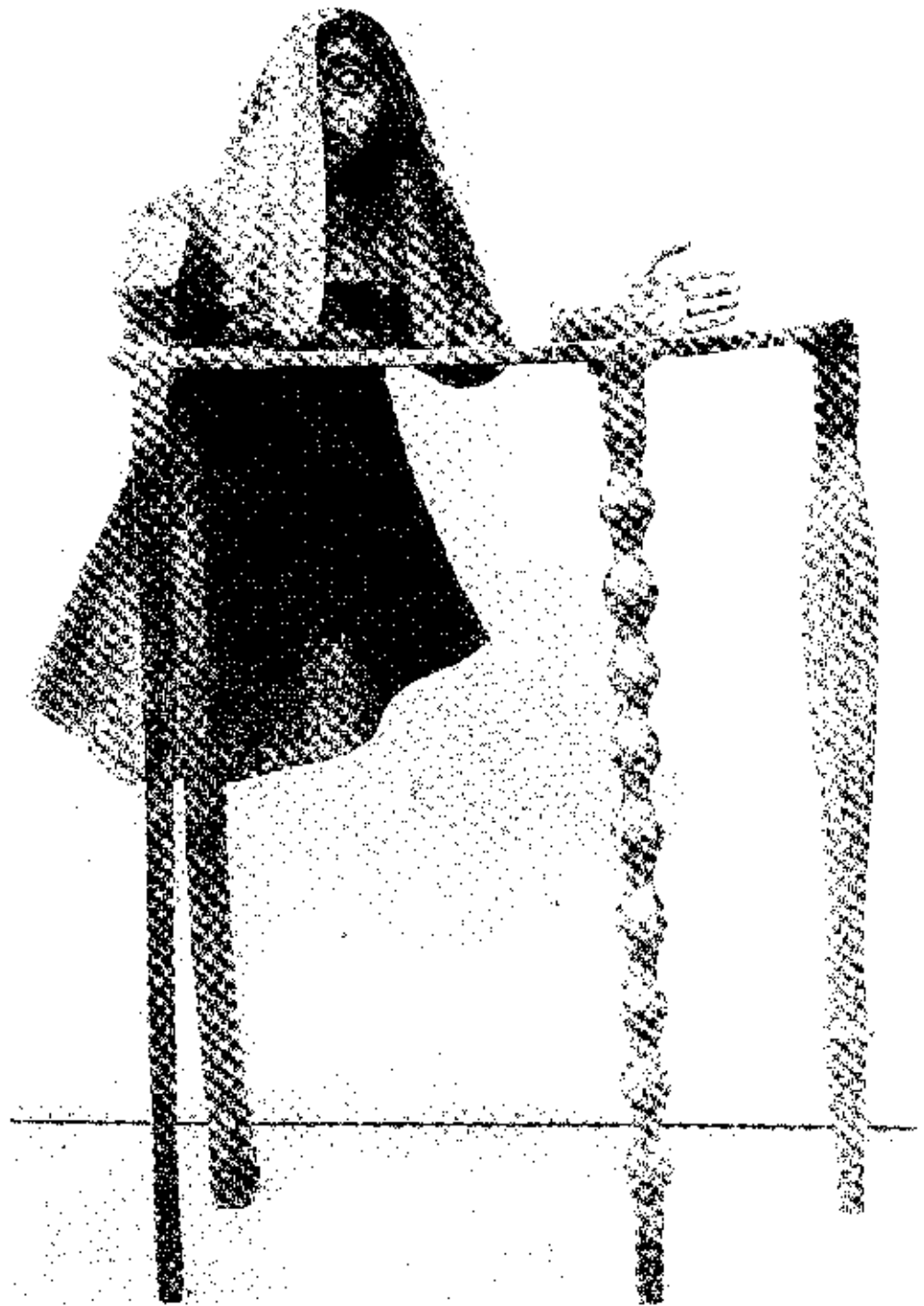
mica, Smith emplea la imagen del chivo expiatorio tanto para reconocer los deseos inconscientes de posesión física como para afirmar en el plano formal una prohibición de tales actos. Y, como el tótem, esta imagen de sacrificio, por más que despojada de la estrategia de prohibición formal, constituiría una parte plenamente integrante del patrimonio artístico de Smith, puesto que había sido uno de los temas más importantes de la escultura surrealista. Pero en ésta como en *La mesa* de Giacometti de 1932 (fig. 124) o en su *Dota suspendida* de 1930-1931 (fig. 81), el montaje objeto-mesa humano fue empleado más como estímulo a la posesión que como prohibición. La obra de Giacometti maneja con mucha precisión el lenguaje de la posesión sexual — como prolongación narrativa de las fantasías del deseo — que V-B XXIII resueltamente rechaza.

Una prueba de que Smith consiguió crear un lenguaje formal diametralmente opuesto a los deseos de posesión surrealistas la aporta el hecho de que la obra madura de Smith fuera durante tanto tiempo entendida como escultura puramente abstracta. A lo largo de

<sup>2</sup> En los primeros años cuarenta, Smith creó al este tema en obras tales como *Sacrificio I* (1940) y *Candela* (1951).



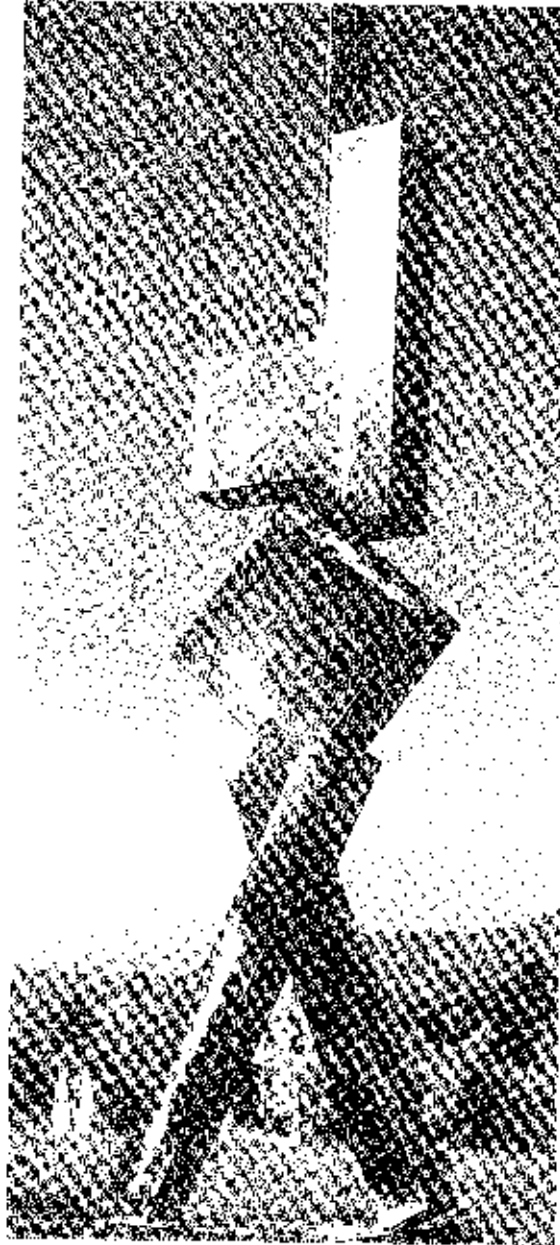
123. *Suile, Toro*, 1942. Bronce, 25 x 11 x 14 cm. Rose Art Museum, Brandeis University Art Collection, Wellesley, Massachusetts. Donación de Mr. y Mrs. Stephen Stone, en memoria de Cheryl Susan Cowan (Fotografía: Mike O'Neil).



124. Giacometti, *La mujer*, 1932. Yeso, 1,40 m. Musé. National d'Art Moderne, Paris (Foto: Musée Nudo art).  
(La versión en bronce es propiedad de la Fundación Giacometti, Kunoehaus, Zurich).

125. Smith, *Cubos VI*, 1963.  
Acero inoxidable, 3 x 0,75 m.  
Propiedad del artista.

los años cincuenta y sesenta, sus piezas más importantes fueron tenidas por no figurativas<sup>2</sup> como resultado probable de la acentuación del principio de discontinuidad. La discontinuidad que existe entre las distintas visiones de *Blackburn* empezó a funcionar en el seno de cualquiera de ellas, a destruir la coherencia entre los elementos aislados, a impedir al espectador su aglomeración en una imagen identificable. Durante mucho tiempo así fue como se interpretaron los *Cubos*, la última serie de Smith, constituida por monumentales ensamblajes escultóricos a partir de cubos que él fabricaba en brillante acero inoxidable. Las enormes superficies planas de estas esculturas, irregularmente pulidas con carburo, producen infinitos reflejos bajo cuya difusa red la imagen quedaba velada hasta incluso perderse. Los críticos sintieron la tentación de comparar las superficies de los *Cubos* con la pintura no figurativa de Jackson Pollock. Pero *Cubos VI* (fig. 125) no es una escultura abstracta. Lleva más allá clara



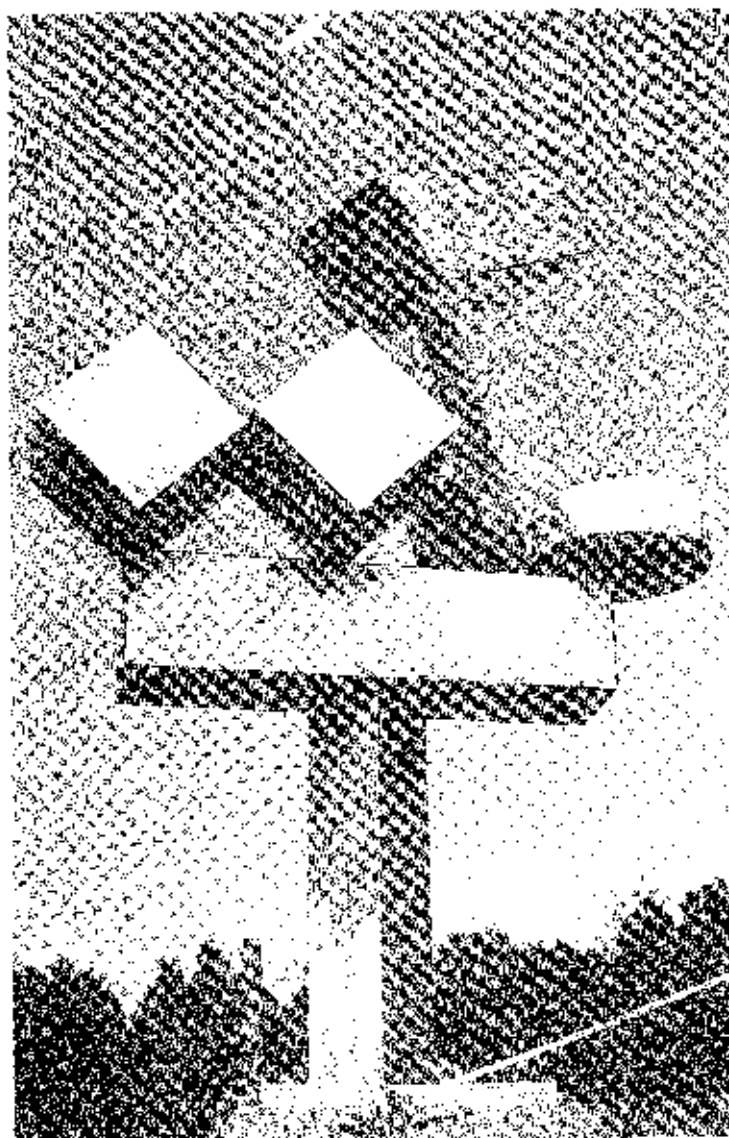
<sup>2</sup> Clement Greenberg escribió que «Smith resolvió perfectamente el es que va — es lo tanto a las formas a contenidos — de la figura humana como a una base de jerárquico». Sin embargo, Greenberg veía que gran parte de la crítica aún eludía la referencia figurativa directa. De *Zig IV*, Eschall en 1961. Greenberg dijo: «En ella evita por error las áreas que el mundo natural lo cual él dice a los ojos que abstrada en todo el resto de su arte» (véase GREENBERG, «David Smith», *Art in America*, LIV (año 1966), p. 32 y p. 28, respectivamente). Pero *Zig IV* es tan referencial como cualquier otra cosa en la obra de Smith. Da por lo demás como a otra tema que en su arte ha cubriendo época durante el período de tres décadas el tema del cañón férreo.

niente el tema de la figura totémica, empleando el brillo de su braviada superficie como recurso suplementario para producir la sensación de distancia formal entre el espectador y el objeto. De manera semejante, en *Cubos XIX* (fig. 126) resurge la imagen de la naturaleza cuerta sobre un altar.

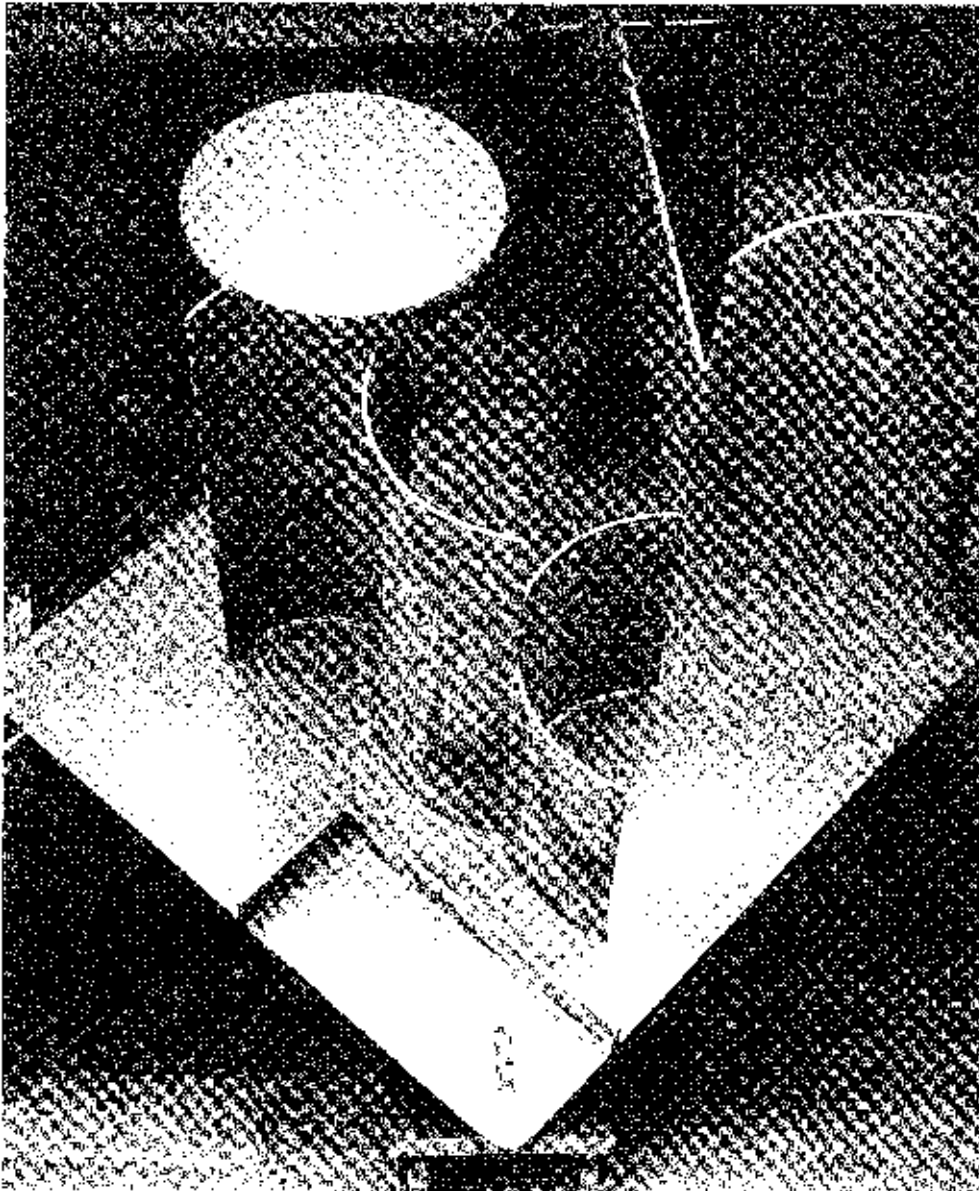
Pese a la depuración y atenuada geometría de sus partes, estas últimas esculturas sí mantienen las antiguas fidelidades temáticas de Smith. El impacto formal de la obra sigue actuando en el marco de una imaginaria dedicada a la posesión violenta y su abjuración. En *Zig IV* (fig. 127), el repertorio de formas geométricas en hojas de acero curvas parece al principio resistirse a cualquier lectura salvo la de una pura abstracción;

sin embargo, aquí Smith volvió una vez más al limitado grupo de imágenes que habían configurado su obra desde los primeros años cuarenta. Pero esta vez el elemento humano ha sido eliminado de la obra: en su lugar encontramos una referencia esquemática a un cañón, una imagen que durante mucho tiempo había representado directamente las relaciones personales y políticas de Smith con la violencia.

En *Zig IV* las garras de acero curvas, que forman secciones tubulares aisladas, se proyectan a partir de una plataforma cuadrangular sustentada por la sección de una viga de acero montada sobre ruedas. La

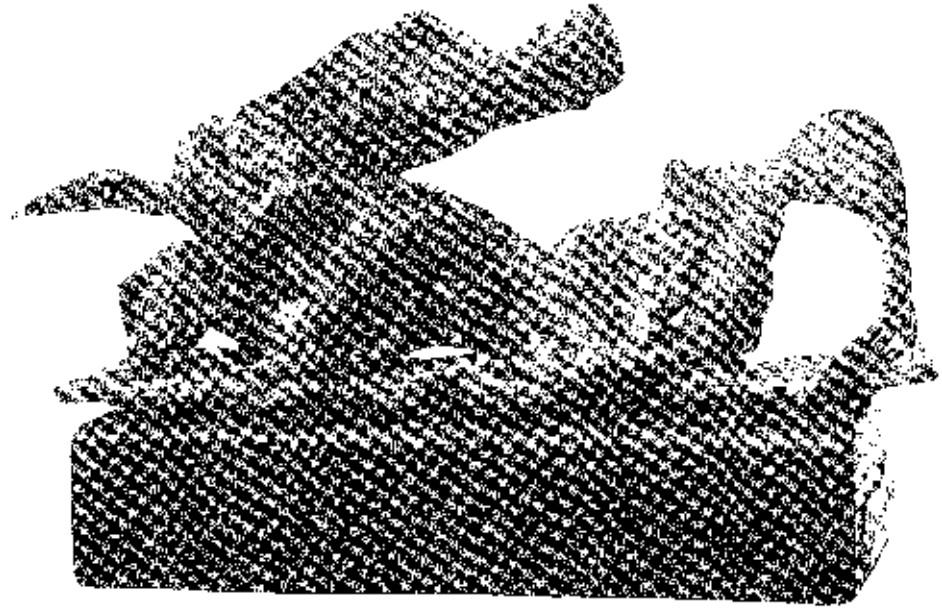


126. Smith, *Cubos XIX*, 1964. Acero inoxidable 2,80 x 0,55 m. Tate Gallery, Londres.



127. Smith, *Zig IV*, 1961. Acero, 2,41 x 2,14 x 1,85 cm. Lincoln Center for the Performing Arts, Nueva York (Foto: David Smith).

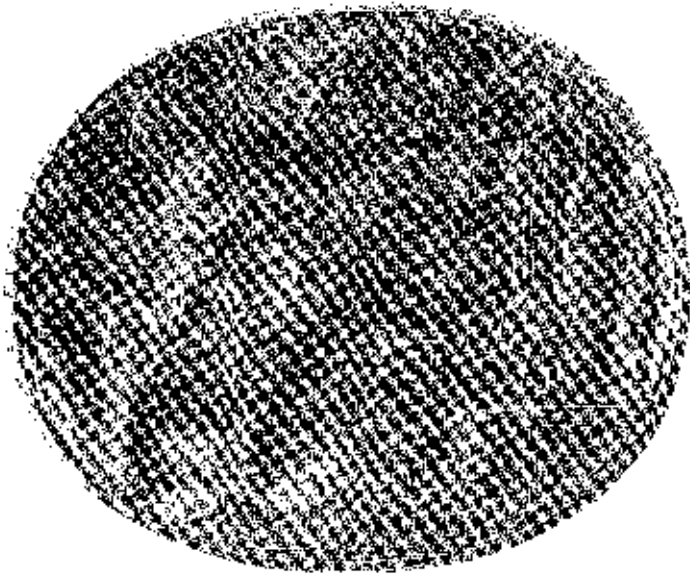
referencia a la artillería presente en este ensamblaje, vista también en *Zig VII* y *VIII* (1963), remontaba su origen a las obras de los años cuarenta que expresaban bastante directamente el horror que en Smith producía la guerra. Esculturas como *La violación* (fig. 128), *Paisaje bélico*, *Pájaro prehistórico* y *El espectro de la guerra* (todas de 1945) hacen del cañón un símbolo del poder militar y le asignan el papel de mutilador.



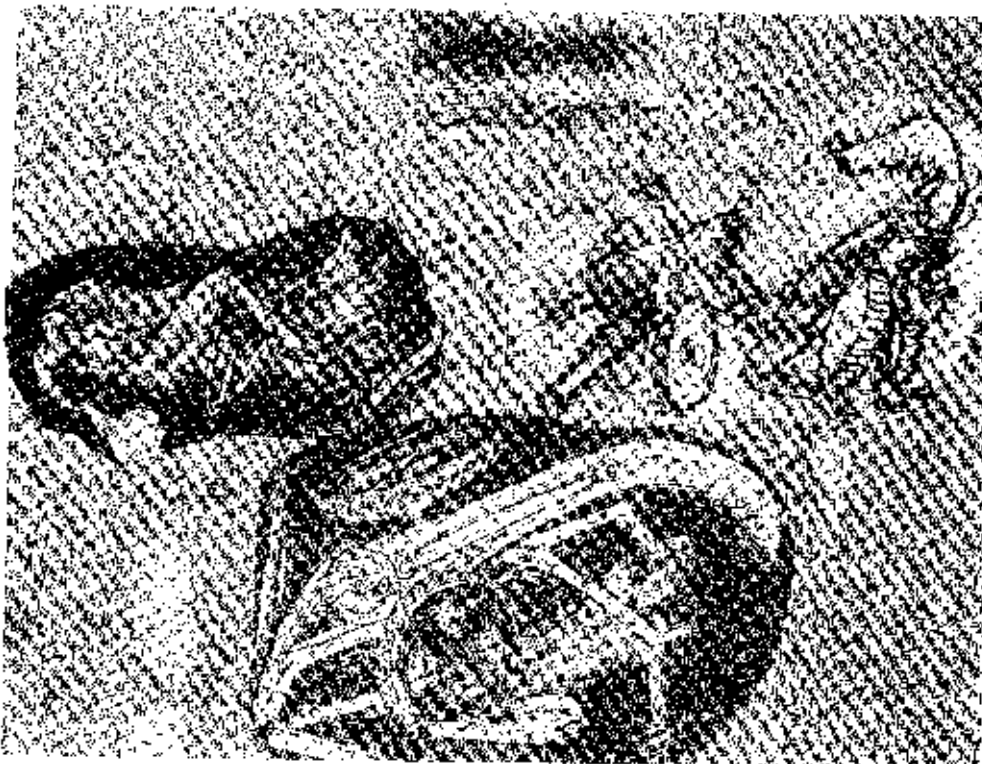
128. Smith: *La violación*, 1945, Bronce, 23 x 31 x 9 cm. Colección Mr. and Mrs. Stephen Fairb, Boston (Óleo: David Smith).

En estas esculturas extrañamente obsesivas de los años cuarenta, Smith transforma el cañón de objeto en actor, una máquina impregnada de peculiares rasgos animistas. Smith siempre dota al cañón de alas, suele montarlo sobre ruedas y a veces le presta piernas y pies humanos. En todos los casos le confiere a la boca del cañón un aspecto fílico a fin de que la violencia pública de la guerra se represente con los rasgos más íntimos de la violación. Este cañón alado y sexuado apareció por vez primera en una serie de quince medallones en bronce titulada *Medallas al ásterbonor* (1939-1940) (fig. 129). Un día, el fundidor con el que Smith realizó esta serie le había regalado un extraño recuerdo de su colaboración: una pequeña réplica en plata de un falo alado clásico, un objeto por el que Smith se sentía fascinado desde que lo viera en Pompeya durante los años veinte. Smith adoptó esta forma de origen antiguo para la elaboración de sus cañones.

De la medida en que estos primeros cañones escultóricos remiten a la tradición de las miniaturas naturalistas que se había desarrollado en la estatuaria modelada durante el siglo XIX, para nosotros tienen poco interés en el plano formal. Su importancia es más bien temática por cuanto nos permiten entrever las fuentes del interés de Smith por la cuestión de la violencia. Los cuadernos privados y los esbozos (fig. 130) de Smith apoyan la sugereencia de que se identificaba fuertemente con esta imagen de una masculinidad incontrolada y violenta, en la cual objetivaba lo que más le aterraba en el mundo de sus propias fantasías y en sus relaciones con los demás seres humanos. Así, esta imagen misteriosamente compuesta constituye un dedo acusador que estereotípicamente apun-



129. Sergio Bazzani,  
*Propaganda de guerra*  
(*War Propaganda*)  
(1939-1940). Relieve en bronce.  
27 x 29 cm.  
Museo de Arte Moderno,  
Nueva York.  
(Foto: Rudolph Burckhardt).



130. Sergio Bazzani, *Papina (la celofan) en el escritorio*, principios de los años cincuenta. Archives of American Art, Nueva York.

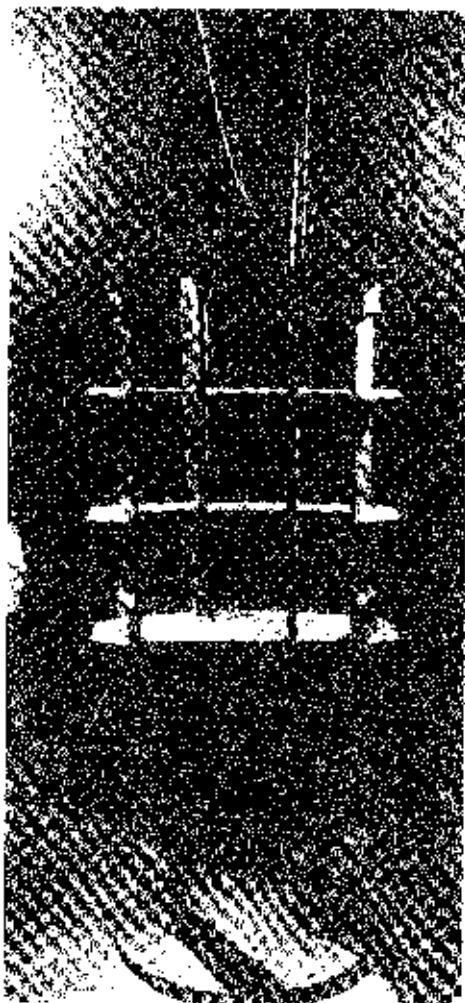
ta a la sociedad e interiormente a la asunción de una culpa personal. Lo cual equivale a decir que del cañón se hacía un actor en el escenario de la violencia pública al mismo tiempo que Smith lo aceptaba como personificación de sus propias pulsiones destructivas. Smith llegó al punto de reconocer esta destructividad incluso en la aparente neutralidad de su elección de material: «Así posible que el acero sea tan bello», escribió, «debiéndole todo el movimiento asociado con él, su solidez y funciones... Pero también es brutal: el volador, el asesino y los que matan a gran escala son también hijos suyos»<sup>1</sup>.

De algún modo, uno siente que fue esta identificación personal con la brutalidad lo que confirió todo su poder expresivo a la obra madura de Smith. Su desarrollo de un lenguaje formal parece haber apuntado al rechazo y la superación, en el nivel estructural más básico, de la problemática de la posesión que planteaba su propio ciclo privado de deseo y remordimiento. Los imperativos formales y éticos que su obra trata de codificar están, pues, relacionados: su eficacia *como escultura* depende de su traducción simultánea (figs. 131a y 131b). A principios de los años cincuenta, el relativo realismo de estas primeras obras con cañón-falo queda absorbido en el ensamblaje de partes mecánicas que caracteriza las figuras del *Tanktotem*.

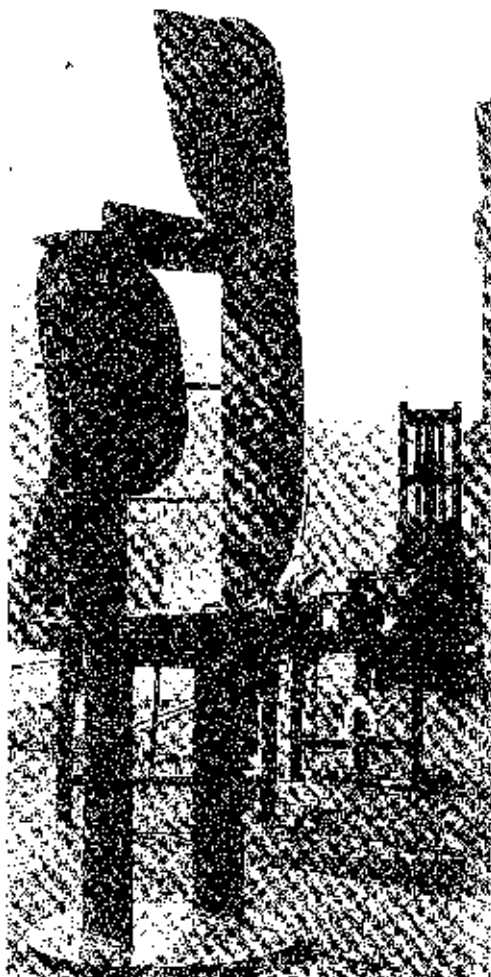
Como he dicho, es la *relación* entre la sintaxis disyuntiva de este ensamblaje y el material temático lo que constituye la originalidad de Smith y lo distingue de sus contemporáneos americanos. Pues es en esta relación donde es capaz de establecer el significado que imágenes tales como el tótem o el objeto de sacrificio tienen dentro de su obra.

Lipton, Ferber y Hare hicieron esculturas sobre temas muy similares, pero de un modo todavía dependiente de las fuerzas estéticas que habían configurado su formulación surrealista original. Ya en su título, el *Zeus surrealista II* realizado por Ferber en 1947 (fig. 132) exige que se lo entienda en el contexto del movimiento europeo, pero también ha absorbido el lenguaje formal de trampa y descarga por el que se distingue la escultura de Giacometti en los años treinta. Con su alargada espina dorsal y las formas abiertas de la carne repartida en nódulos que por fuera la rodean, el Zeus parece una versión en vertical de la *Mujer degollada* de Giacometti (fig. 87). A lo largo de los años cincuenta Ferber trabajó un formato escultórico que consistía en un contenedor calado, en cuyo interior bandas retorcidas de metal se ponían explícitamente en tensión contra la figura exterior del volumen que las encerraba. A medida que las bandas interiores de metal se fueron haciendo cada vez más delgadas y su textura más maleable gracias a la aplicación de capas de níquel y plomo reblandecido, acabaron por evocar pedazos de carne. El expresionismo a la vez circunscrito y expansivo de *Callégrafo enjaulado con racimo n.º 2* (fig. 133) y obras semejantes de principios de los sesenta, reactiva el drama surrealista de la posesión. El contenido y el lenguaje formal empleados por Ferber para expresarlo son igualmente visibles en las obras de Hare y Lipton. En *Chica de servicio* (1944), Hare concibe el cuerpo humano precisamente en esos términos de ominoso encierro que se ha visto en los objetos fetiche de Magritte, Dalí y Giacometti, y lo mismo puede decirse de *La capa* de Lipton (1952).

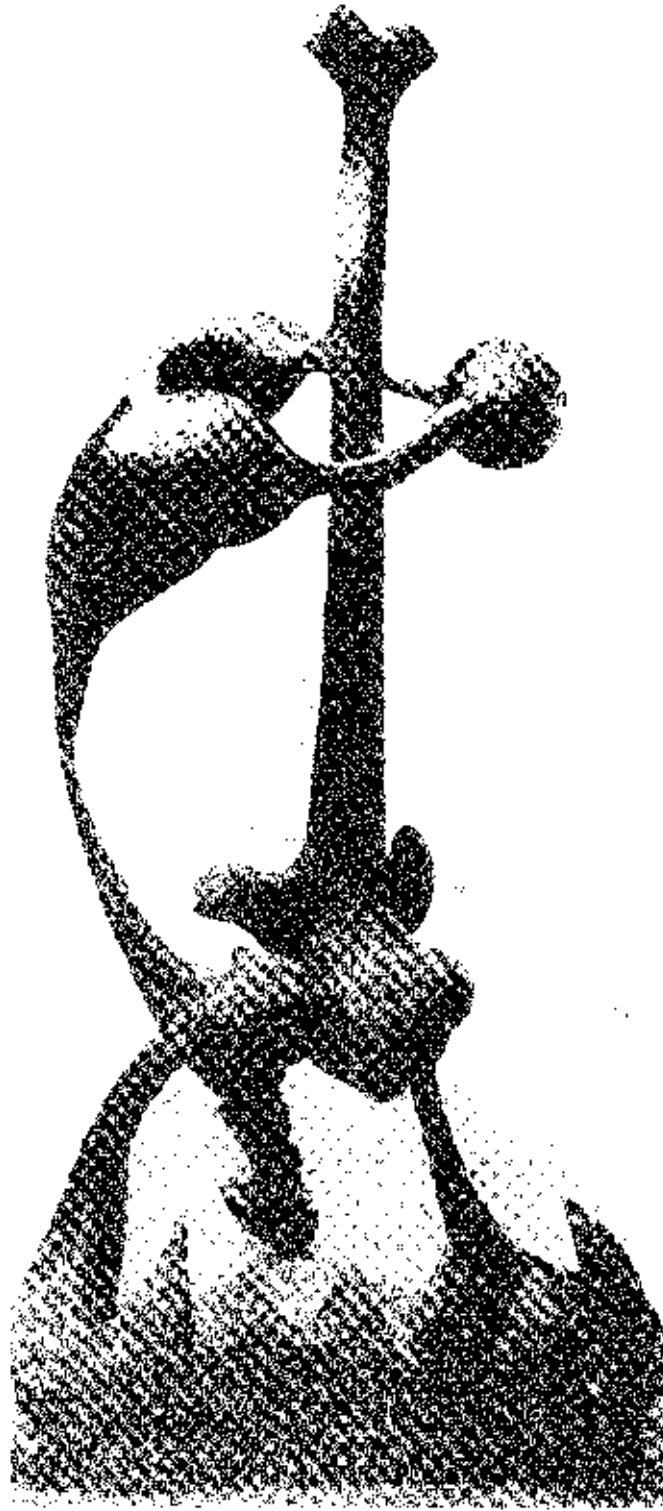
<sup>1</sup> Elaine de Kooning, «David Smith Makes a Sculpture», *Art News*, 1 (septiembre de 1951), p. 40.

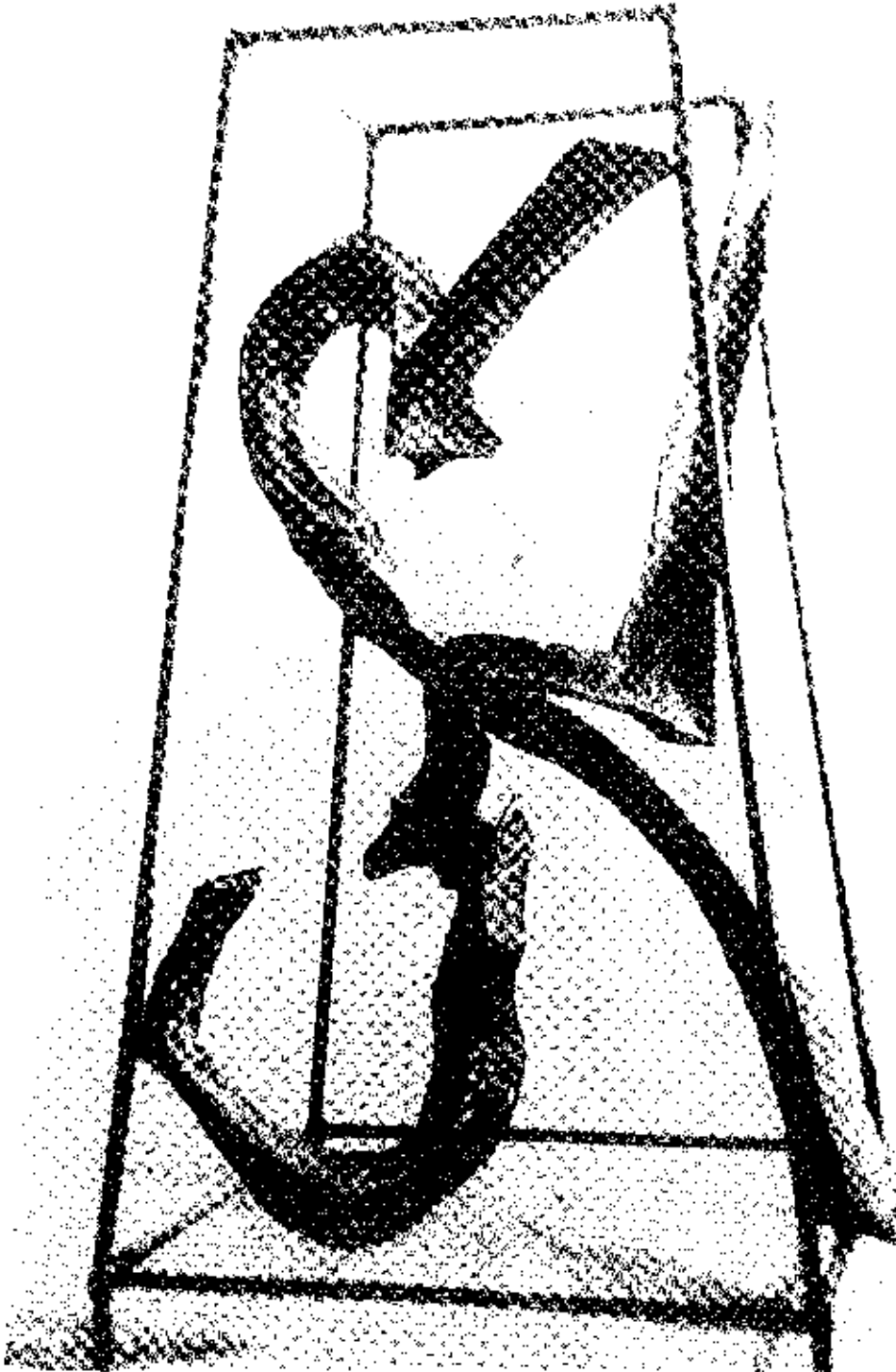


131a y 131b. Smith, *Viento a 70* (Wind at 70), 1962.  
Acero 2.1' x 0.80 x 0.76 m. Colección privada.



132. Herbert Ferber (2061),  
*Zwei Komposition II*, 1947. Plomo.  
1,22 x 0,76 m.  
Colección del artista.



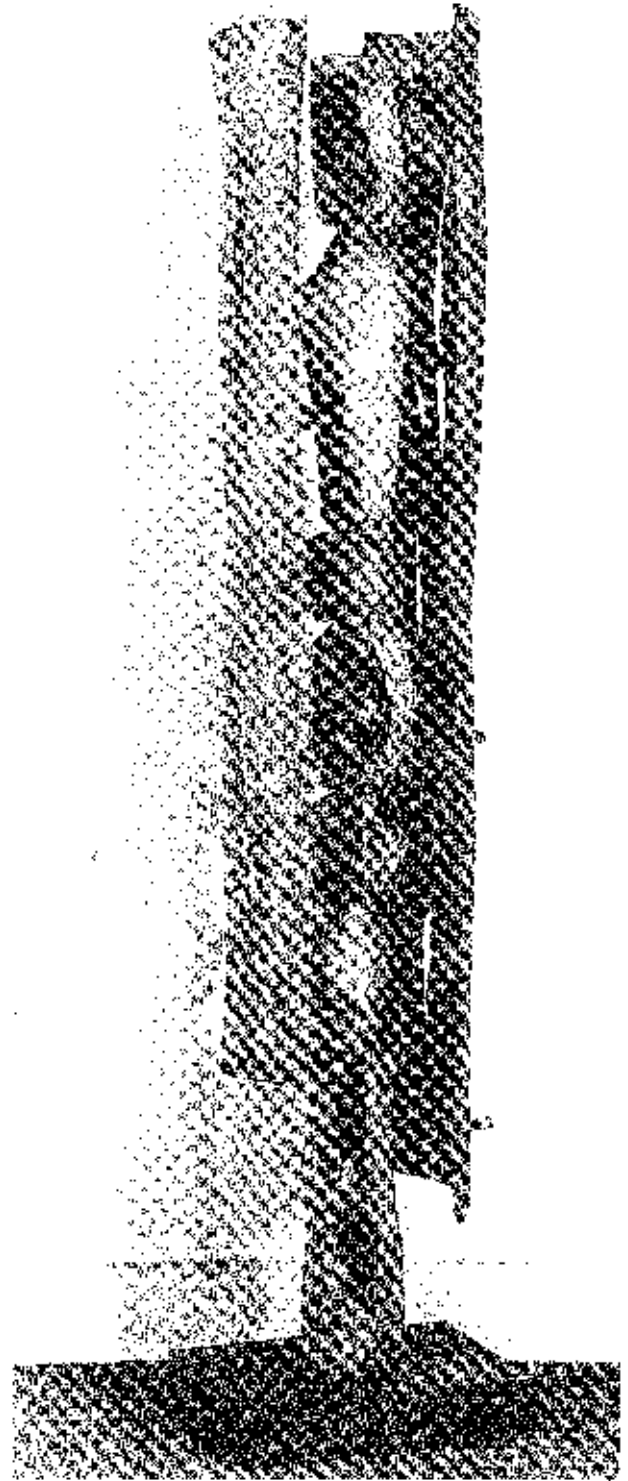


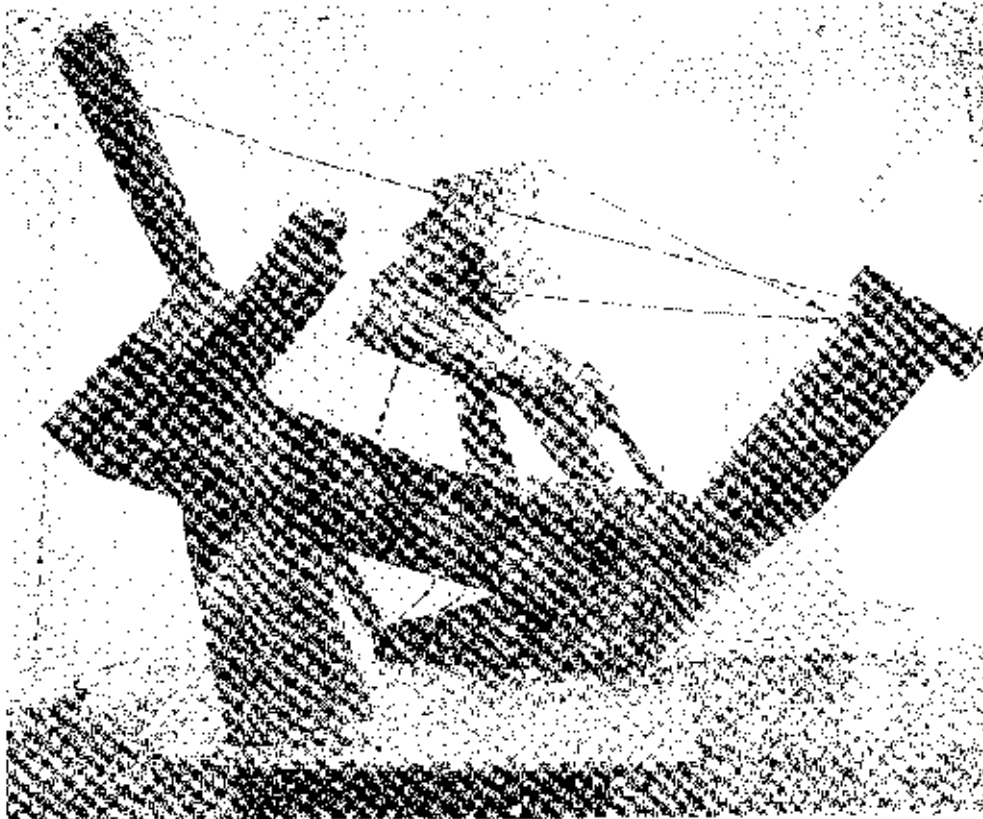
133. Picasso, *Caligrafía enredada con un signo 7 (Los dos cobres)*, 1962. Sobre y látex, ca. 1,17 x 0,81 x 0,91 m.

134. Lipton. *La capa*, 1932.  
 Bronce y acero, 2,63 m. Colección  
 Museo A. Rockefeller Nueva York  
 (Foto: Geoffrey Clements).

En *La capa* (fig. 134), la figura totémica se compone de un ensamblaje vertical de formas nodulares, algunas de ellas parcialmente abiertas en fisuras que revelan un fuste en el centro de su interior. Toda la figura está revestida por los semicilindros que parecen constreñir o contener la figura y que recuerdan la imagen surrealista de la jaula. Pero en la obra hay también un diálogo entre lo contenido y lo revelado, y en este sentido *La capa* viene a ser una reelaboración americana de la *Figura* realizada por Lipchitz en 1925 (figs. 119a y 119b); pues de modo inconsciente combina la imaginaria surrealista y la insistencia constructivista en que el núcleo revelado puede entenderse como generador de la forma externa de la obra.

Esta fusión de constructivismo y surrealismo produjo en las obras de Lassaw y Lippold objetos que trazaban una analogía entre tecnología y magia. Del núcleo o centro irradian formas geométricas hechas de alambre; Lippold tejea en el aire un entrelazamiento de formas membranosas y tridimensionales, mien-





135. Mark di Suvero (1933). *Che farò senza Euridice*, 1959. Madera y hierro. 2,13 x 2,60 x 2,31 m. Colección Scull, Nueva York (Foto: Rudolph Burckler/F1).

tras que Lassaw ordenaba volúmenes a partir de rejas intersecantes espesadas con ligamentos soldados. Ambos compartían una fascinación por el cosmos (el *Sol* de Lippold, la *Vía Láctea* de Lassaw) a la vez como presencia transparente y como misterio insondable para la razón.

Smith había buscado fuentes de significado en la condición formal de la disyunción. Para los escultores americanos que le siguieron a principios de los años sesenta, el concepto de disyuntividad se convirtió en una herramienta poderosamente estimulante. Como Smith, propendían a tratar la escultura como un volumen irracional: un conjunto de elementos periféricos desprovistos de la lógica de un núcleo constructivo. Por ejemplo, *Che farò senza Euridice*, realizada por Mark di Suvero en 1959 (fig. 135), es una aglomeración de pesados maderos inclinados hacia fuera según tres ejes divergentes hasta converger en lo alto por encima de la cabeza del espectador. Si Di Suvero hubiese subrayado la geometría de los apuntalamientos que sostienen esta estructura —su forma de pirámide invertida—, *Che farò* se habría convertido en modelo de una idea sobre el volumen que condiciona el arte constructivista. Las dimensiones concretas de la obra y sus materiales específicos habrían sido absorbidos por la racionalidad geométrica de la

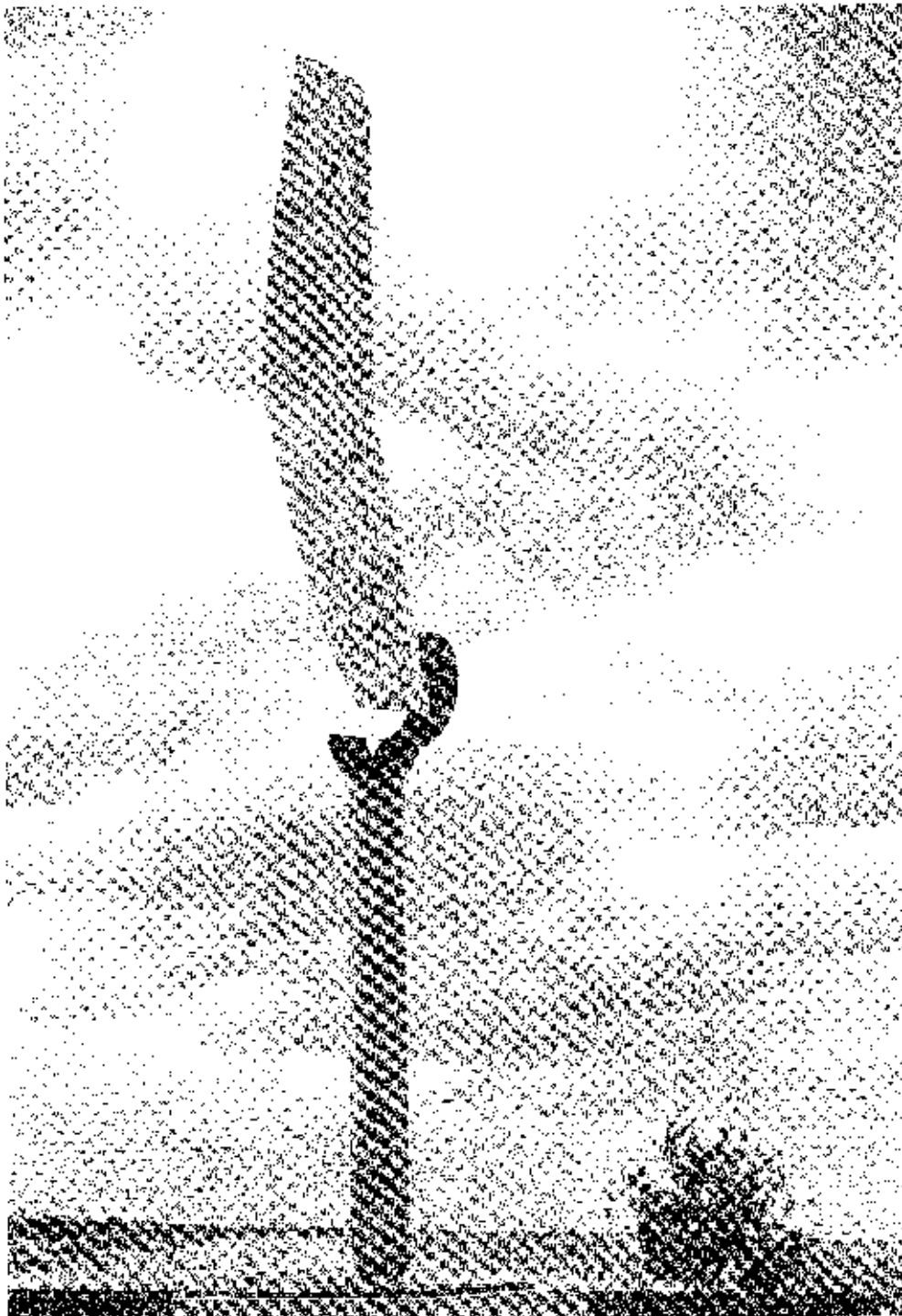
que no parecería ser más que una entre muchas expresiones posibles. Tal como es, sin embargo, el centro de *Che farò* parece menos un punto de conexión entre sus tres brazos que una barrera visual o interrupción, de modo que cada una de las secciones parece liberarse o separarse de las demás. Uno se ve, por tanto, obligado a integrar en su experiencia tanto el peso y las dimensiones reales de los maderos como la precariedad de sus relaciones.

Como Di Suvero, David von Schlegell siguió las orientaciones del arte de Smith que llevaban al gesto expresivo (fig. 136). Pero otros escultores respondieron más a la posibilidad — igualmente prefigurada por Smith — de una relación ilusoria y mutabla entre la superficie y el centro de un volumen. Beverly Pepper, por ejemplo, escribió: «Las obras que hice con acero inoxidable muy pulido a finales de los sesenta debían sobre todo esta especie de dualismo al espejante acabado de sus superficies. Estas superficies realzaban la densidad y el peso reales del acero, al tiempo que ocultaban la mole física de la escultura tras una pantalla de reflejos. Bajo ciertas condiciones lumínicas y desde determinados ángulos, este carácter reflectante llega a incluir el entorno de la escultura... y casi produce la desaparición de la obra; de modo que todo lo que acaba viéndose no es más que la red de esmaltadas líneas azules que indica las caras internas de las formas. Desde otros ángulos, las superficies se reflejan entre sí y hacen aparecer formas geométricas que no pertenecen a las dimensiones reales de la obra»<sup>5</sup>. Así, lo que de una escultura como *Venezia Blu* (fig. 137) interesa no es su elección de material entre el vocabulario suministrado por la avanzada tecnología del metal, sino el lenguaje formal a cuyo servicio se pone ese vocabulario.

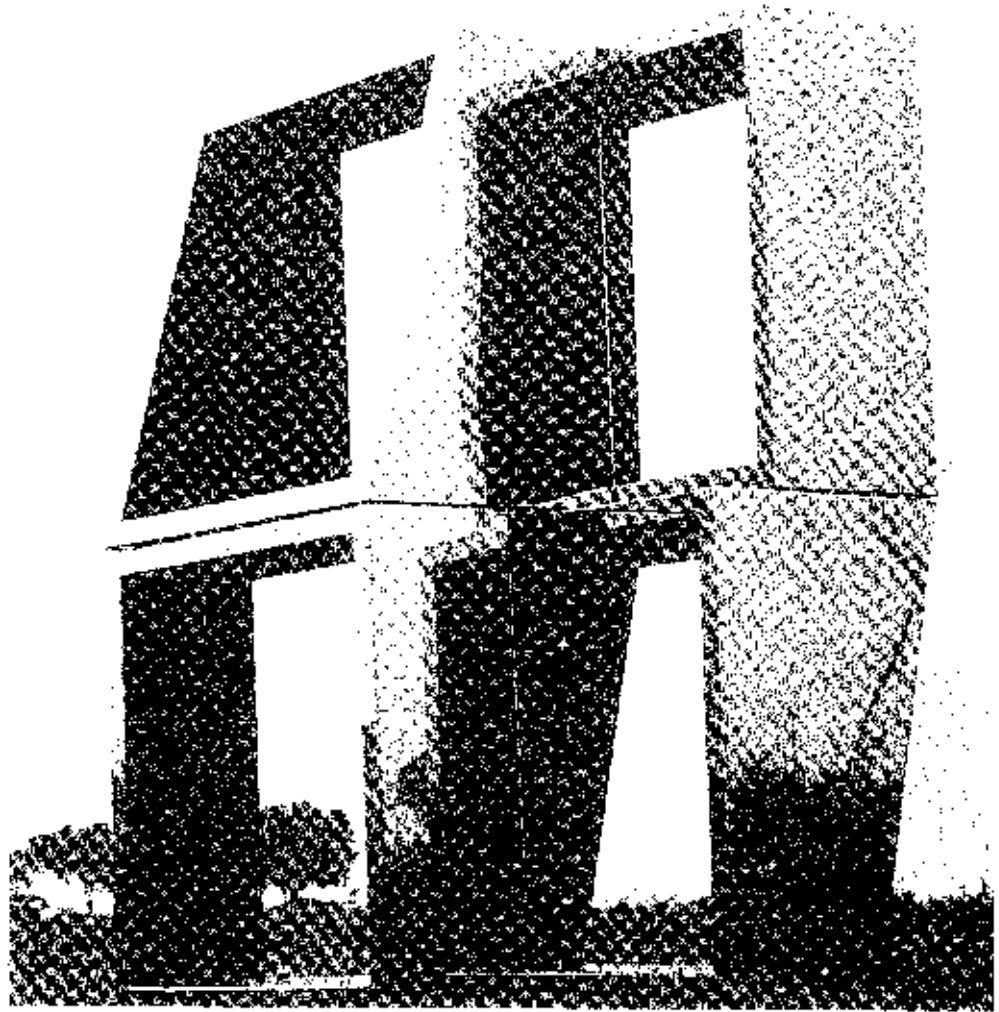
*Bianco de terciopelo*, realizado por John Chamberlain en 1962 (fig. 138), produce una sensación de volumen irracional no por efecto de reflejos desorientadores, sino por las protuberancias que convierten las superficies de acero arrugado en enormes caparazones tridimensionales. El evidente carácter hueco de la escultura impide ver su superficie material como manifestación externa de una armazón o un núcleo internos. Donald Judd describió este efecto como «algo en el volumen que excede a la estructura. La estructura parece bambolearse en este gran espacio». Como los maderos de Di Suvero, las desgarradas planchas de acero de Chamberlain no se apoyan en ninguna racionalidad constructiva. No cuentan con la justificación estética de un objeto hecho explícito por el análisis visual.

Este evidente desprecio de lo analítico conecta la escultura de Chamberlain con la de Smith, pero *Bianco de terciopelo* tiene otros aspectos distintos. La sensación de volumen masivo y casi inarticulado la aproxima a aquella sensibilidad que cada vez se manifestaba con más fuerza a principios de los sesenta, en Estados Unidos y en Inglaterra. La primera obra de Philip King, por ejemplo, posee este rasgo de volumen global y unitario que prescinde de armazón interna y dirige toda la atención sobre la elaboración de su superficie (fig. 139). El tipo de escultura que Chamberlain y King estaban creando abría el territorio estético que más tarde llegaría a conocerse como *minimal art*. Y si Judd, uno de los principales protagonistas y portavoces del minimalismo fue sensible a

<sup>5</sup> *Art Journal*, XXXV (verano de 1975), p. 127.



136. David von Schlegel. 1920. *Centinela*. 1963. Acer, mármol y acero, 1,82 m. Colección Mrs. J. S. Smart, Oysterquit, Me.



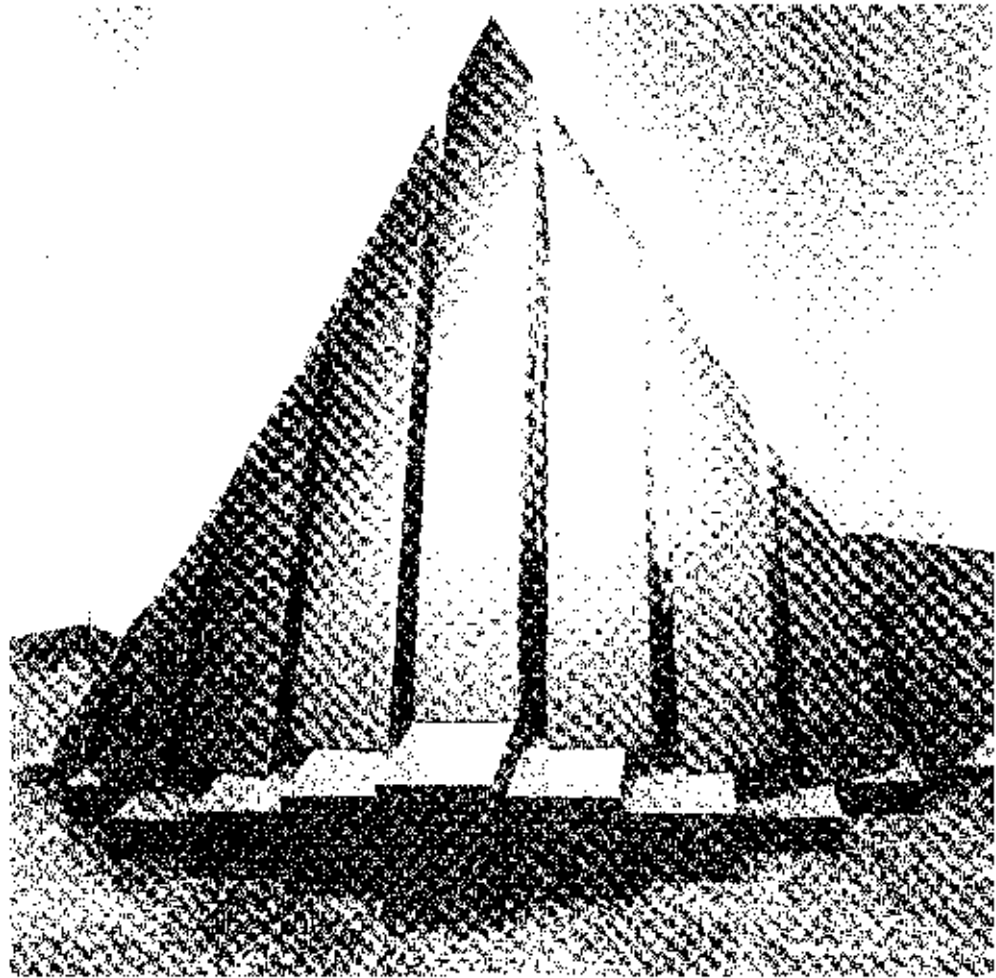
137. Beverly Pepper, 1920, *Venezia B&B*, 1968. Anoro inno (detalle), 2,54 x 1,39 x 2,28 m. Colección del artista.

la obra de Chamberlain, se debió a que en ella vio la posibilidad de una reordenación de toda la práctica escultórica. Tal reorganización iba a tener profundos efectos sobre la escala, la ubicación y los materiales de la escultura, así como sobre sus procedimientos de ejecución. Sobre todo iba a cambiar nuestras ideas acerca de lo que una escultura significa. Pero, antes de ocuparnos de este cambio, es necesario examinar otro ejemplo más de la influencia que Smith significó ejerciendo durante los años sesenta.

A finales del otoño de 1959 David Smith conoció a un joven escultor británico cuya obra, superficialmente al menos, parecía habitar un espacio estético muy alejado del suyo. Anthony Caro se había formado como ayudante de Henry Moore y durante los dos últimos tercios de la década de los cincuenta había trabajado en la tradición figura



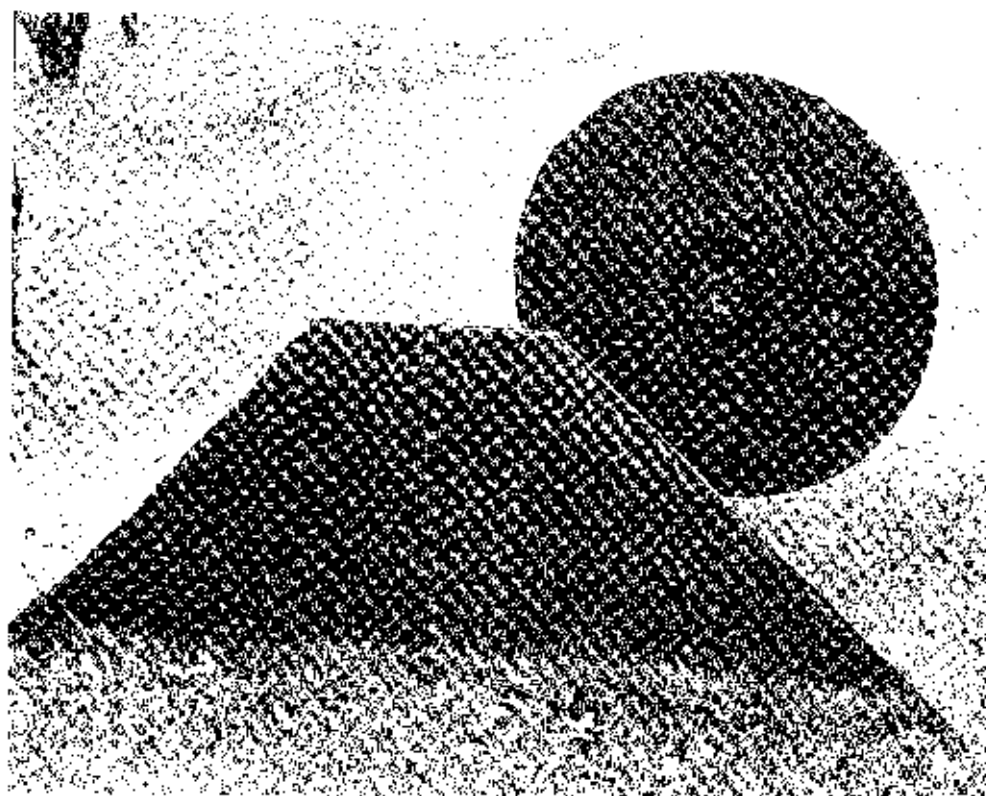
138. John Chamberlain (1927). *Blasto de ferrugolito*, 1962. Fragmentos metálicos acetalados soldados. 2,07 x 1,55 x 1,36 m. The Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación de la familia de Albar A. Tarr (Foto: Geoffrey Clements).



139. Philip King (1934-), *Aureole*, 2006. Fibras de vidrio, 2,13 x 2,74 x 3,35 m. Galería Richard Kasper, Nueva York. Foto: Geoffrey C. Emerist.

tiva de este último en bronce fundido. Sin embargo, pese a la distancia que separaba la técnica de Caro y el lenguaje estructural de las esculturas en acero soldado de Smith, con su construcción pieza a pieza y combinando elementos y figuras dispares, Caro parecía preparado para captar la propiedad fundamental de la obra de Smith: su estrategia formal de la discontinuidad. Cuando Caro regresó a Inglaterra en la primavera de 1960, empezó a experimentar con la soldadura, tratando de asimilar la lección formal que la obra de Smith le había enseñado.

Aunque un tanto rudimentaria, su primera escultura construida sorprende por la manera tan directa en que capta la esencia formal del arte de Smith. Titled *Ventúria tra hora*, es un ensamblaje de sencillos planos geométricos cortados de planchas de acero y agrupados para formar una imagen agresivamente frontal y unitaria que confiere a la obra el carácter de a la vez una fuerte presencia física y un signo insustancial.

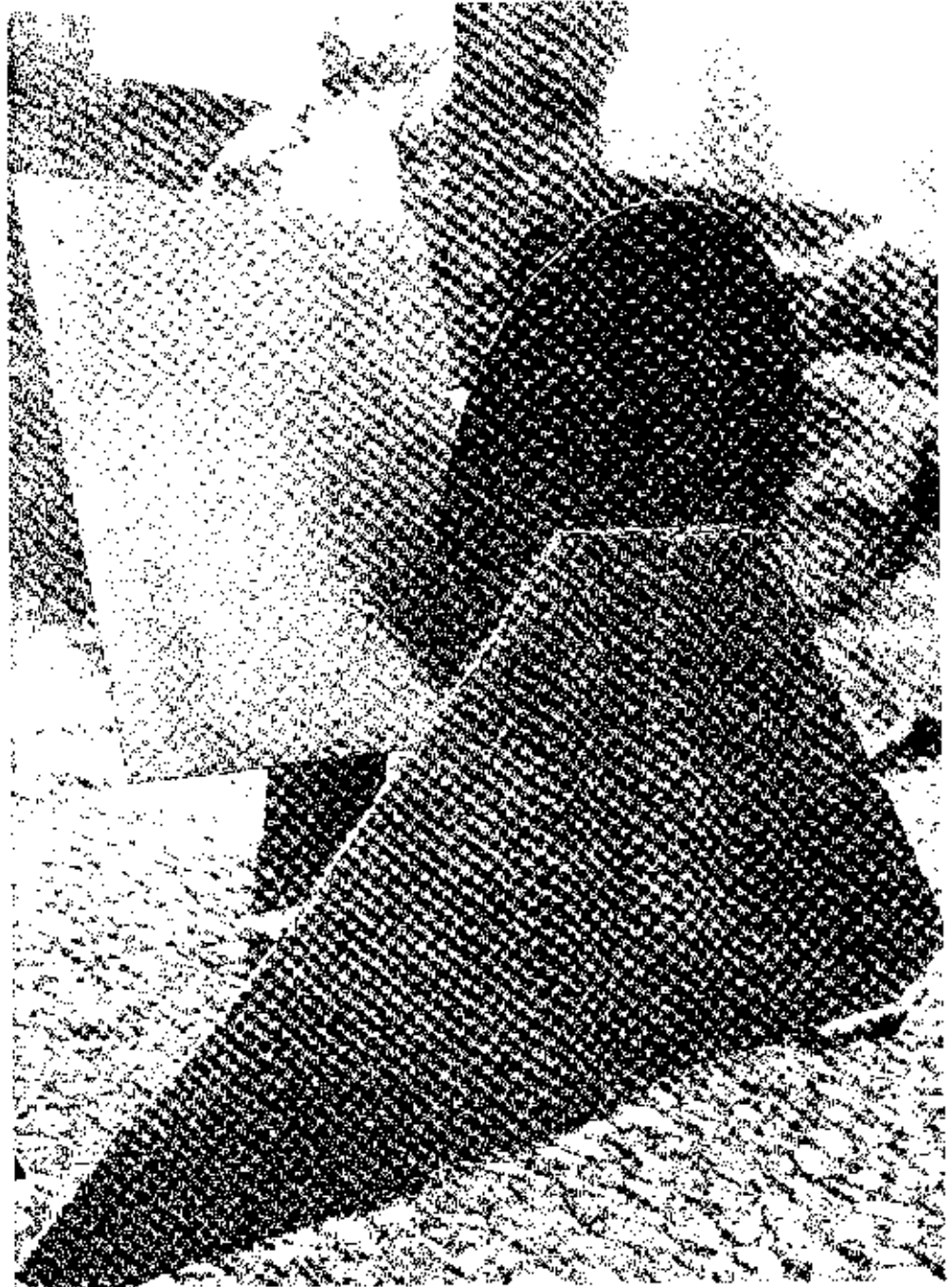


Como en la obra de Smith, la sencillez y la aparente rigidez de las relaciones entre los elementos de la escultura vista de frente (fig. 140a) cambian cuando se la ve de lado (fig. 140b). Los planos se separan entre sí y abren la compacta imagen abstracta propuesta por la visión frontal para incluir segmentos laterales de espacio.

La rapidez y firmeza con que Caro captó el significado formal de la escultura de Smith parece haber dependido de la propia experiencia de la discontinuidad que el joven había podido hacer y que había intentado expresar a través de medios plásticos más tradicionales. El crítico Michael Fried ha señalado que las primeras figuras de Caro tendían a expresar una experiencia del cuerpo en la que una acción particular fuerza a percibir desigualmente las distintas partes (fig. 141). «En *Hombre quitándose la camisa*, por ejemplo, la desproporción entre la pequeña cabeza y los pesados brazos parece haberse querido como un equivalente de la concentración de la figura en una acción en la que los brazos hacen todo el trabajo mientras la cabeza más que nada estorba»<sup>6</sup>. Es decir, que Caro representaba la forma humana no según su apariencia exterior, con sus proporciones objetivamente fijadas, sino como se *siente* desde dentro, con sus relaciones subjetivamente condicionadas. Esta sensación subjetiva podría ligarse a la experiencia que se tiene

<sup>6</sup> Michael FRIED, *Anthony Caro*, Londres, The Arts Council, Hayward Gallery, 1969, p. 5.

140a y 140b, Anthony Caro (1924), *Veinte y dos horas* (two plates), 1960. Acero pintado, 1,35 x 2,23 x 0,89 m.  
André Tancrède Gallery, Nueva York (Foto: André Sammarich).





141. Carl Gustav Brasse *quitarose la camisa*, 1955-1956, Bronce, 19 cm. Colección Philip King, Londres.

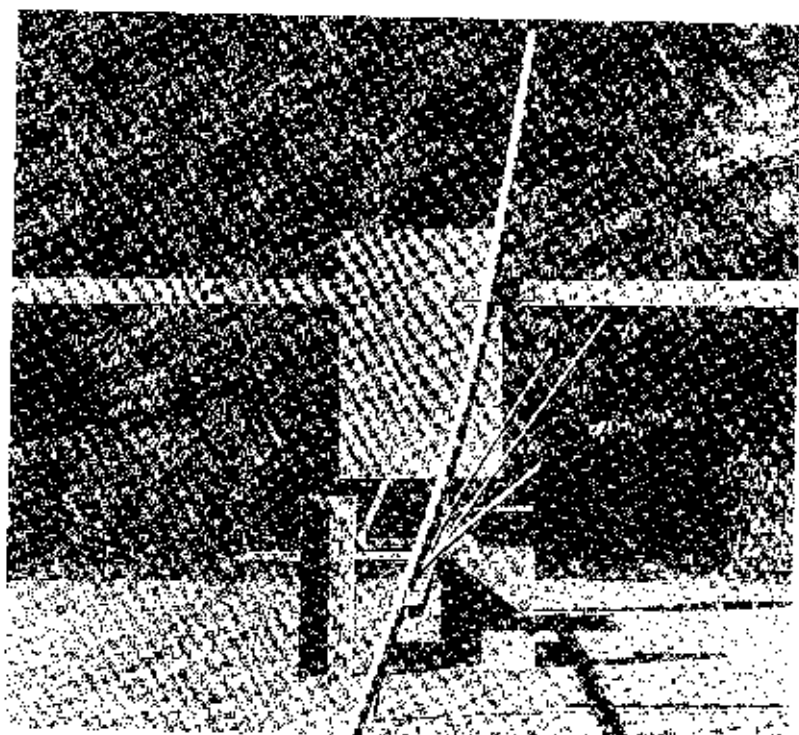
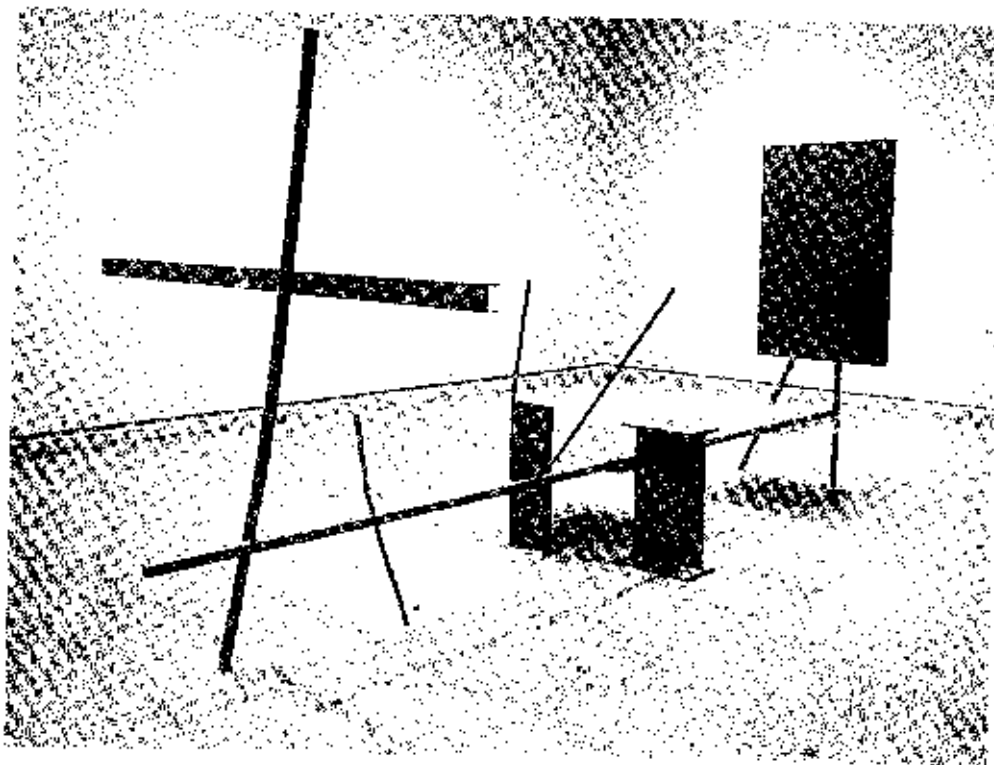
cuando un miembro herido acapara toda la atención de uno y parece anular el resto del cuerpo en la enormidad del dolor que desvanece todas las demás sensaciones.

En las esculturas que siguieron a *Veinticuatro horas*, Caro comenzó a descubrir áreas en las que su sensibilidad divergía de la de Smith. Por ejemplo, comenzó a pensar que, mientras que el arte de Smith establecía, mantenía o reforzaba una distancia entre espectador y escultora, una distancia cuyo efecto dependía de la relación sentida entre la escultura y la forma humana (la escultura percibida algo así como un sucedáneo del cuerpo humano), él sentía que podía prescindir de esa presencia retórica. La discontinuidad que Caro deseaba proyectar estaba más en relación con su propio cuerpo, recapitulando el tipo de experiencia subjetiva de la desigualdad entre las partes del cuerpo expresada en los bronceos anteriores. Dicho de otro modo, en lugar de reconocer una distancia entre el yo y los demás, se proyectaba la distancia entre las diferentes partes del yo singular. Los primeros bronceos habían indicado cómo el propio cuerpo de uno, a partir de las diferentes acciones o sensaciones, crea una imagen que en cierto modo existe aparte del sólido hecho físico de ese cuerpo. «Por ejemplo», ha explicado Caro, «cuando uno está acostado, se siente pesado; su propio peso le produce una sensación de aplastamiento y presión»<sup>7</sup>. En un plano abstracto, la cuestión es la expresión de una falta de conexión entre la imagen vívida y su sostén real o literal, y es en este plano abstracto en el que Caro empezó a trabajar.

*Una mañana temprano* (fig. 142a) es una escultura monumental (más de seis metros de profundidad) que Caro realizó en 1962. Con tres excepciones, cada elemento de la obra se percibe como estructura física. Sus vigas, palos y secciones acanaladas se reparten en intervalos bastante espaciados a lo largo de un elemento horizontal de seis metros que sostiene más o menos a la manera en que en una mesa las patas sostienen el tablero. Refuerzan esta analogía las dos grandes placas de acero que forman el plano horizontal más importante de la obra, también sostenidas por los postes verticales a unos sesenta centímetros del suelo. Las uniones entre todos estos miembros de acero incluyen un sistema de pernos que refuerzan la percepción de la escultura como un objeto material y racional. Al percibir esa estructura, uno se da perfecta cuenta de lo que significa alcanzar la verticalidad, mantenerse de pie, para un objeto compuesto de distintas partes. Encuentra ante él el tipo de sistema de postes y vigas por el que se caracteriza la mayor parte de nuestro entorno edificado.

Pero, como he dicho, en *Una mañana temprano* hay tres elementos que son superfluos en relación con su estructura como objeto físico. Uno de ellos es una gran placa vertical que, a manera de vela fija, descansa sobre dos «patas» en un extremo de la obra. El otro es la viga elevada a manera de verga que se cruza con el soporte vertical en el extremo opuesto de la escultura. Y el tercero es un par de tubos finos y curvos que sobresalen por encima del «plano tablero» con un ángulo de unos cuarenta y cinco grados hacia la mitad de la longitud de ese plano. Es con estos tres elementos no estructurales con los que Caro aborda el tema de la verticalidad, pero de un modo muy diferente de la realidad de postes y vigas.

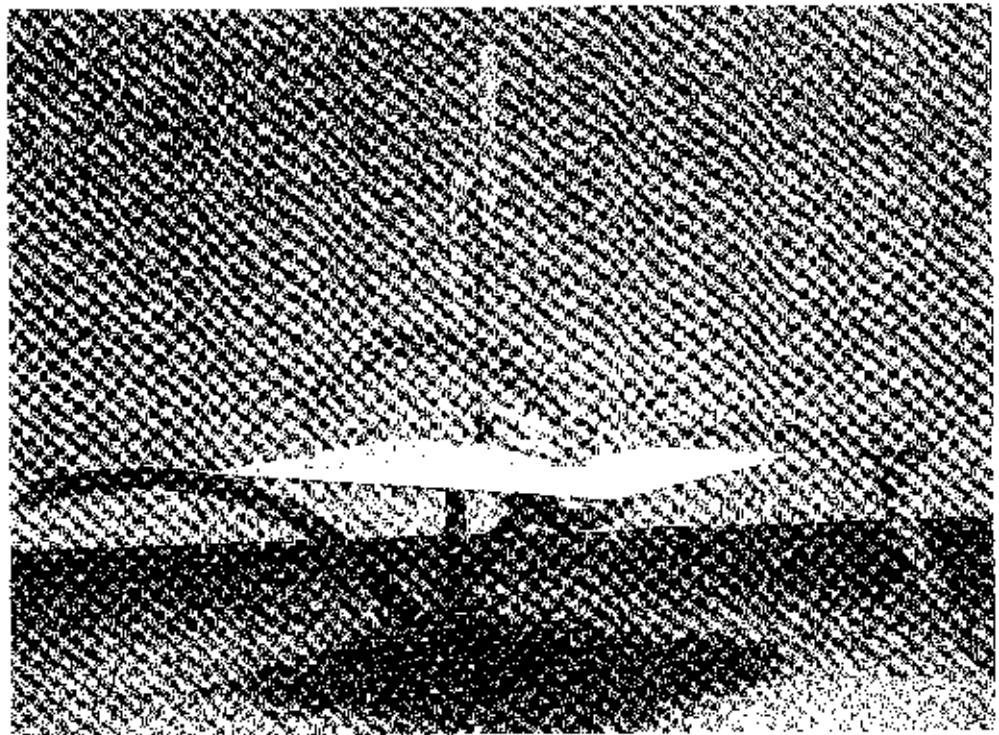
<sup>7</sup> Philip THOMAS, "An interview with Anthony Caro", *Artforum*, X (junio de 1972), p. 56.



142a y 142b. Camo,  
*Una mañana  
temprana*  
dos vistas. 1952.  
Aluminio y acero  
pintados,  
2,5 x 6,2 x 3,3 m.  
The Tate Gallery,  
Londres.

La clase de verticalidad a que me refiero —bastante diferente a la que producen los sistemas de peso y sostén físicos— es la verticalidad de la pintura. Porque lo que se encuentra en una pintura es un sistema de manifestaciones gráficas que convierten *todos* los elementos del espacio real, incluidos los horizontales, en figuras sostenidas por la superficie vertical del lienzo. En un cuadro, todas las dimensiones del espacio real deben anularse en un plano vertical y bidimensional; y en *Una mañana temprano* Caro construye un modelo de esta experiencia de un mundo comprimido en la verticalidad de la pintura. Si el espectador se sitúa en un extremo de la obra de manera que el plano en forma de vela resulte lo más alejado de él, el espacio que la obra ocupa lo percibe de hecho como enormemente aplastado o contraído (fig. 143b). La superficie más alejada aparece como un plano pictórico contra el cual la línea horizontal y los tubos finamente proyectados constituyen elementos lineales mayores.

Hay, pues, dos modos de afrontar *Una mañana temprano*. El primero consiste en percibirla como una construcción material: salvo la descrita, cualquier posición que uno adopte en relación con ella produce esta experiencia. La segunda alternativa nos sitúa directamente ante la obra y, por tanto, nos hace percibirla pictóricamente. El éxito de *Una mañana temprano* no radica únicamente en el hecho de ofrecer estas dos posibilidades, sino en mostrar su incompatibilidad mutua. Desde el «lado», el espectador mira la construcción desde arriba, de la misma manera más o menos que haría con una mesa o cualquier otro mueble. Percibe la obra como masa porque ésta comparte claramente



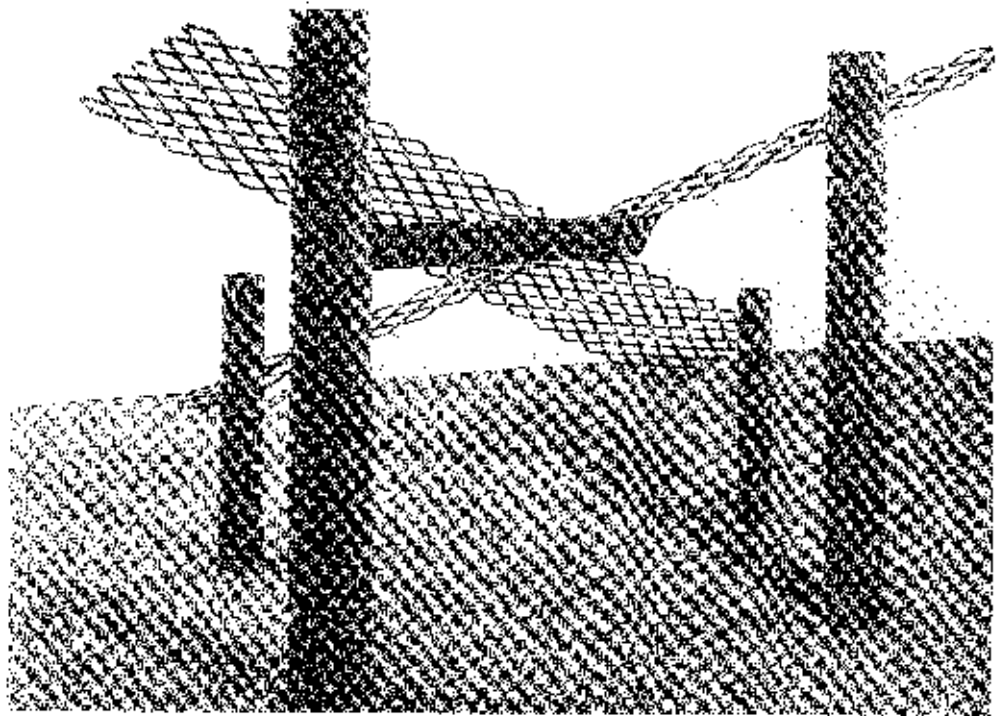
143. Caro, *Trifolia*, 1968. Acero pintado, 2,11 × 3,12 × 1,88 m. The David Mirvish Gallery, Toronto.

con él el mismo espacio y el mismo suelo. Desde el «frente», esta orientación con respecto a un suelo horizontal cambia por completo. La obra se convierte en un montaje vertical, de modo que su espacio deja de estar ocupado por el espectador. Así como existe un abismo entre el espacio del espectador y el espacio de una pintura —una ruptura entre su propio suelo, que él ve cuando se mira los pies, y el comienzo del suelo en el espacio del cuadro, que él sólo puede ver levantando la cabeza—, así el espacio pictorializado de *Una mañana temprano* no produce solamente la sensación de estar aplastado, sino también el de estar irrevocablemente distanciado. Vista así la obra, los finos elementos tubulares se convierten en los factores visuales más importantes, en parte porque su configuración en abanico parece activar aquella transposición de las horizontales en verticales que antes definí como el hecho mismo de realizar un cuadro.

Esta gesticulación lírica de la pieza se sigue lógicamente del significado de la obra, que se centra en una sensación de la mutua incompatibilidad de los dos estados de un objeto escultórico construido. Lo que implica es que la organización pictórica es ahora incompatible con una experiencia de la masa física tridimensional. Y digo «ahora» porque en otras formas de escultura no se da esta incompatibilidad. En los relieves tallados, por ejemplo, las dos experiencias nacen la una de la otra. Las formas poco profundas que se organizan en la superficie de la piedra toman «cuerpos» o masa en cuanto expresiones de la densa matriz física de la que parcialmente se separan. Como escribe Adrian Stokes en *Las piedras de Rimini*: «La forma tallada, por más abstracta que sea, es vista como esencialmente perteneciente a una sustancia particular... una figura tallada en piedra está bien tallada cuando uno siente que no la figura, sino la piedra por intermedialización de la figura, es lo que ha cobrado vida». La experiencia física de la sustancia y la inteligencia expresadas a través del diseño o la composición son, así, aspectos de la misma visión de la obra. Pero este efecto del relieve tallado depende de la representación y la ilusión, y *Una mañana temprano* desmantela precisamente esta clase de ilusión. El eje a través del cual uno se relaciona con la obra como objeto físico corta en ángulo recto el eje que establece su significado como imagen. El cambio de la horizontal a la vertical se expresa como cambio de estado o de ser.

En esta obra la sensación que en el espectador se produce de la diferencia entre sus dos formas de existencia Caro la refuerza mediante el empleo del color. La brillante pintura roja que cubre su superficie realza la coherencia material de la escultura vista como objeto físico; el color unifica los elementos de algún modo dispersos de la obra al mostrar que todos son partes de la misma cosa. Pero, al mismo tiempo, el color favorece el funcionamiento de la obra como imagen. El color confiere a la contraindicada visión pictórica de la obra una clase de coherencia diferente de la que simplemente tiene un objeto material tomado como un todo. Esta es la coherencia de la imagen configurativa en la que los distintos elementos se juxtaponen o conectan en una superficie plana a fin de producir un significado.

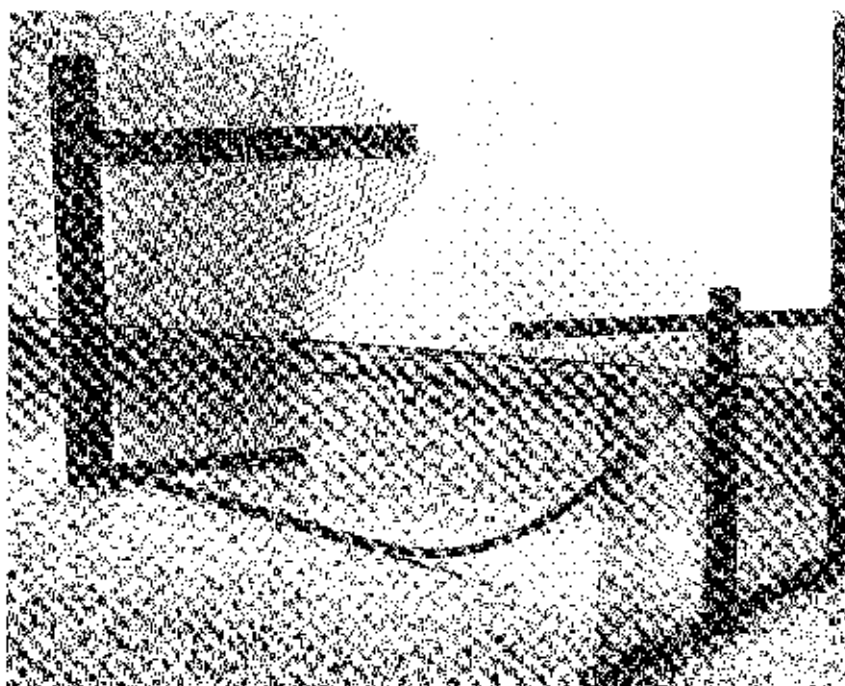
Una de las esculturas posteriores de Caro en las que este empleo del color resulta más efectivo es *Mancha roja* (fig. 144), donde la retuligencia de la superficie pintada se asocia a una estructura en perspectiva inversa que sirve para separar lo que en la obra se debe a su imagen y a sus componentes materiales.



144. Caro, *Mancha rosa*, 1966. Acero pintado, 1,17 x 1,75 x 1,04 m. Colección Robert R. Rinehart, Nueva York (Foto: Geoffrey Clements).

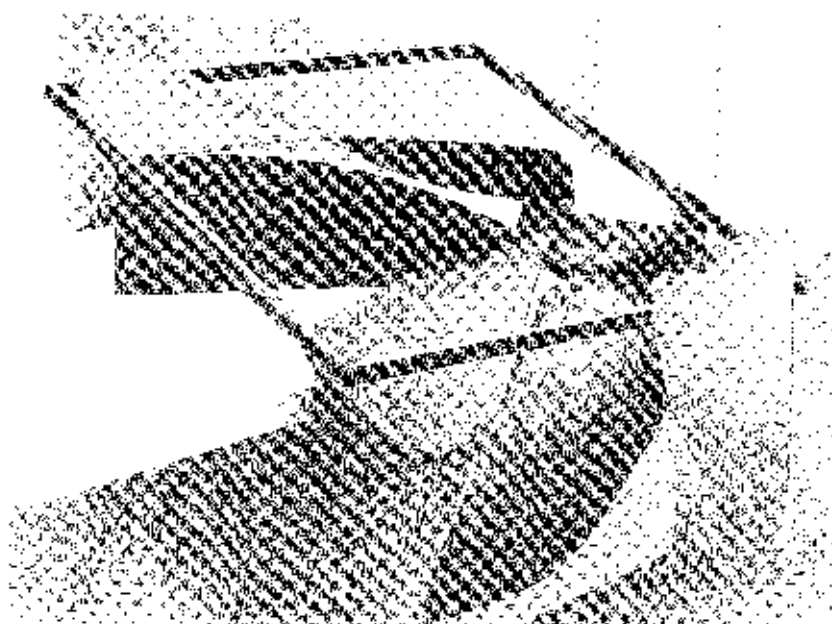
A finales de los años sesenta, Caro inició una progresiva transformación de la sustancia material de su obra en una especie de pictoricismo. En *Carruaje*, de 1966 (fig. 145), por ejemplo, el palo largo y suavemente curvado que conecta los dos planos separados de la obra funciona explícitamente como una línea dibujada, mientras que las mallas rectangulares de alambre que constituyen las dos miradas planas aparecen como una trama o un sombreado que sugieren irresistiblemente la presencia de una superficie pictórica invisible a la que podrían adherirse y que recuerdan un dispositivo parecido en la construcción de Picasso titulada *Violón*, de 1914 (fig. 38).

Esta exigencia de un plano bidimensional sobre el que poder estabilizar la imagen de la escultura se da de un modo cada vez más material en las esculturas mesa que Caro empezó a realizar en 1967. Los elementos curvos de la obra se construyen en la superficie superior de una mesa (fig. 146) de manera que sobresalen de su borde y caen hacia abajo como si estuvieran organizados en torno a algo así como una línea del horizonte. Es decir, que el borde de la mesa confiere un aspecto rígidamente frontal dentro del cual la imagen se organiza, y puesto que esta frontalidad contiene en sí misma un punto medio horizontal, recuerda la característica composición de los paisajes o las naturalezas muertas en los cuadros. En esta clase de pictoricismo, la conexión con el espacio



145. Caro, *Corridor*, 1966. Acero perforado, 1,95 x 2,05 x 2,13 m. Colección: Her y and María Towar, Nueva York

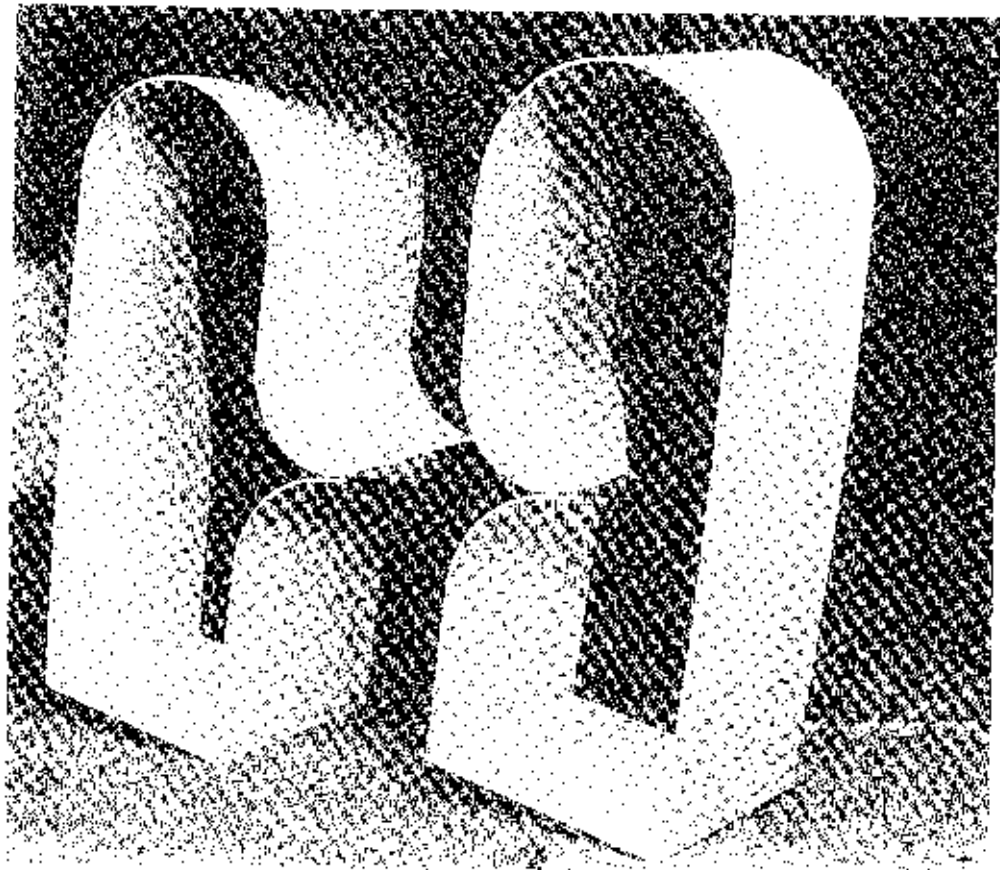
146. Caro, *Wendell*, 1970. Acero perforado, 0,74 x 1,36 x 1,01 m. Andre Brummerich Gallery, Nueva York (Foto: Guy McKinn).



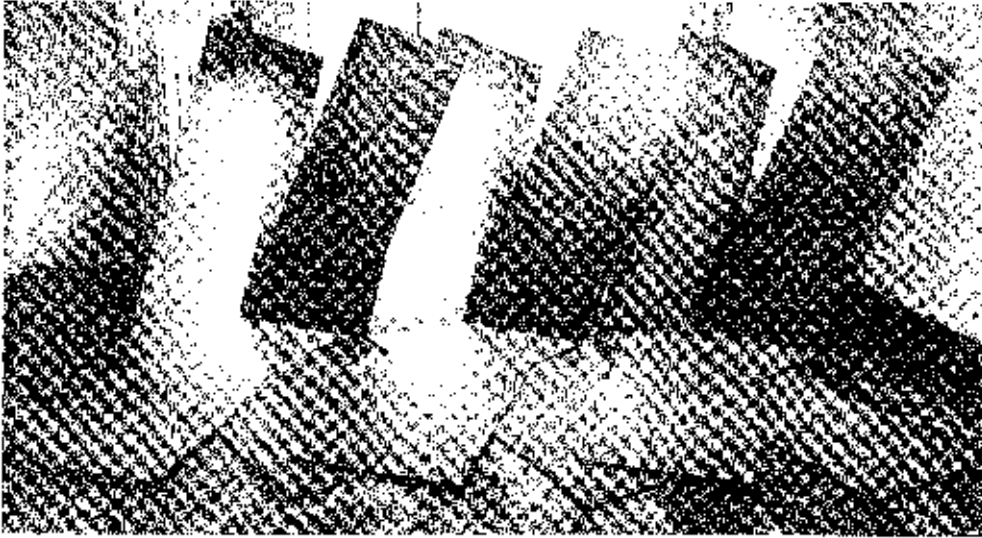
del propio cuerpo del espectador y la tensión resultante comienzan a desaparecer de las obras. Y con la disminución de esa tensión, los elementos cursivos — los tubos curvados, los finos crecimientos de metal en láminas, las pequeñas zonas de trama — revisten un carácter decorativo del que carecían en las obras precedentes.

Este pictoricismo decorativo fue un riesgo que corrió la generación de jóvenes escultores ingleses que siguieron a Caro en el medio de la escultura construida y pintada, una generación que incluía a Tim Scott, Michael Bolus, William Tucker y David Annesley (fig. 147). Y Philip King se ha ido progresivamente deslizando de un interés anterior por los grandes volúmenes inertes (como en *A través*, fig. 139) a este modo pictórico (fig. 148).

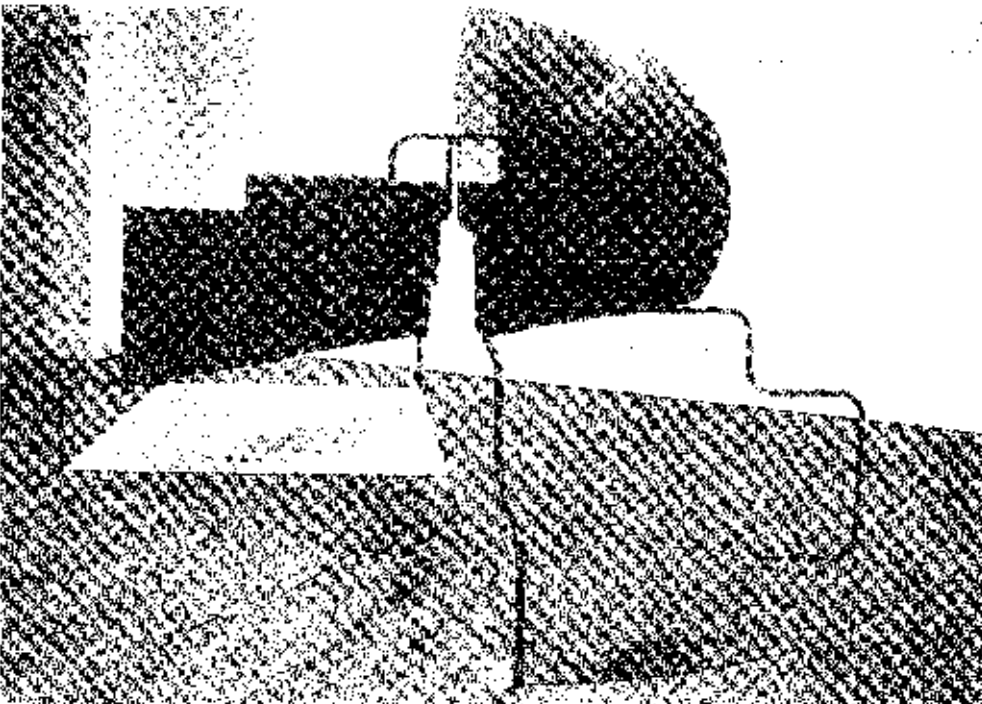
*Cadavérico de Sakbara*, realizado por Tim Scott en 1965 (fig. 149), podría tomarse como ejemplo general de las preocupaciones de este grupo de escultores. Con una altura de más de diez metros y un diámetro de más de cinco en el suelo, es una obra que constantemente yuxtapone la enorme cantidad de espacio que desplaza y el insistente pictoricismo de las relaciones entre sus partes. La estructura cuatrilobulada o de zigzag:



147. David Annesley (1936), *Asamblea solitaria*. Tallado en 1965. 1,23 x 1,47 m. The Wadsworth Gallery, Londres.



148. Aug. Giacometti, 1963: *Antrorra*, 2,13 x 4,57 x 1,90 m. Richard Feigen Gallery, Nueva York (Foto: Geoffrey Clements).



149. Tim Scott (1937): *Cantos de Salsam*, 1965. Madera, tubo de acero, y aluminio, 2,13 x 1,97 x 2,71 m. Colección de artista.

que presenta la obra aparece rebajada por una serie de rasgos ilusionistas integrados en las formas que despliega. En el centro de la obra, por ejemplo, el borde plano de un elemento coronante posee el acabado de un espejo. Esto crea una superficie sobre la que se refleja otro borde plano, dispuestos en ángulo recto con respecto al primero, de modo que el segundo elemento parece prolongarse en un espacio que de hecho no existe, franqueando el vacío del espacio abierto formado por la armazón central de la obra, la cual se configura asimismo como un contorno de pirámide escalonada hecha con tubos de acero. Uno se ve forzado a ver el negativo y profundo espacio de la brecha abierta como una forma plana y positiva cuya silueta forman el oscuro plano del borde rectangular y su reflejo. Puesto que ambos parecen ir *más allá* de este espacio, a la manera en que una empalizada sobrepasa y continúa más allá de un árbol que se erige ante ella, el espacio mismo es percibido como una forma opaca que impide ver el plano continuo.

La estética de la ambigüedad visual que aquí se cultiva está estrechamente ligada a las estrategias del *collage* cubista, donde un plano parece bascular en el espacio cuando el espectador opta entre una gran cantidad de posibles lecturas o interpretaciones de su posición. La obra de Scott mantiene esta apertura aparentemente indefinida de la interpretación sobre qué plano está delante o detrás del otro, sobre qué parte de la obra debe leerse en un contexto de verticalidad y qué parte en relación con la horizontal del suelo, sobre qué es «fondo» neutro y qué es forma positiva. Esto se consigue mediante el empleo del reflejo especular que produce el solapamiento descrito más arriba y la transmutación de los planos horizontales en los soportes ilusionistas de las figuras verticales. El empleo del color, que convierte los elementos estructurales en perfiles planos de formas relacionadas, es otro medio para la producción de esta ambivalencia. Dicho brevemente, estas transformaciones permiten traducir las masas lisas en planos pictóricos y las armazones tubulares en ringlemas de líneas dibujadas.

Los objetivos del pictoricismo de Scott, directamente derivado del de Caro, se centran en distinguir entre la lectura de las relaciones de la obra y la percepción de su estructura, de su ser físico. Si, por los motivos ya indicados —a saber, una sensación de discontinuidad entre la experiencia subjetiva del cuerpo de uno y la relativa rigidez de su apariencia externa—, las razones de esta distinción parían de la obra de Caro, en la escultura de los jóvenes (Scott, Tucker, Bolus, Annesley y el King de después de 1965) van más allá sobre bases un tanto diferentes. Pues al pictorizar la escultura estos artistas están intentando una distinción más general: están trabajando para establecer la diferencia entre un objeto escultórico y cualquier otro objeto ordinario. Antes de los años sesenta, la distinción entre estas dos clases de cosas sencillamente no había planteado nunca ningún problema. El material de la escultura, su modo de transformación, su aislamiento del espacio ordinario, todo garantizaba que no sería ni aprehendido ni tratado como un objeto ordinario. Desde 1917, Duchamp, por supuesto, había introducido la posibilidad de esta confusión cuando presentó *Fuente* (fig. 58), el urinario firmado, a una exposición. Pero hasta principios de los años sesenta esa posibilidad, como si se tratara de un capullo a la espera del cambio de estación para germinar, no se había explotado.

Por diversas razones — que los siguientes capítulos investigarán —, ese cambio de clima había llegado. Y los escultores se adelantaron a proponer como obra suya obje-

tos que no habían sufrido ningún proceso obvio de transformación formal. Al caracterizar tales obras como «*minimal art*», Richard Wollheim había dicho que estos objetos «tienen un contenido de arte mínimo: o bien ofrecen una mínima cantidad de diferencias internas y por tanto poseen muy poco contenido de cualquier naturaleza que sea, o bien la diferenciación que muestran, en algunos casos posiblemente muy considerable, no es debida al artista sino a una fuente no artística, como la naturaleza o la fábrica»<sup>8</sup>.

Los escultores que entraban en esta categoría teórica del minimalismo propuesta por Wollheim eran Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl André y Tony Smith. Sus obras no sólo mostraban una falta de diferenciación, sino que los elementos constitutivos de los objetos que realizaban procedían de un inventario de cosas muy ordinarias: paneles de madera contrachapada, tubos fluorescentes, ladrillos refractarios, cuerdas y fieltro industrial. En su rechazo aparentemente obstinado a transformar lo banal, los escultores minimalistas produjeron obras que parecían aspirar a la condición de *no-arte*, demoler cualquier distinción entre el mundo del arte y el mundo de los objetos cotidianos. Lo que sus obras parecían compartir con esos objetos era una propiedad fundamental de más hondo alcance que el mero hecho de la banalidad de los materiales empleados. Esa propiedad podría describirse como la existencia inarticulada del objeto: la manera en que el objeto parece momentáneamente perpetuarse en el espacio y el tiempo a través de las repetidas ocasiones en que es empleado. De modo que de una silla o de una mesa podríamos decir que, más allá del conocimiento de su función, uno no tiene otra manera de «captar su significado». En la experiencia cultural de un adulto no hay ningún momento en el que esa clase de objetos le dé o entienda nada más. Simplemente existen en el propio tiempo del usuario: su ser consiste en la indefinición temporal de su uso; participan del flujo continuo de la duración.

Dada la aparente inarticulación de un cubo en madera contrachapada de Robert Morris o en una instalación de tubos fluorescentes de Dan Flavin, la descripción de la silla o de la mesa podría extenderse a esos objetos escultóricos y decir que la experiencia de ellos es una cuestión de encuentros repetidos, sin que ninguno de ellos en particular parezca revelar nada más o significativamente diferente de los demás. De modo que, para estos como para los objetos ordinarios, no hay ningún momento singular en el que, eclipsando a todos los demás, sean «entendidos».

En esculturas como las de Caro hay una crítica implícita del estatuto de objeto del *minimal art*. Esta crítica insiste en que hay una diferencia esencial entre la naturaleza del arte y la de los objetos, una diferencia que es precisamente deber de todo escultor preservar. Desde este punto de vista, lo decisivo de esa diferencia radica en la exclusión de la obra de la duración, pues, para Caro, en las obras de arte hay *un* momento de comprensión, *un* objetivo de la aprehensión en el que todas las relaciones en el seno de la obra participan del momento singular de claridad que funda todos los elementos con su significado. Y es esta condición la que saca a los objetos del mundo de la duración, una

<sup>8</sup> Richard WOLLHEIM, "Minimal Art", *Art Magazine* (enero de 1966). Reimpreso en Gregory Bartock (ed.), *Minimal Art*, Collier, Studio Vista, 1969, Nueva York, Denton, 1968, p. 367.

<sup>9</sup> Este argumento de Michael Fried a su primera y más completa presentación en 1967. Véase Michael FRIED, "Art and Objecthood", *Artforum* (enero de 1967), pp. 12-23, reimpreso en *Minimal Art, op. cit.*

condición «que consiste en existir en un presente continuo y perpetuo cuando no es generado o constituido»<sup>19</sup>.

Si hay una forma de arte que pueda servir como modelo de esta clase de presencia en el presente, es la pintura; pues a la bidimensionalidad de la pintura le es esencial el hecho de que sus contenidos le sean al espectador constantemente accesibles con una inmediatez y una integridad que ningún arte tridimensional puede jamás tener. Es básicamente por estas razones por lo que Caro y los escultores que le siguen defienden la clase de pictorialismo que cada vez ha cobrado más protagonismo en sus obras. Parece haberse dado cuenta de que sólo con obras sumamente moduladas y el tipo de estructura de obra abierta que crea una imagen bidimensional pueden articular una escultura que sea más que un «mero» objeto; es decir, formada por el significado y de hecho inundada por éste.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 22



## BALLETS MECÁNICOS: LUZ, MOVIMIENTO, TEATRO

Se alza el telón. En el centro de la escena se erige una columna de madera contrachapada gris, dos metros y medio de altura y sesenta centímetros de ancho. Sobre la escena no hay nada más. Durante tres minutos y medio nada sucede: nadie entra ni sale.

De repente, la columna se abate. Pasan otros tres minutos y medio. Telón.

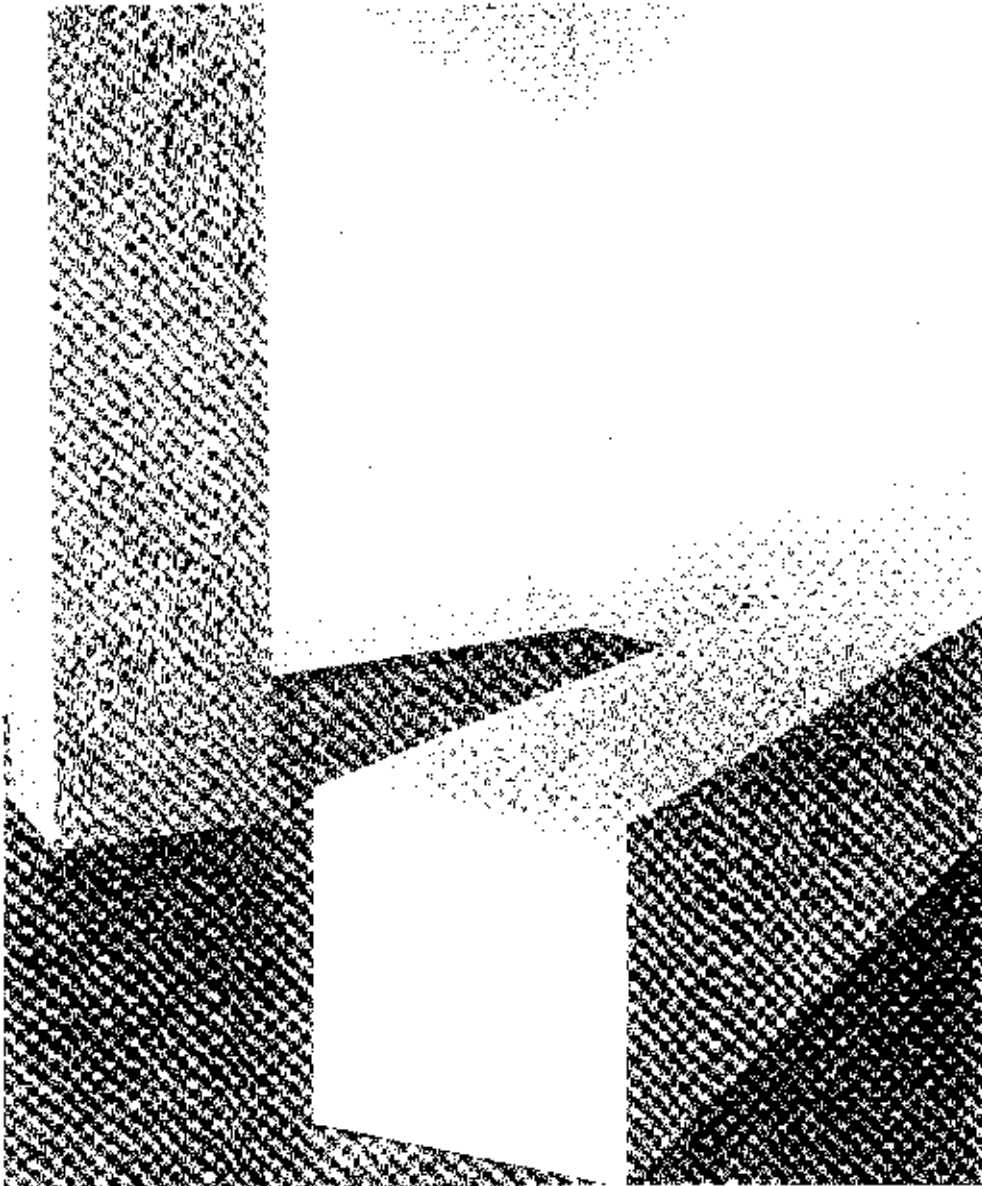
El autor y ejecutante de esta *performance*, en 1964, fue el escultor Robert Morris<sup>1</sup>. Aunque la columna había sido concebida para un decorado expresamente teatral (fig. 150), visualmente en poco se diferenciaba de las obras que Morris presentaría más adelante como esculturas en galerías y museos (fig. 198). Pero para ciertos críticos lo que Morris conservó en sus obras posteriores no sólo fue la monolítica sencillez de la columna, sino también toda una serie de componentes teatrales implícitos; según ellos, sus enormes e implacables formas no dejaban de poseer una presencia escénica análoga a la de la columna. Sus obras posteriores no se cerraron en un espacio escénico distinto del del espectador, sino que, por el contrario, dependían claramente de una situación en la que el observador de la obra se constituye como público.

En 1967 la inquietante sensación de que el teatro había invadido el terreno de la escultura recibió un ataque frontal. En esa época Michael Fried escribió:

... quiero hacer una afirmación que no tengo esperanzas de poder ni probar ni justificar, pero que, sin embargo, creo verdadera, a saber: que el teatro y la teatralidad están hoy en día en guerra no sólo con la pintura moderna (o con la pintura y la escultura modernas), sino con el arte como tal y, en la medida en que las distintas artes pueden describirse como modernas, con la sensibilidad moderna como tal.

<sup>1</sup> Ésta fue una serie de *performances* de siete minutos organizada por el coreógrafo La Monte Young en el Living Theater el año 1964.

<sup>2</sup> Michael Fried, *Art and Objecthood*, op. cit., p. 32.



150. Robert Morris (1931), *Columnas*, 1961-1973. Aluminio perforado, cada columna 2,44 x 0,61 x 0,61 m. Galería Leo Castelli, Nueva York (foto: Bruce C. Jones).

*El éxito e incluso la supervivencia de los artes depende cada vez más de su capacidad para vencer al teatro?*

Tal es la tesis principal de *Arte y objetividad*, un ensayo sobre la escultura con una larga tradición tras de sí que se remonta al siglo XIX, de Matthew Arnold a T. S. Eliot; una tradición que ve el arte esencialmente como una forma de discurso moral y pro-

creeve una separación absoluta y perfectamente definida entre las artes. Así, sólo en cuanto una forma de arte particular se identifica a sí misma encontrando su propia esencia irreductible (la propiedad que distingue a la pintura de la música, por ejemplo, o a la música de la poesía)<sup>1</sup>, pueden su práctica y su percepción convertirse en modelos para la práctica y la percepción de las distinciones morales. O, como Michael Fried insiste en su ensayo, «los conceptos de *autidad* y *valor*...», en la medida en que éstos son centrales al arte, el concepto de arte mismo— sólo son significantes, o totalmente significantes, dentro de las artes individuales. Lo que se sitúa entre las artes es teatro»<sup>2</sup>.

Lo que para Fried distingue a la escultura del teatro es el concepto de tiempo. Una extensión de la temporalidad, la inserción de la experiencia temporal de la escultura en el tiempo real, convierte a las artes plásticas en una modalidad del teatro. Mientras que son los conceptos de «presencialidad e instantaneidad lo que hace que la pintura y la escultura modernas venzan al teatro»<sup>3</sup>.

Ahora bien, no cabe duda de que una gran cantidad de escultores europeos y americanos de la posguerra se interesaron simultáneamente por el teatro y por la experiencia de una extensión temporal aparentemente propia de las convenciones escénicas. De este interés derivó el empleo de algunas esculturas como decorados en montajes coreográficos o teatrales (fig. 151), otras como actores sucedáneos y otras como generadoras de efectos escénicos. Y aunque no funcionaran en un contexto específicamente teatral, algunas esculturas teatralizaban el espacio en el que se exponían, bien proyectando un cambiante juego de luces en torno a ese espacio, bien empleando dispositivos como altavoces o monitores de vídeo para que las diversas partes de un espacio se respondieran en contrapunto. Cuando una obra no intentaba transformar el conjunto de su espacio ambiental en un contexto teatral o dramático, a menudo se apropiaba de una suerte de teatralidad mediante la proyección de sí misma, en cuanto su *raison d'être*, como un actor, como un agente del movimiento. En este sentido, la escultura cinética en su conjunto puede verse ligada al concepto de teatralidad.

De modo que *teatralidad* es una palabra paraguas bajo la cual podrían situarse el arte céntrico y el lumínico, así como la escultura ambiental y la escultura *tableau*, junto con el más explícito arte de la *performance*, donde habría que incluir desde los *happenings* hasta los decorados escénicos construídos por Robert Rauschenberg para las coreografías de Merce Cunningham. Pero, puesto que entre los críticos de la escultura moderna *teatralidad* se ha convertido en un término polémico—peyorativo en el ensayo de Fried,

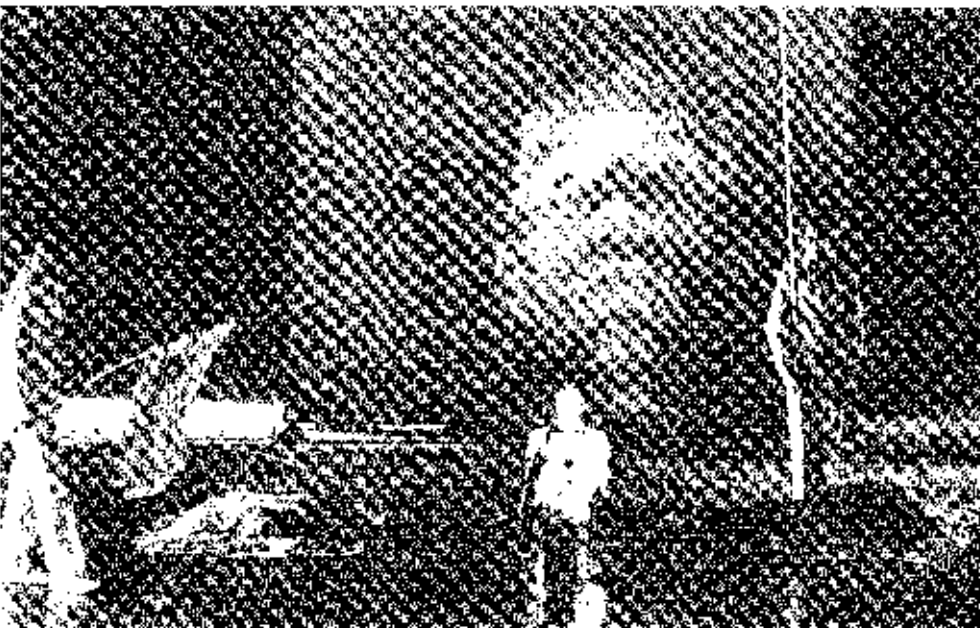
<sup>1</sup> Clement Greenberg, el más importante teórico contemporáneo de esta posición en su aplicación a las artes visuales, la formuló más claramente cuando escribió «La esencia de la modernidad radical, según yo lo veo, es el empleo de los métodos característicos de una disciplina que crítica la misma disciplina, no para adverte a la suya, para crítica la más fuertemente en su área de competencia... Cada arte, hecho que determinar, mediante su operación peculiar, se elige por sí mismo y exclusivo... Rapidamente se hizo evidente que la única y propia área de campo se constituía para cada arte con todo lo que era único para la naturaleza de su medio. La tarea de autocrítica se convirtió en la eliminación de cada uno de los efectos de un arte que se pudiera concebir prestado por el medio de cualquier otro arte» («Modernist Painting», *Art Yearbook* 11 (1967), p. 12; véase en Gregory Battcock (ed.), *The New Art*, Nueva York, Denton, 1966, pp. 101-102).

<sup>2</sup> Fried, *Art and Objecthood*, op. cit., p. 31.

<sup>3</sup> Jack BURSTAL, op. cit., p. 163.



151. Nabor Carreras, *Nagucó*. Montaje de una producción de *Enfoque*, 1960. Coreografía de la compañía de Martha Graham. Exposición en la Martha Graham Gallery (Taller Martha Swapel).



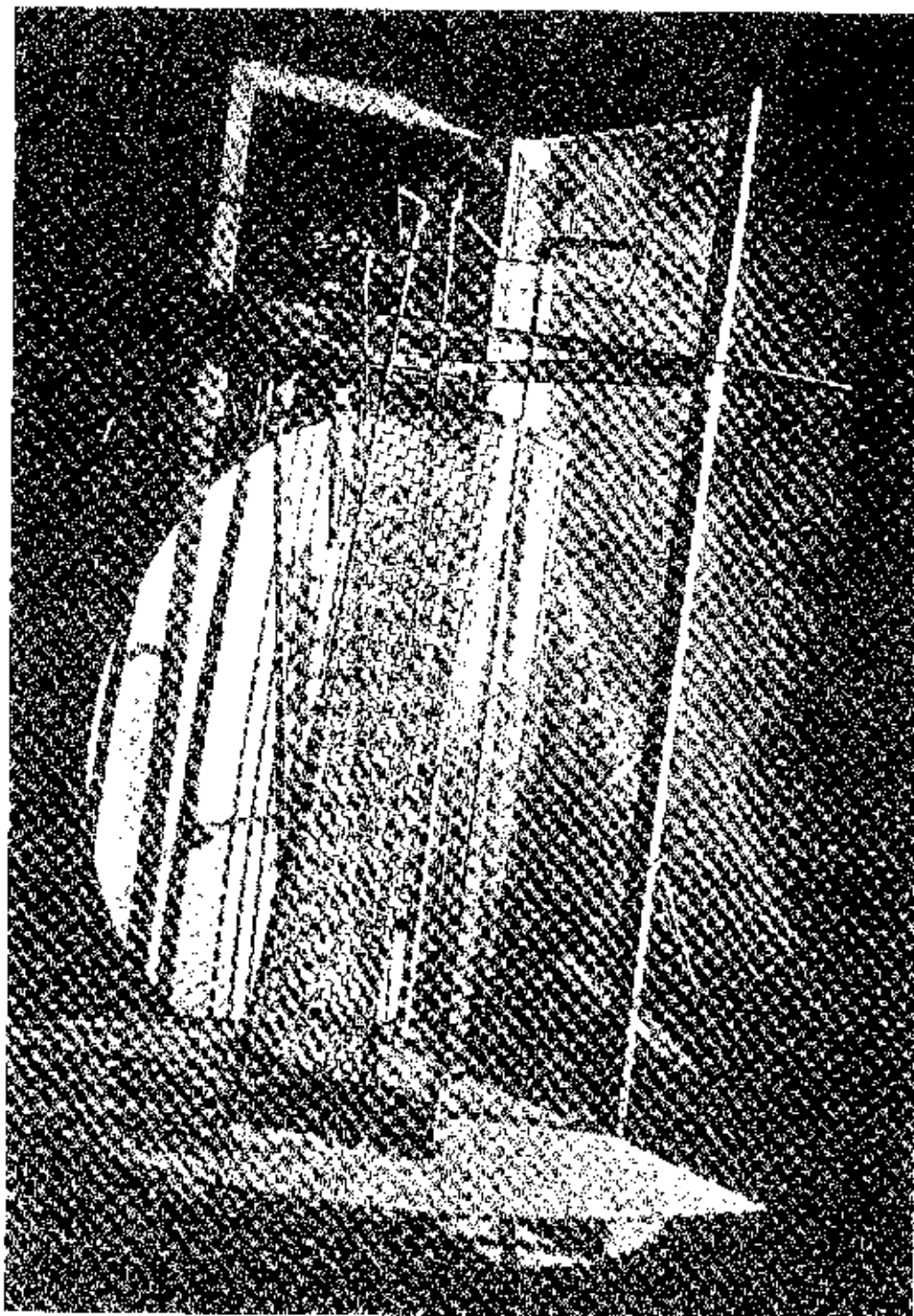
152. Alex Hay (1919), *Grupo de hispanos*, 1966. Regio, estudio por Alex Hay, Sylvia Platon y Robert Rauschenberg (Boris Peter Moos).

clorioso para los adeptos de estas diversas modalidades artísticas —, deberíamos tratar de desentrañar el concepto de *teatralidad*, porque es demasiado denso y confuso, y está lleno de contradicciones, así como de intenciones y motivos opuestos. La cuestión no es si ciertos artistas han querido apropiarse del espacio escénico o explotar el tiempo dramático proyectado por el movimiento real; la cuestión es por qué, y con qué fines estéticos, han querido apropiarse de tales cosas o emplearlas.

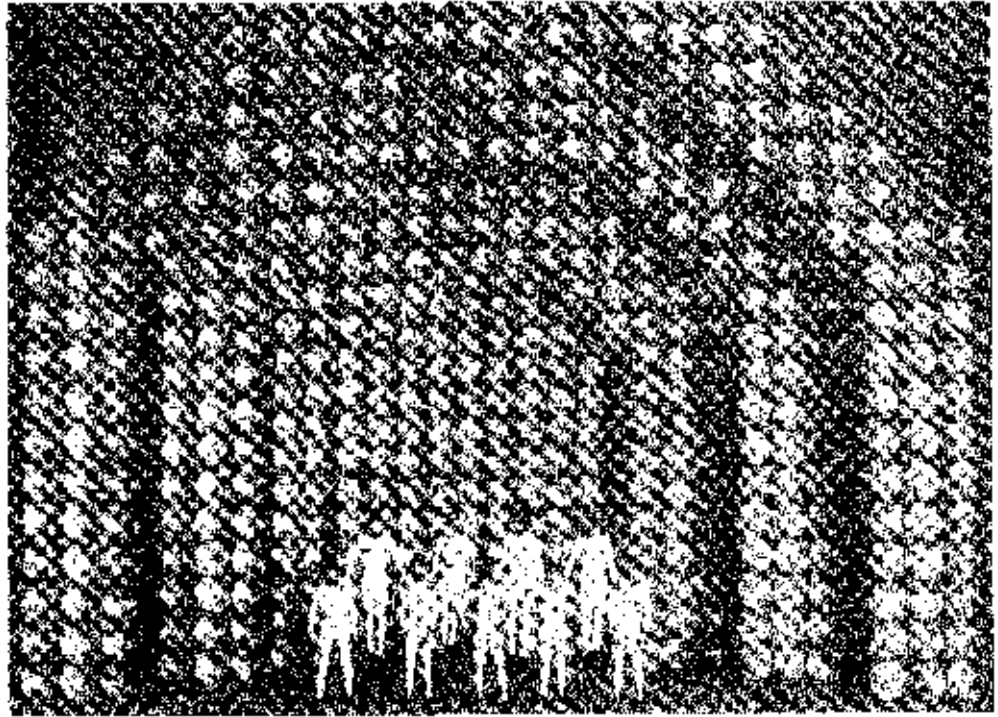
Para evitar la confusión, se podría volver sobre algunas de las profirunciones de la escultura «teatral» en la primera parte de este siglo, a los comienzos del arte latinoamericano, por ejemplo, que entonces derivaba de consideraciones sobre el espacio escénico. Dos ejemplos vienen a la mente: *Dispositivo lumínico* de Moholy-Nagy (fig. 153), terminado en 1930, había de funcionar durante una representación como un proyector en escena que tejiese en torno a su centro de giro una trama cada vez más grande de luz y sombra. La decoración de Picabia para *Keläche* (fig. 154), una producción de los Ballets Suecos, consistía en un telón de fondo compuesto por 370 focos de luz, cada uno de ellos equipado con un reflector metálico. El público quedaba casi cegado cuando, al comienzo del segundo acto, se encendía semejante arsenal de luz.

Ambos artistas crearon obras expresamente para la escena y concebieron su función como algo ligado al despliegue temporal y dramático de los acontecimientos sobre esa escena; más aún, ambos consideraron la luz como energía antes que como masa escénica y, por tanto, como medio el mismo temporal. Y así podríamos vincular sus realizaciones. Puesto que tanto *Dispositivo lumínico* como la decoración para *Keläche* emplean la radiación de la luz eléctrica para anular el carácter físico del objeto del que ésta emana, y exploran el hecho de que la luz se proyecta a partir de su fuente y se abre camino a través del espacio para instalarse a cierta distancia del objeto mismo —un lugar compartido por el espectador—, podríamos sentir la tentación de decir que estas obras han descubierto de la misma manera las posibilidades formales de la luz como medio escultórico. Pero eso sería un error. Porque el *Dispositivo lumínico* es el sucedáneo de una persona, un actor con disfraz tecnológico, y la batena de 370 focos de Picabia no.

Sobre el papel, el *Dispositivo lumínico* es una versión elaborada de la *Columna* de Gabo (fig. 46). Su estructura principal depende de la conjunción de tres planos verticales y transparentes que crean un volumen aparente o virtual. Inscritos en las tres secciones resultantes de este andamiaje, que rota sobre un eje central, hay diversos discos y planos perforados a través de los cuales un juego de luces crea un entorno de reflejos y sombras. Cuando el *Dispositivo lumínico* gira, no hay uno, sino dos conjuntos de revestimientos externos puestos en marcha en torno del esqueleto abierto de la máquina giratoria. Constituyen el primero los discos y planos reja de alambre que entran y salen de nuestro campo de visión como una piel cambiante pero persistente que completa el centro inmediato de la obra. El segundo se compone de las proyecciones emitidas por el *Dispositivo* sobre las paredes de la escena, un motivo móvil que describe el volumen del espacio en el que el objeto se sitúa como un recinto diáfano mantenido por la energía y la presencia del *Dispositivo lumínico*. Como una figura humana, el *Dispositivo lumínico* tiene una estructura interna que afecta a su apariencia externa y, más decisiva aún, una fuente interna de energía que le permite moverse. Y, como un agente humano, la



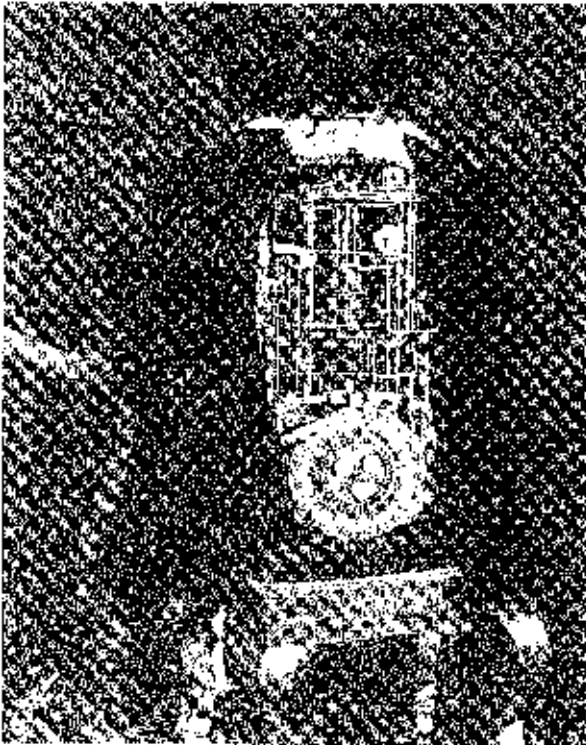
133. Mcholy Nagy. *Dispositivo laminar para un hotel*, maqueta (también llamada *Modulador de luz-espacio*), 1925-1930. Acero, plástico y madera, 1,51 m (cuadrada la base). Busch-Reisinger Museum of Graphic Culture, Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Dedicación de Silyl Mcholy-Nagy.



154. Francis Picabia (1879-1931). Decorado para *Le Cid*, 1924. Maqueta de escenario en cartón, 59 y 71 x 76 cm. Danse théâtrale, sussexiano (Foto: *L'Année de l'Art*, n.º 12, diciembre de 1931).

obra puede afectar a su espacio mediante los gestos que hace en un período de tiempo. El hecho de que estos gestos —los motivos de la luz proyectada y los motivos móviles absolutamente correspondientes con su estructura interna— cambien en el tiempo y tengan un programa complejo confiere al objeto una aparente voluntad que lo hace más humano aún. De manera que, por abstractas que parezcan sus formas y funciones, el *Dispositivo lumínico* es una especie de robot; el lugar que le corresponde en la escena es el de un actor mecánico.

Como tal, el *Dispositivo lumínico* pertenece a la historia secular de los autómatas. Tras ella encontramos un impulso mimético de largo alcance, una pasión por imitar no simplemente la apariencia de las criaturas vivas, sino de reproducir esimismo su animación, su producirse en el tiempo. En su libro *Más allá de la escultura moderna*, Jack Burnham sostiene que, desde sus inicios, la ambición fundamental de la escultura es la reproducción de la vida. Hasta hace bien poco, en la práctica de las bellas artes esta ambición ha tenido que limitarse a la representación fiel pero estática de las figuras humanas y animales, pero en las artes menores o populares ha habido intentos muy tempranos de romper los límites de esta inmovilidad. Los sumamente complejos autómatas con mecanismo de relojería creados por Vaucanson en el siglo XVIII nacieron de la necesidad de perfeccionar esta apariencia de vida en las criaturas mecánicas (figs. 155a y 155b).



153a y 153b. Pierre-Jacques Dreyer, nacido 1727-1790, *El ambiente (por dentro)*. 1774. México (reproducción). Museo de Arte de H'roaire, Neoculcán.



A describir esta rama «inferior» de la escultura, Burnham dice: «La historia de los autómatas ha corrido siempre en paralelo a la de la tecnología». Según él, en la creación de los robots las aspiraciones cambian a medida que la tecnología se desarrolla. Si algunos robots todavía enmascaran sus sofisticados engranajes bajo un caparazón antropomórfico, hay otras máquinas que simulan la actividad humana sin atender para nada a este tipo de semejanza. Por ejemplo, en los ordenadores, «autómatas no antropomórficos», la simulación del organismo vivo se ha concentrado en las posibilidades de la inteligencia artificial.

Según Burnham, la «meta a largo plazo» de la escultura es la asimilación de la compleja tecnología de la cibernética. Extrapolando a partir de sus ideas acerca de las aspiraciones presentes y pasadas de la escultura —la ambición de imitar, simular y, finalmente, sustituir el organismo humano—, predice un futuro de metas «dísticas». Habla de artistas y científicos que comparten «un imparable deseo de arañar a Dios los secretos del orden natural, con el propósito inconsciente de controlar el destino humano cuando no de convertirse de hecho en Dios mismo. La máquina, por supuesto, es la clave de esta transferencia de poder. Si construye nuestro destino, no puede por menos de convertirse en el medio a través del cual se realice nuestro arte»<sup>6</sup>.

¿Pero es fundamentalmente mímica la escultura? ¿Trata necesariamente de la imitación, simulación y recreación no biológica de la vida? Y si no trata de eso, ¿qué pensar de las tesis de Burnham?

Es evidente que algunas esculturas sí han tratado de eso, en particular aquellas que más aprobatoriamente considera Burnham. Pero hay muchas otras que nunca han pretendido la mimesis en absoluto. Entre las obras más o menos contemporáneas de *Déjà-vu humano* podemos señalar las construcciones de Picasso (figs. 38, 39 y 40), los *ready-mades* de Duchamp (figs. 55, 56, 58) o la torre de Tatlin (fig. 47), y decir con certeza que no se ajustan a los postulados de Burnham ni sobre la naturaleza fundamental ni sobre las metas necesarias de la escultura. Más aún, recordemos el análisis que Eisenstein hacía de la escultura en su película *Octubre*, donde subrayaba el papel ideológico de todo arte. En cuanto productos de una ideología dada, las obras de arte proyectan una imagen particular del mundo o de lo que significa estar en el mundo; pero en este contexto «mundo» se entiende de modos fundamentalmente diferentes según los diversos puntos de vista ideológicos que se adopten. Y estos puntos de vista están completamente estructurados o impregnados por sistemas de valores, de modo que en este sentido el arte nunca es moralmente neutro, sino, lo quiera o no, partícipe en el sostenimiento de esos valores, o bien — en ciertos casos extremos — en su contestación o subversión. Para Eisenstein, el autómata dorado del pavo mecánico servía a una posición idealista. En la medida en que el pavo y Kertenski funcionaban como imágenes especulares, el ave simbolizaba un sistema de pensamiento que la Revolución Rusa consideraba su enemigo. Eisenstein insistía en que, por trivial que el pavo pareciera, encarnaba ciertos valores.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 114.

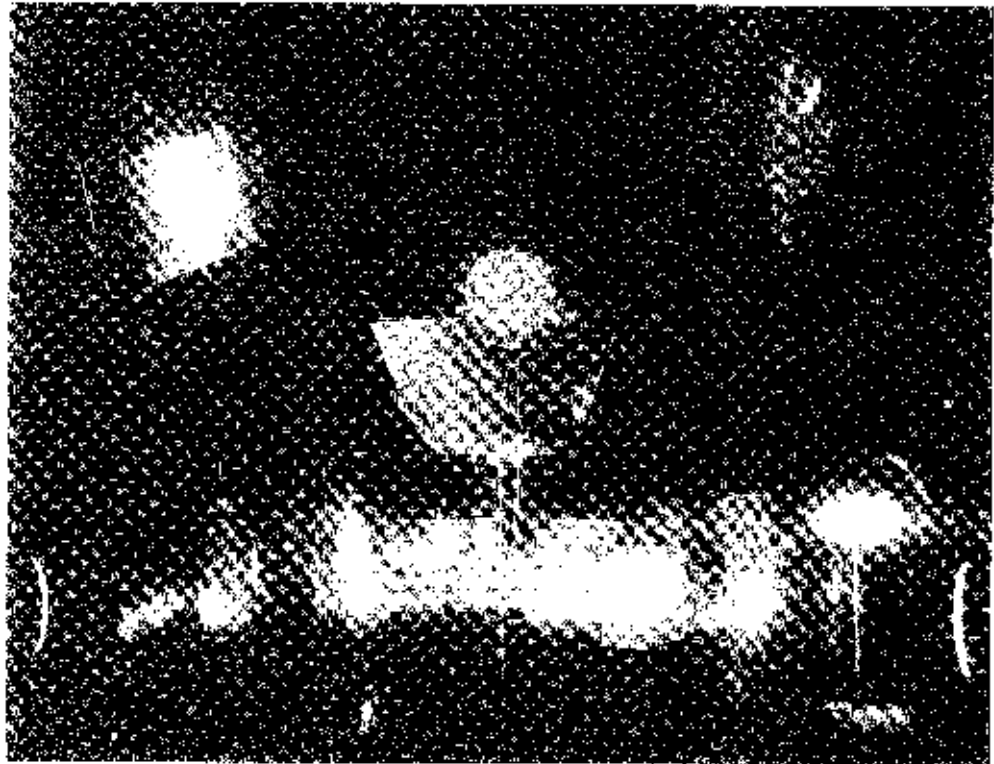
La premisa tecnocrática de *Más allá de la escultura moderna* considera el objetivo de recrear la vida, «de controlar el destino humano», como natural tanto al arte como a la ciencia y, por tanto, como moralmente neutro. Pero muchos historiadores y filósofos sociales progresistas y marxistas nos han demostrado que estas metas tecnocráticas encarnan ciertos valores, son productos de determinado sistema social y económico cuyo correlario lógico es un «control» de ese tipo<sup>8</sup>. El libro de Butcher es una de las exposiciones más amplias y minuciosas de la escultura puesta al servicio de una concepción mecanicista del mundo. Pero, lejos de ser necesaria, esa concepción es precisamente contra lo que gran parte de la escultura contemporánea (y del arte en general) quiere luchar.

La decoración de *Relâche* constituye un ejemplo. Cuando ese conjunto de globos de cristal, inmóvil y decorativo, de repente y sin previo aviso, lanza miles de vatios sobre un público desprevenido, participa de aquella clase de terrorismo a que Antonin Artaud debía de estar refiriéndose en *Un teatro de la crueldad* cuando decía: «El teatro, como los sueños, ha de ser sanginario e inhumano»<sup>9</sup>. Su carácter abrupto y agresivo es esencial al muro de luz de Picabia. Por el primero de estos aspectos acaba con las expectativas en el público de que el espectáculo siga unas líneas convencionales. A diferencia del desencadenamiento rítmico y sin sorpresas que se produce en *Dispositivo lumínico*, en *Relâche* absolutamente nada prepara, ni dramática ni narrativamente, para el movimiento: es imotivado y gratuito. Acaba con cualquier idea en el espectador de que se le va a conceder algún grado de control con respecto a los acontecimientos sobre la escena, traducible en capacidad para anticipar la dirección que tomará la acción. El teatro tradicional separa al espectador del acontecimiento escénico, al cual asiste ignorado por los actores. Este distanciamiento físico del flujo de la acción sobre la escena permite al espectador adoptar un punto de vista externo que favorece su postura analítica independiente. *Dispositivo lumínico* está en la línea de ese distanciamiento: se concentra en sí mismo. Pero *Relâche* golpea al público directamente, lo absorbe, se centra en él, iluminándolo. El público resulta así cegado al mismo tiempo que iluminado, y esa doble función demuestra que, una vez incorporado físicamente el espectador al espectáculo, su deslumbrada vista ya no es capaz de supervisar los acontecimientos.

Pese al carácter teatral que comparten, *Dispositivo lumínico* y *Relâche* son objetos de clases muy diferentes. El primero es una contribución tecnológica al sentido convencional del espacio y el tiempo dramáticos, mientras que el segundo milita en un movimiento para radicalizar las relaciones entre el teatro y su público. El mecanizado *Dispositivo lumínico* participa del modo analítico de las esculturas constructivistas, mientras que la violencia de *Relâche* trata de desacreditar aquellas rutinas por las que creemos que entendemos las propiedades de los objetos.

<sup>8</sup> Este es el argumento defendido por Noam Chomsky en *American Power and The New Militarism*. Nueva York, Pantheon, 1967, por otra parte en el capítulo titulado «Objectivity and Liberal Scholarship».

<sup>9</sup> Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*, Nueva York, Grove Press, 1958, p. 92. Artaud añade: «Con un elemento de crueldad en la raíz de todo espectáculo, el teatro es ahora posible. Un teatro actual estado de degeneración es a través de la piel como se debe hacer que la metafísica re-entre en nuestras mentes».



156. Nicolas Schöffer (1912), *Mécanisme 15*, 1966. Acero cromado y plexiglás (Foto: Suiko Yves Hervochon, cortesía de Nicolas Schöffer).

En términos de sofisticación tecnológica, *Decoración lumínica* ocupa una posición intermedia en el empleo del movimiento por parte del artista con el fin de dotar al objeto escultórico de las cualidades del actor humano. Entre lo más primitivo de este empleo uno situaría la obra de Alexander Calder, un americano contemporáneo de Moholy-Nagy, cuya simplicidad mecánica refleja el sentido ingenuo y humorístico de su contenido. En el otro extremo, más complejo, se encontraría la obra de alguien como Nicolas Schöffer, que emplea los ordenadores para hacer que el conjunto escultórico reaccione visiblemente a su entorno (fig. 156), hasta el punto de que una pieza como *CYSP* (construcción cibernético-espaciodinámica) utiliza dispositivos de control que permiten que la escultura reaccione ante cambios en el sonido y la luz ambientes. «Diferentes colores hacen que sus láminas giren rápidamente o se inmovilicen, propulsen la escultura por el suelo, viren en ángulos cerrados o se detengan. La oscuridad y el silencio animan la escultura, mientras que la intensidad y el ruido la paralizan. Los estímulos ambíguos... producen reacciones tan impredecibles como las de un organismo»<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Jack Durieux, *op. cit.*, p. 341.

Schöller (junto con Jean Tinguely, Takis y los escultores de la nueva tendencia)<sup>11</sup> dota a las esculturas de sofisticados dispositivos a fin de producir la sensación de que su animación la ha motivado algún elemento del entorno. Sirviéndose de una tecnología mucho menos elaborada, Calder es capaz de producir una animación similar.

En su forma desarrollada, los móviles de Calder (los primeros de los cuales se remontan a 1932) alcanzan un equilibrio lo bastante delicado para que el viento, las corrientes de aire dentro de la habitación en la que están colgados o un simple toque por parte de un espectador los pongan en movimiento. La filamentososa espina dorsal de su estructura se compone de una cascada de varillas volátiles de alambre, unidas por un punto al elemento lineal superior y por otro al elemento inmediatamente inferior de la cadena (fig. 158). Al calcular estos equilibrios de doble punto, Calder toma en consideración el peso de cada uno de los elementos —determinado por su longitud real o por la carga suplementaria de un disco de metal fijado a su extremo libre— a fin de lograr el juego de contrapuntos necesario para llevar la construcción a su plena expansión. El espectador ve esta extensión del móvil como un despliegue libre en el espacio visiblemente debido a la lógica de su estructura interna más que al desplazamiento y la rigidez de una masa sólida.

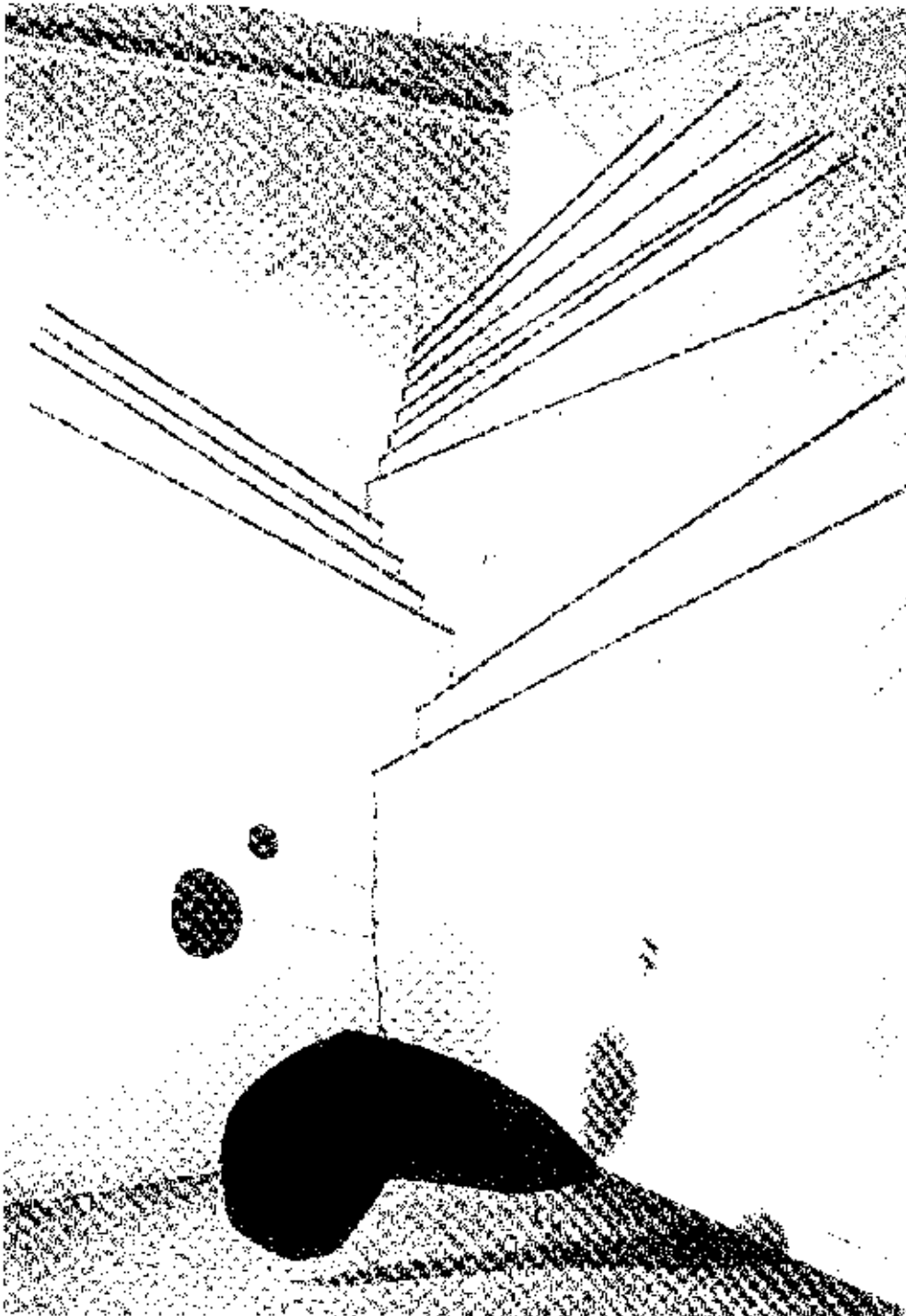
Más aún, el diseño de Calder asegura a cada uno de estos brazos lineales la capacidad de rotar en relación con los demás una vez puesta en movimiento toda la cadena. Porque a Calder le preocupa que, una vez en movimiento —girando lentamente en torno a sus puntos de conexión—, estos vectores aislados produzcan en el espectador la sensación de volumen virtual (figs. 159a, b y c). Las raíces constructivistas de esta creación de volumen aparente las reconoce Calder al decir: «Cuando empleo dos círculos de alambre que se entrecruzan en ángulo recto, eso para mí es una esfera... lo que produzco no es precisamente lo que tengo en mente, sino una especie de esbozo, una aproximación artesanal»<sup>12</sup>. Y es esta sensación generada de volumen la que hace de los móviles una metáfora del cuerpo que desplaza espacio, pero es un cuerpo esbozado por el constructivismo en términos de una sorprendente transparencia. Esa transparencia hace de ellos asimismo imágenes de la reacción del cuerpo a la gravedad, de la fuente interna de su oposición cuando decide moverse. En ese sentido, han recorrido

<sup>11</sup> La «Nueva Tendencia» es un término empleado para referirse a una sensibilidad parateórica que deliberadamente se identificaba con los valores de la ciencia y la tecnología. Se afirmó a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta y la representaron varios grupos nacionales. En Alemania Otto Dieck, Heinz Meck y Günter Gebler lideraron el Grupo Zero. En Francia el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) y en Italia, entre otros, a Julio Le Parc y François Morellet, y mantenía estrechas relaciones con Vasarely y Schöller. En Italia se constituyeron colectivos semejantes a principios de los años sesenta: el Grupo N en Padua y el Grupo T en Milán. El ala italiana de este movimiento se denominó NCL, «los artistas independientes que han contribuido a las exposiciones de la nueva tendencia (véase a Pol Bury, Yvonne Agam, Bruno Munari, Piero Dorazio, Luis Tomazello, Dieter Roth y Yayoi Kusama. Véase BIRNBAUM, *op. cit.*, pp. 235-262.) La Nueva Tendencia atrajo también a los artistas de Europa oriental: Yugoslavia y Polonia. La primera exposición de la Nueva Tendencia en Zagreb, el año 1961, la organizó un joven crítico marxista, Marko Meštrović. Véase Donald Drake Cooper, *Social Realism and the Arts*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1970, pp. 371 ss.)

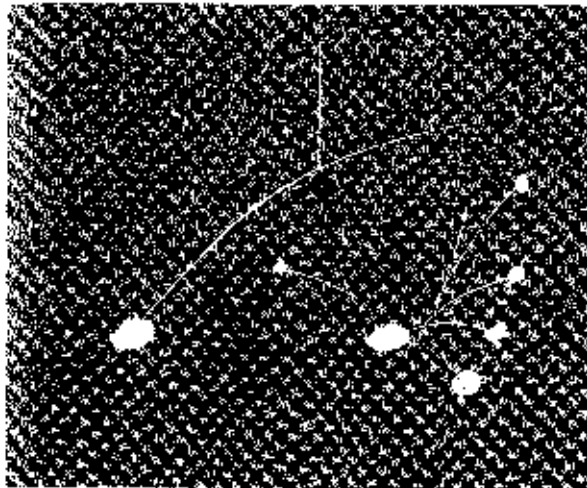
<sup>12</sup> Declaraciones en «What Abstract Art Means to Me», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, 23 (III trimestre de 1958), p. 8.



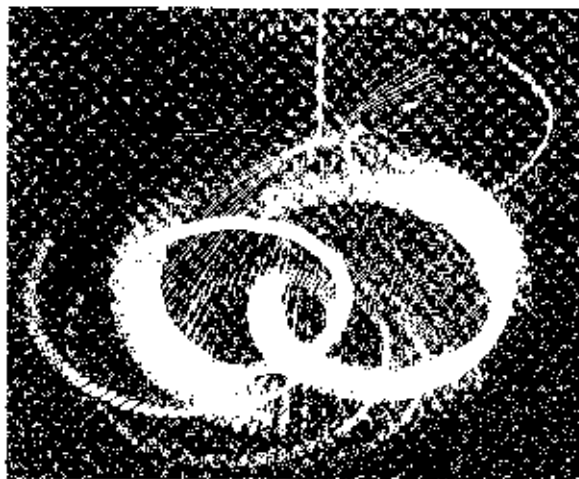
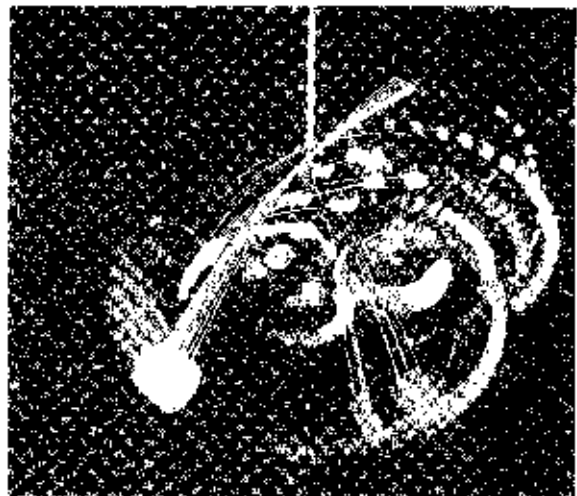
157. Günther Rambow, *Crisis Point*, (1978), *Ballet de faces de albares de jaguap*, 1964. Ambiente (ambra, Berlín, Studio Drogenes (Foto: Martin Fischer)



158. Alexander Calder (1898-1976), *Trio - mobile*, 1940. Láminas de acero, puros, alambre y aluminio, 2,10 m. Wallraf-Richartz Museum, Colonia (Foto: Herbert Matzer).



159a, 159b y 159c. *Cálculo Móvil*  
*colgante (tres vistas)* 159a. Aluminio,  
 dambra de arce, arcaise 71,2 cm.  
 Colección, Mrs. Meris Gallery  
 (Fotos: Tietzel Matter).

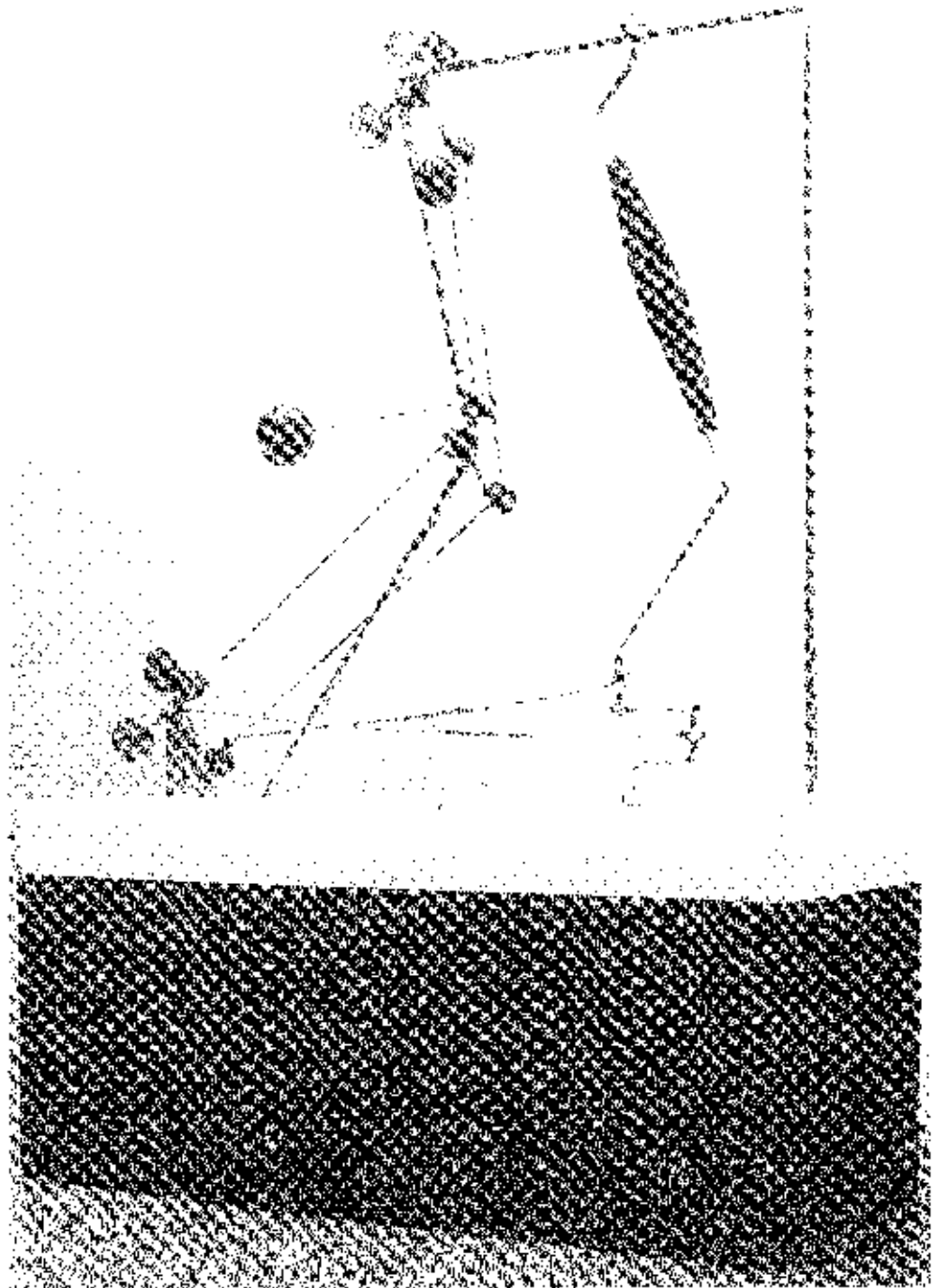


160. Gabo, *Construcción cónica*, 1920. Puro de metal con tubo de aluminio, altura: 62 cm. Tate Gallery, Londres

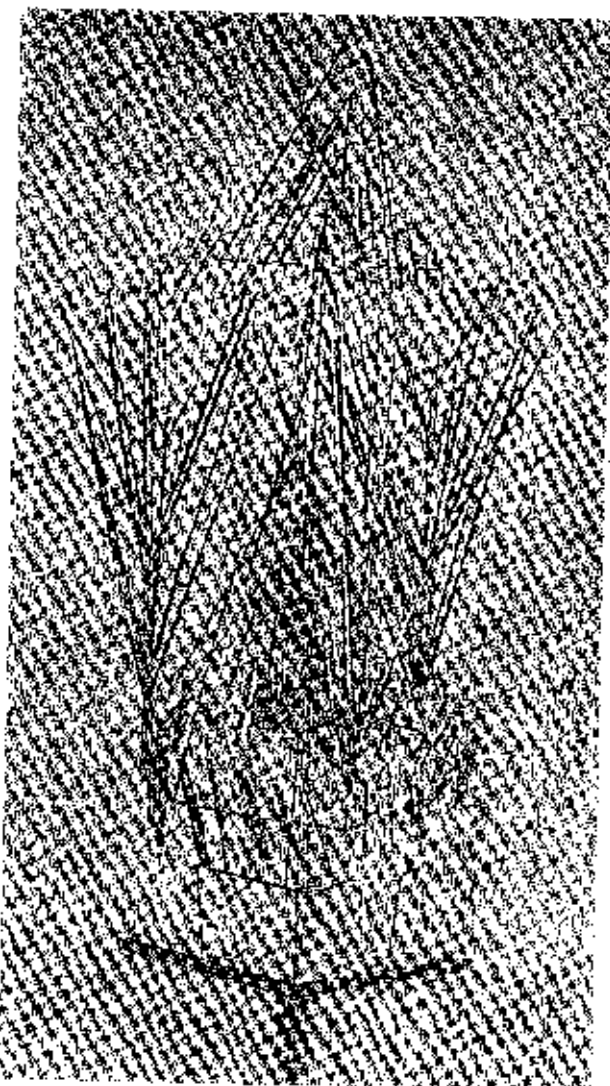
una cierta distancia desde el periplo de la *Construcción cónica* realizada por Gabo en 1920 (fig. 160), un experimento en la creación de volumen virtual por la oscilación motorizada de una simple varilla flexible que creaba la ilusión de una columna diáfana perpendicular a su base sólida. La vía abierta por los móviles de Calder lleva de las geometrías abstractas de Gabo al contenido antropomorfo de la acción intermitente del cuerpo.

Puesto que describe ciertos aspectos del cuerpo, puesto que su movimiento es intermitente más que mecánicamente continuo, puesto que uno se ve impelido a ponerlo en movimiento a fin de que «descripiera» el papel de llenar y habitar su propia espacialidad, el significado del móvil es el de una especie de actor (fig. 161). De hecho, sus inicios fueron los pequeños juguetes de alambre que, poco después de llegar a París en 1927, Calder construyó para su «circo», cuyas funciones atrajeron a multitud de artistas y músicos a su habitación de Montparnasse. Hacia mediados de los años treinta, Martha Graham percibió el carácter fundamentalmente dramático de estos móviles e hizo agrandar algunos de ellos a fin de emplearlos como «interludios plásticos» en los espectáculos de danza de su grupo. Por la misma época Calder diseñó una serie para un montaje del *Sócrates* de Eric Satie en el Wadsworth Athenaeum de Hartford, en Connecticut. La escultura de Calder dramatiza su movimiento en el mismo sentido que *Deposición luminosa*, pues la historia del desarrollo de su volumen la extrae del lento despliegue de una secuencia temporal satisfactoria carácter lógico y predecible. El drama es realizado por la flexibilidad y el cambio que proyectan sus reacciones a los caprichos de la fuerza que lo anima, la cual no hace sino afirmar más seguramente ese movimiento como metáfora de una actividad voluntaria. Como de costumbre, Duchamp desempeñó el papel del





163. Calder. *Le balles*, 1968. Hierro, alambre, metal de cañería, 1,32 m. Museo de Arte Moderno, Nueva York. De acción del artista.



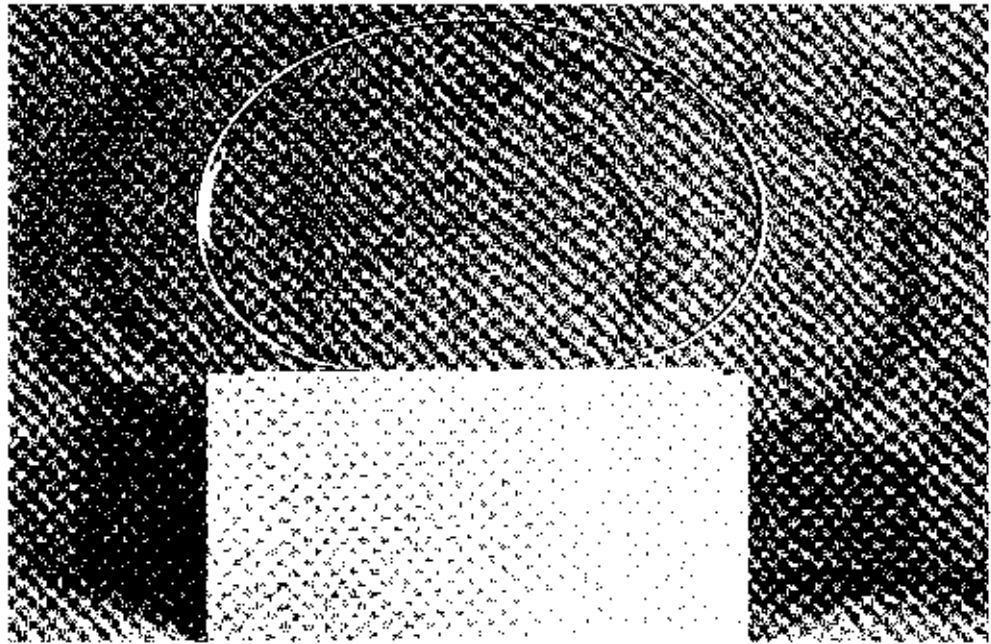
162. George Rickey (1907).  
*Homonapsa a Bernini*, 1956.  
Acero inoxidable. 1,74 x 0,91 x 0,91 m.  
The Whitney Museum of American  
Art, Nueva York. Donación  
de Mr. y Mrs. Patrick McGinnis  
(Fot. Geoffrey Clement).

más sutil de los críticos. Calder describió el primer encuentro de Duchamp con estos objetos: «Le pregunté qué clase de nombre podría dar a estas cosas y él de inmediato respondió: "móvil". Además de algo que se mueve, en francés también significa motivo»<sup>12</sup>.

Pero los escultores iban a descubrir que, fuese cual fuese la variante en el tipo de equilibrio empleado, los objetos activados por el viento tendían a producir ritmos y estilos de movimiento muy parecidos. Aunque para sus propias obras cinéticas (fig. 162) George Rickey empleó un alfilero delgado

como el filo de una navaja y sustituyó la geometría plana por el vocabulario curvilíneo de los móviles, las rotaciones y los balanceos de estos elementos proyectaban un contenido expresivo muy semejante al de Calder. Cuando en los años sesenta se intensificó la producción de esculturas cinéticas, la mecanización interna se empleó con el fin de que el objeto pudiera tocar las zonas más diversas del espectro emocional. Como derivado dramático del choque de las formas contra los límites de los volúmenes que trazan en el espacio, las obras de Len Lye, por ejemplo, producen a veces una sensación de violencia y agresión. Automáticamente programadas y específicamente presentadas

<sup>12</sup> *Calder on Autobiography with Pictures*. Londres: Allen Lane, 1987; Nueva York: Pantheon, 1966, pp. 126-127.



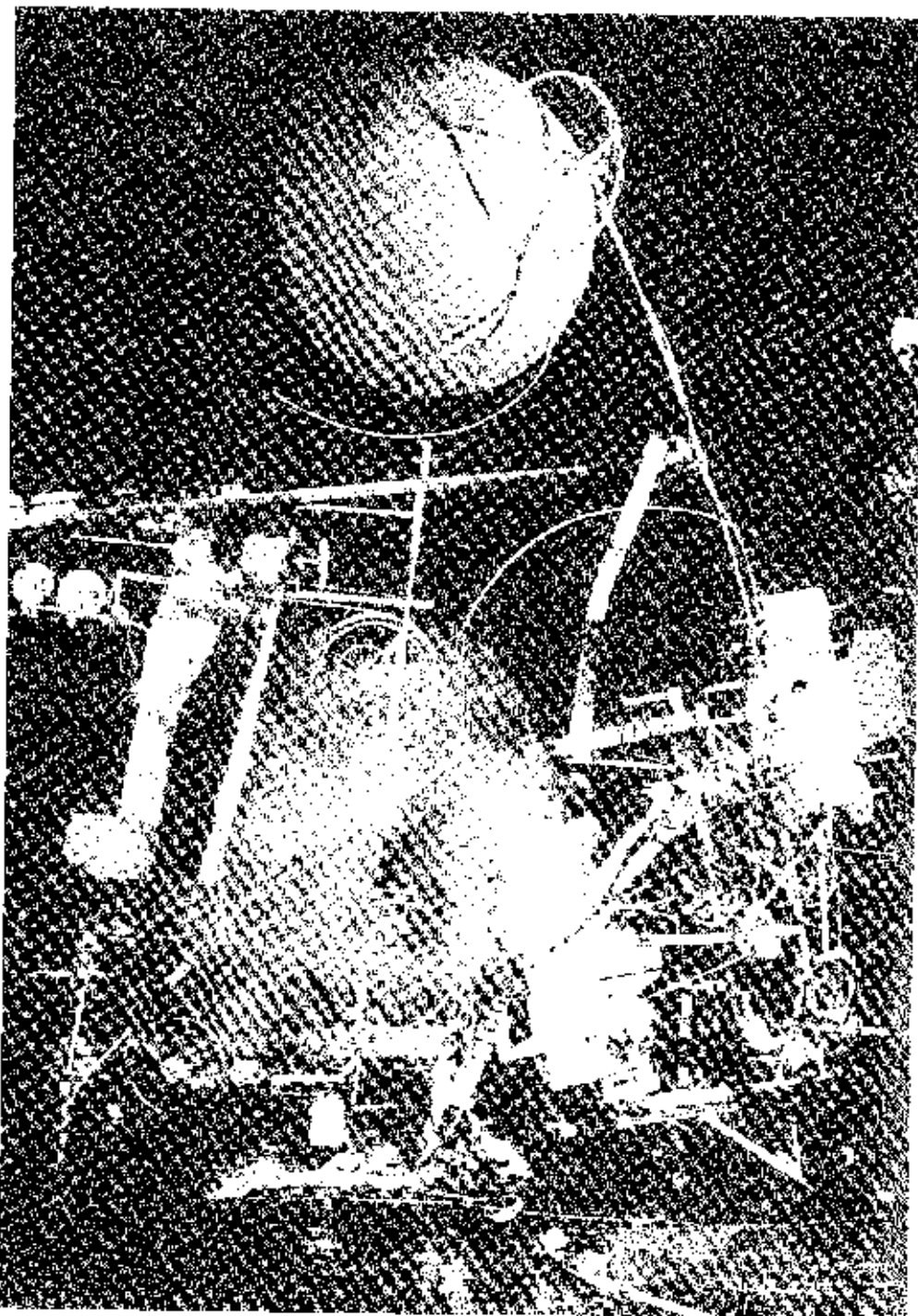
163. Jean Tinguely (1931-1980): *El bucle*, 1965. Acero inoxidable, 1,37 x 0,75 m, Cortesía de The Art Institute, Chicago

como *performances*, estas esculturas se supone que se «activan» a sí mismas. Tinguely describe así *El bucle* que realizó en 1963 (fig. 163):

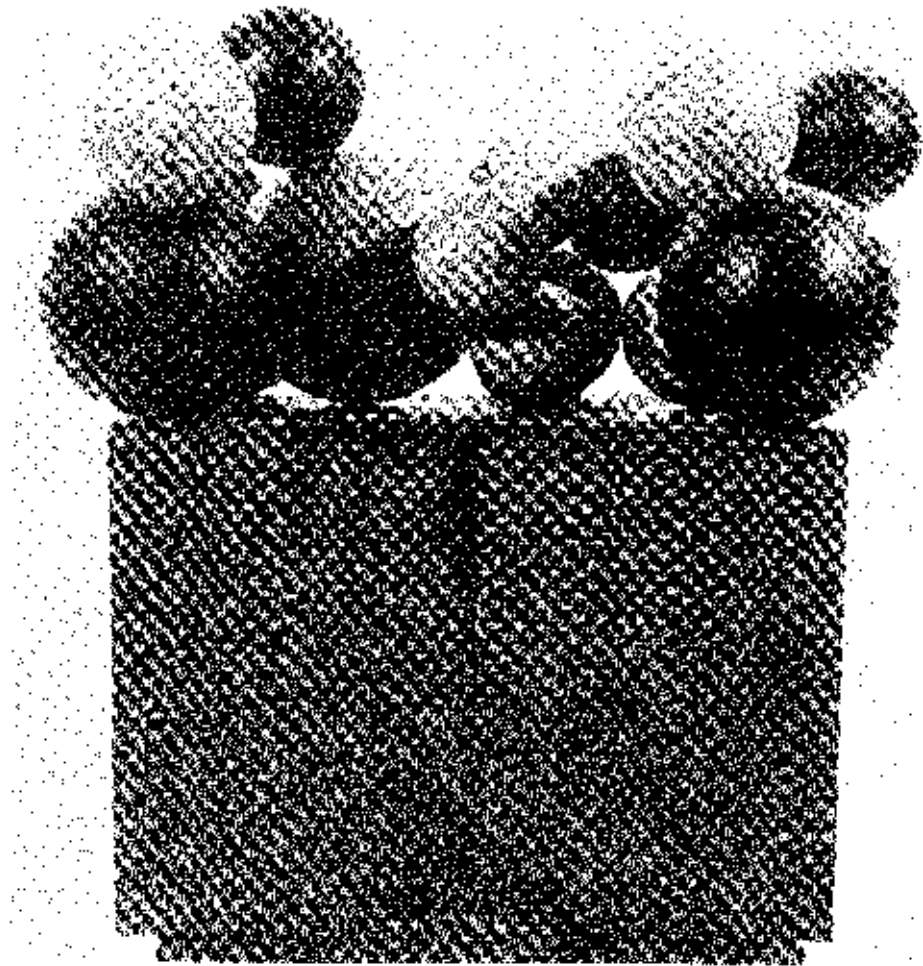
*El bucle*, una cinta de acero de más de seis metros, forma un círculo que reposa sobre una plica magnética. La acción comienza cuando los imanes cargados tiran del bucle de acero hacia abajo y luego lo liberan de repente. En su lucha por recuperar su forma natural, el círculo de acero salta hacia arriba y obtoca de un extremo al otro con violentos espasmos, lanzando potentes reflejos al espectador y emitiendo una especie de música rítmica. De vez en cuando, cuando *El bucle* alcanza su máxima altura, golpea una bola suspendida que produce un sonido musical diferente pero armonioso, de modo que baila al ritmo de una extraña composición propia hecha de rítmicos<sup>11</sup>.

En oposición a la exuberante calistenia mecánica de Tinguely, piénsese en los gestos de autodenigración expresados por Jean Tinguely a través de objetos escultóricos que parecen poco más que chatarra animada. Pero estos objetos fueron también concebidos como actores de *performances* específicas, la más celebrada de las cuales se montó en 1960, en los jardines del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en torno a una escultura programada para autodestruirse (fig. 164). La obra de Pol Bury explota una vena diferente: la excitación sensual reprimida. Juega con tipos de movimiento casi imper-

<sup>11</sup> BURNHAM, *op. cit.*, p. 270.



164. Jean Tinguely (1925). *Homenaje a Nueva York* (auto-construcción, auto-destrucción), 7 de marzo de 1960. Museo de Arte Moderno, Nueva York (Foto: David Galet).

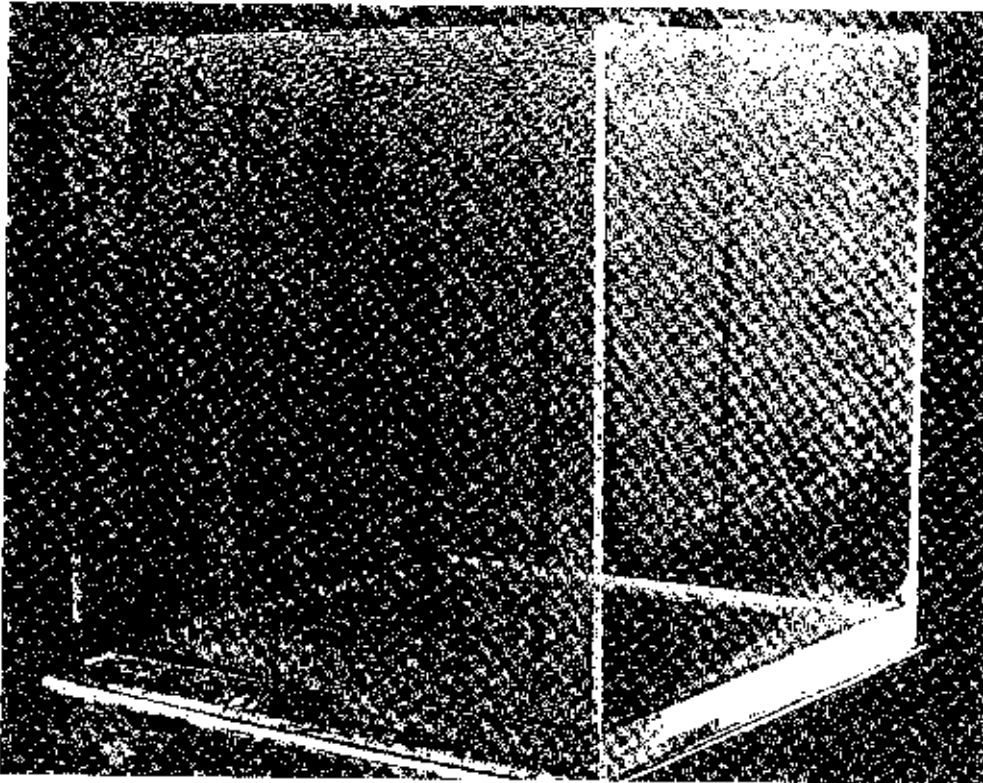


165. Paul Bury (1918), *La bola sobresuspensa*, 1967, Metal, 49,5 x 40 x 65 cm. Colección Mr. and Mrs. Clavin Riley, Worcester, Massachusetts (Foto: Lefebvre Gallery).

ceptibles, sea la superficie de relieves murales que vibran por obra de una especie de animación subliminal, sean elementos de esculturas exentas que se mueven lentamente unos a otros (fig. 165). Bury habla de un «trayecto» del objeto más que de su acción: «Por su lentitud, los trayectos escapan a la "programación"; en último término, gozan de una libertad real o ficticia, una libertad que actúa por sí misma o por su propio placer...»<sup>27</sup>.

El hecho de que en la escultura de Bury el movimiento apenas alcance a superar el umbral de la percepción hace a Burtiniano preguntarse si esta obra puede realmente calificarse de escultura cinética. Habla de la falta de drama en cualquier objeto dado y del

<sup>27</sup> Peter Szűz, *Directions in Kinetic Sculpture*, Berkeley, California, University Art Galleries, marzo-mayo de 1966, p. 27.



166. Hans Haacke (1966). *Cubo de condensación*, 1963-1966. Plástico acrílico, agua, temperatura ambiente, 30 x 30 x 39 cm. Galería John Weber, Nueva York (Foto: Hans Haacke).

carácter periférico de las reacciones cinestésicas que provoca en el espectador. Pero se persuade a sí mismo de considerarla como cinética cuando repara en que «la experiencia de toda una sala llena de obras de Bury es algo distinto. En el silencio uno *viene* surgiendo de todas partes el crujir de cuerdas, carretes y formas afines. En los límites del campo visual cientos de movimientos multisensibles tienen lugar imperceptiblemente. Como en el casco de un velero, la madera cruje cuando los elementos ejercen presión sobre el caparazón vivo de vigas y planchas enclavijadas. Sin la interferencia de otros visitantes humanos, una habitación llena de esculturas de Bury se mece con movimientos subliminales»<sup>16</sup>.

En la descripción de Burnham, uno siente un sutil deslizamiento desde la concepción de la escultura como el actor explícito de una *performance* a una concepción de otro tipo. En este último estadio, una habitación llena de obras de Bury forma un entorno muy espacial destinado a mantener alerta los sentidos, que teatraliza la habitación hasta el punto de convertir al *espectador* en actor. En el teatro del movimiento el espectador completa o remata las obras reunidas, donde su participación pone en marcha a

<sup>16</sup> BURNHAM, *op. cit.*, pp. 272-273.

gran escala o bien mediante gestos explícitos la «actividad subliminal» que las obras sugieren. La escultura hace al espectador cómplice de las inflexiones de su «trayecto» a través del tiempo; siendo su público, automáticamente se convierte en su agente.

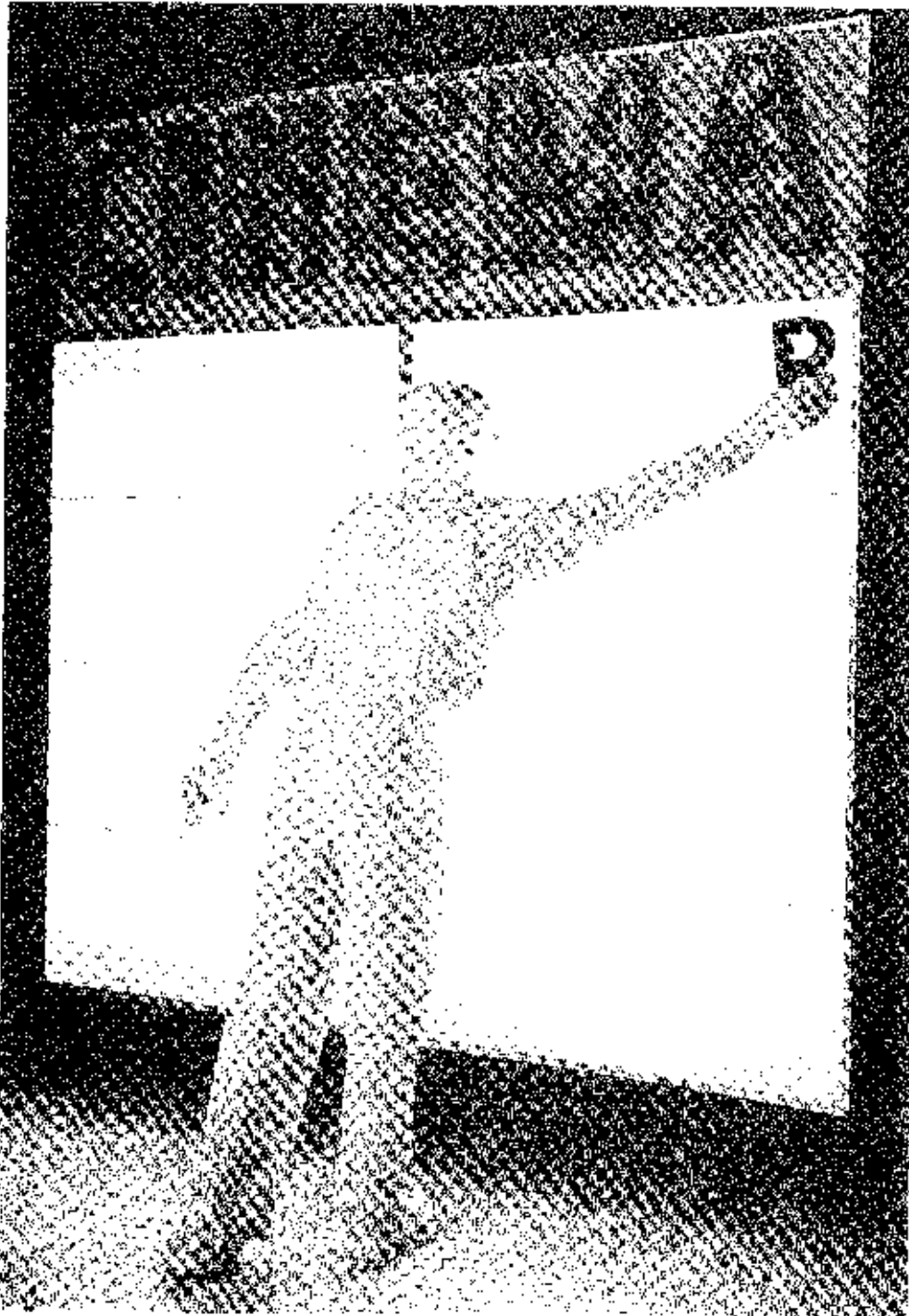
En este sentido uno puede pensar que las esculturas *tableaux* —tales como la obra de George Segal (fig. 167) o Edward Kienholz— son teatrales, aunque ninguna mecanización interna impulsa a los actores escultóricos a «actuar» en el tiempo. Lo que dota de tiempo dramático a estas obras es más bien el movimiento del espectador que se mueve alrededor del diorama escultórico o se toma su tiempo para interpretar el significado narrativo de los diversos detalles del cuadro. El empíreo de bañeras, entoldados teatrales o camas de hospital reales realza el sentido de continuidad entre el mundo del espectador y el ambiente de la obra. La escultura de Claes Oldenburg también se organiza en entornos o cuadros, e igualmente recurre a una imaginaria extraída del campo no esterilizado de la cultura popular. Explora «composiciones» de muebles de dormitorio (fig. 168), o retrates y teléfonos, o hamburguesas y patatas fritas, o colillas de cigarrillo.

¿Pero qué pensar de una colilla de cigarrillo de más de un metro de longitud (fig. 169) o de un retrate hecho de tela rellena con miraguano (fig. 170), es decir, construido como una almohada vieja y complicada? Estos objetos, montados como lúgubres obstrucciones en nuestro espacio, si teatralizan su entorno, si hacen de nosotros partícipes o actores del drama de su presentación. ¿Pero actores de qué clase, y en un drama de qué clase?

Los dos dispositivos formales de los que Oldenburg se sirve principalmente para transformar el objeto ordinario son las estrategias del gigantismo, el reblandecimiento o ambas a la vez. Son obstrucciones en el espacio del espectador porque se han convertido en variantes colosales de su escala natural y porque producen una sensación de interacción en la que el espectador es un participante, con su masa construida de un modo que sugiere la de su propio cuerpo: flexible y blanda, como la carne. El espectador se ve obligado a realizar dos asunciones simultáneas: «Son *mis* cosas, los objetos que *uso* todos los días»; y «Yo me parezco a ellas».

El surrealismo (sobre todo en pintura) recurría a violentas dislocaciones en escala para abrir una fisura en la continuidad de la realidad, y obviamente el sentido de la escala de Oldenburg deriva de ese origen. Pero sus términos son diferentes y el equilibrio entre el público y el objeto se ha desplazado sutilmente. Breton veía las dislocaciones del mundo externo como confirmaciones objetivas de una parte del yo del autor: sus necesidades, sus deseos inconscientes. El bailezo surrealista se concebía como una especie de prueba de que los objetos podían ser configurados por ese aspecto del yo. Los objetos eran, pues, manifestaciones del yo tal como éste se proyectaba hacia fuera<sup>14</sup>. Era la realización de la predicción de Tzara acerca del poema que «se parecerá a ti», donde «tú» se entienda como el autor. Pero la reacción del espectador a la obra de Oldenburg convierte estas palabras en «Yo me parezco a ellas», donde «yo» es el espectador y «ellas» los objetos banales que llenan su espacio. Tal inversión produce una comprensión que se adentra mucho más profundamente en una visión apriorística del yo por la cual el yo se concibe como estructurado, en su sentido más básico, previamente a la experiencia.

<sup>14</sup> Véase Capítulo 4, pp. 119-127.



167. George Segal (1924), *Cine*, 1961. Estatua de yeso, plásticos iluminado y metal, 3 x 2,44 x 0,89 m. Art by Light-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York. Donación de Seymour H. Knox (Foto: Sherwin Givensberg, McCannan y May, Inc.).



168. Claes Oldenburg (1929), *Comparto de dormitorio*, 1967. Diversos materiales, 5,18 x 6,4 m, National Gallery of Canada, Ottawa (Foto: Geoffrey Clements).



169. Oldenburg, *Colillas gigantes*, 1967. Látex, espuma de marino y madera, 1,52 x 2,43 x 2,43 m. The Whitney Museum of American Art. Donación de los Amigos de The Whitney Museum of American Art (Foto: Geoffrey Clements).

A propósito de Rodin hablamos de una alternativa a esa concepción<sup>16</sup>. Hablamos de una visión por la que el conocimiento de algunas de las zonas más privadas del yo podría haberse tenido como extraído de la conducta de los demás, de sus gestos de dolor o de amor por ejemplo. Hablamos de cómo Rodin había desplazado la fuente de

<sup>16</sup> Véase Capítulo 6, pp. 37-59.



170. Gikubcu: *Retrato de una mujer*, 1936. Lienzo pintado a base de miraguano, mácula, 1,29 x 0,84 x 0,71 m.  
Colección: Familia de Albert A. Litz. Caceres, (Foto: Geoffrey Clements)

*significación del gesto, de cómo había transferido su significado del centro de la figura a su piel, de cómo lo había hecho, si se puede decir, profundamente superficial. A uno le produce cierto terror pensar que el yo se construye en la experiencia y no previamente a ella. Terror porque entonces hay que renunciar a ciertas ideas de control, porque algunas certezas sobre la fuente o las funciones del conocimiento han de desplazarse o reestructurarse. Pero el optimismo en la obra de Rodin deriva del hecho de que, después de todo, la experiencia que configura los gestos no deja de ser humana. Con Oldenburg el tono se hace sardónico y la cirugía intelectual más radical, porque la imagen de la influencia sobre el yo se compone de objetos.*

Aunque suavizada y velada por la ironía, la relación de la obra de Oldenburg con su público es de agresión. La blandura de las esculturas socava las convenciones de la estructura racional y las asociaciones que provocan en el espectador chocan con su suposición de que él es el agente conceptual del despliegue temporal del acontecimiento. Cuando Picabia dirigió los textos al público de *Relâche*, su acto de incorporación fue al mismo tiempo un acto de terrorismo. Si la obra de Oldenburg es teatral, no lo es en el sentido de *Relâche* más que en los términos del teatro convencional, sean esos términos mantenidos en el movimiento de el *Dispositivo lumínico* de Moholy-Nagy o en la naturaleza estática del cuadro escultórico.

Entre finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, la participación teatral de los «*happenings*» estableció el vínculo entre la obra de Oldenburg y la idea de un «teatro de la crueldad»<sup>19</sup>. Los *happenings* eran acontecimientos dramáticos en su mayoría montados en Nueva York por los artistas y sus amigos, que actuaban en desvanes, galerías o, como en el caso de Oldenburg, escaparates (fig. 171). Como ha señalado Susan Sontag, tres rasgos típicos del *happening* lo conectan con la idea de teatro según Artaud: «primero, su tratamiento supra-personal o impersonal de las personas; segundo, el acento que pone en el espectáculo y el sonido, y la indiferencia hacia la palabra; y tercero, su declarado propósito de agredir al público»<sup>20</sup>. Al describir este último aspecto, Sontag escribe:

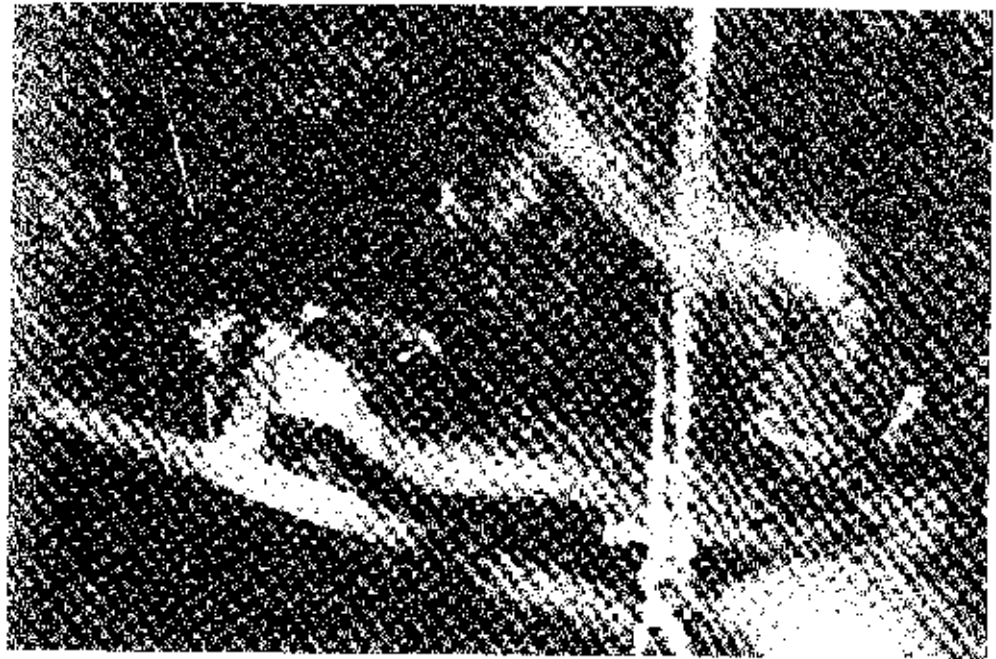
Quizá el rasgo más sorprendente del *happening* es su tratamiento teso a la libre palabra (alejada) del público. Los actores pueden rociar agua sobre las asistencias, o lanzarles monedas o polvo detergente que les haga estornudar. Alguien puede estar haciendo ruidos ensordecedores sobre un bideón de aceite o agua, o con una antorcha de acetileno en dirección a los espectadores. Varias radios pueden estar funcionando simultáneamente. Al público se le puede mantener incómodamente de pie en una habitación atestada o luchando por aguantarse de pie sobre tablas sumergidas en unos centímetros de agua. No se hace nada por satisfacer el deseo del público de ver de todo. De hecho, muchas veces este deseo es deliberadamente frustrado a, preservar algunos de los acontecimientos en la seriosidad o simultáneamente en diferentes

<sup>19</sup> A los *happenings* se dedican muchos, pero quizá los cinco libros de teatro más famosos: Jerrold Kohn, Ed Groves, Allan Kaprow, Claus Oldenburg y Robert Whitman, Véase Michael Sauter, *Happenings*, Nueva York, Dutton, 1966.

<sup>20</sup> Susan SONTAG, *Against Interpretation*, Londres, Eyre, 1963; Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1967, p. 270.



171. Oldenburg, p. *La Gola*, 1967. Ambiente, Nueva York (Foto: Robert R. McElvey)



172. Allan Kaprow (1927), *Sensació por la mort d'1*, 1962. Happening, Nueva York (Foto: Robert R. McElroy)

estructuras. En *Un happening de primavera*, presentado por Allan Kaprow, en marzo de 1961, en la galería Reuben, a los espectadores se los confinó en una larga estructura con forma de caja que parecía un furgón para el transporte de ganado; en las paredes de madera de este recinto se habían practicado unos agujeritos a través de los cuales los espectadores podían tratar de ver los acontecimientos que ocurrían en el exterior; cuando el *Happening* terminó, las paredes se vinieron abajo y a los espectadores los sacó alguien con un cortacésped eléctrico<sup>21</sup>.

Si en *Un happening de primavera* la agresión con el cortacésped indicaba el final del acontecimiento, muchos *happenings* no daban al público tales pistas sobre cuándo habían terminado. A falta de cualquier clase de arco narrativo o dramático, y sin suspense ni estructura, con frecuencia dejaban al público esperando de pie un buen rato después de que hubieran terminado. «El *happening* opera mediante la creación de una red asimétrica de sorpresas, sin clímax ni consumación; esta es la lógica de los sueños más que la lógica de la mayor parte del arte. Los sueños no tienen sentido del tiempo; los *happenings* tampoco. Desprovistos de intriga así como de discurso continuo y racional, no tienen pasado»<sup>22</sup>. Y este negarse a dar una impresión de estructura es, aunque sublimada, una agresión al público tan fuerte como la amenaza física del cortacésped.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 286.

Otro aspecto del *happening*, «su tratamiento supra-personal o impersonal de las personas», es muy importante en la concepción de la escultura de Oldenburg. En los *happenings* los ejecutantes solían envolverse en sacos de arpillera o cubrirse con papel a fin de parecer objetos; o se convertían en accesorios inanimados (fig. 173)<sup>21</sup>; o se los manipulaba —se los levantaba, tiraba, empujaba, golpeaba— como si fuesen instrumentos despersonalizados. «Otro modo de emplear a las personas consiste en el descubrimiento o el apasionado uso repetitivo de materiales por sus propiedades sensibles más que por sus usos convencionales: dejar caer trozos de pan en un cubo de agua, preparar la mesa para una comida, enrollar un enorme papel sobre el suelo o tender la ropa»<sup>22</sup>.

En este último respecto los *happenings* coincidieron con una tradición que simultáneamente se estaba desarrollando en el ámbito de la danza a partir de las coreografías de Merce Cunningham, en las que se insistía cada vez más en la objetivación del movimiento. Cuando describe los lines de la «nueva danza» y poniéndolos en correlación con los de la escultura de mediados de los años sesenta, Annette Michelson declara: «En el centro de estas consideraciones estaba la distinción entre un tiempo que podría llamarse sintético en cuanto opuesto a un tiempo operativo, el tiempo de la experiencia, de nuestras acciones en el mundo»<sup>23</sup>. Sigue diciendo que el propósito común a los bailarines asociados en el Judson Theatre<sup>24</sup> «era el establecimiento de una economía del movimiento radicalmente nueva. Esto implicaba una crítica sistemática de la retórica, de las convenciones, de las jerarquías estéticas impuestas por las formas de danza tradicionales o clásicas. Esa retórica fue, de hecho, subvertida, destruida por lo que luego se conoció como la danza del "lenguaje ordinario" y de la "realización de tareas" (*task performance*)». Las tareas que constituían la trama de esta danza —como mover colchones, transportar ladrillos o seguir las reglas de un juego— sirven a una estrategia doble: sustituir el tiempo real por el ilusionismo<sup>25</sup> y despsicologizar al ejecutante<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> Por ejemplo, en *Happening on a table*, realizado por Kaprow en marzo de 1962, a lo largo de toda la representación una mujer desnuda varía incesantemente sobre una escalera suspendida por ese medio la acción.

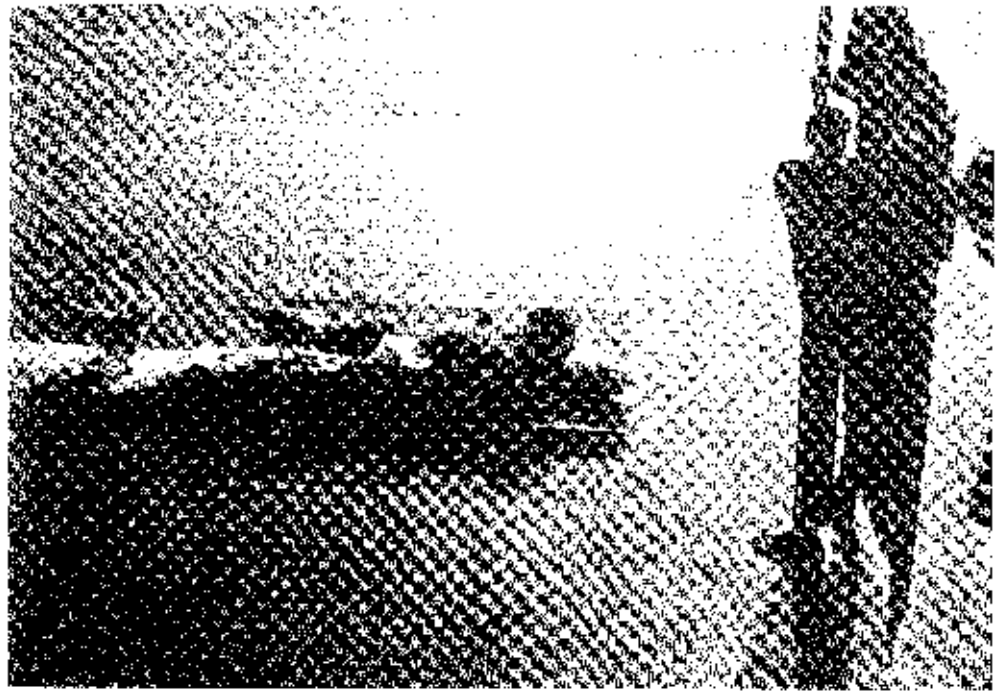
<sup>22</sup> SONTAG, *op. cit.*, p. 208.

<sup>23</sup> Véase MICHELSON, «Yvonne Rainer», *Artforum*, XII (enero de 1974), p. 58.

<sup>24</sup> En julio de 1962 las primeras representaciones públicas las ofreció un grupo de bailarines que se habían formado en el estudio de Merce Cunningham, sobre todo bajo la tutela de Robert Dunn. Entre ellos figuraban Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Deborah Hay y Steve Paxton. Algunas de las contribuciones fueron dejadas a acotaciones enteras como bailarines tales como Robert Morris, Robert Rauschenberg y Alex Hay. Véase DON MCDONAGH, «Notes on Recent Dances», *Artforum*, XI (diciembre de 1972), pp. 48-52.

<sup>25</sup> Al describir su obra, *La mente es un mínimo. Tercer A.*, Yvonne Rainer escribe: «Más que una reflexión sobre el modo de hacer del tiempo impuesto, lo que se ve es un cuerpo que parece adaptado al tiempo real que al peso real del cuerpo le cuesta realizar el movimiento prescrito. En otras palabras, lo que se requiere de los recursos energéticos (reales) del cuerpo aparece proporcionalmente a la tarea —levantarse del suelo, sacar un brazo, balancear la cabeza, etc.—, en gran medida lo mismo que cuando uno se levanta de una silla, alcanza con la mano un estante alto o baja las escaleras sin prisas. Los movimientos no son mecánicos, así que no recuerdan a una realización de tales acciones, sino que me gusta pensar que en la manera en que son ejecutados tienen de hecho el carácter de tales acciones». YVONNE RAINER, «A Quasi Survey of Some "Minimalist" Tendencies in the Contemporary Minimal Dance Activity: Mediate Plethora, or an Analysis of 1960's», FORTCOCK (ed.), *Minimal Art*, p. 270.

<sup>26</sup> En el mismo ensayo Rainer escribe: «El artificio de la regresión ha sido reinventado en el sentido de que la acción, o lo que uno hace, es más interesante e importante que la exposición de un carácter y una actitud.



173. Robert Rauschenberg (1925), *Linéala*, ejecutado en el «New Festival» el 26 de abril de 1968, Washington, D. C. (Foto: Peter Marcolli).

Escribiendo sobre su propio trabajo, Yvonne Rainer insistía en los paralelismos entre la sensibilidad de la nueva danza y la de la escultura minimalista (fig. 175)<sup>45</sup>. Y, de hecho, así como la obra de Oldenburg comenzó a florecer en el ambiente teatral del *happening*, algunas de las actitudes iniciales en la obra de Robert Morris nacieron del interés por la *performance* en el contexto de la nueva danza. Según he recordado al comienzo de este capítulo, en 1961 Morris participó durante siete minutos en una *performance* escénica del Judson Living Theatre. Como «ejecutante» realizó una columna hueca que aparecía sola en escena. Tras mantenerla vertical durante tres minutos y medio, luego fue abatida, postura horizontal en la que permaneció durante el resto del tiempo.

La columna está en la base de muchas de las ideas posteriores de Morris sobre escultura. Pero, más allá de las diferencias formales, los paralelismos entre esta y la obra de Oldenburg resultan sorprendentes. En cuanto actor, es antropomorfizada --convertida en una especie de modelo del yo-- al mismo tiempo que, en cuanto objeto, resulta completa-

y el de que el mejor modo de concentrarse en la acción es abandonándose a la personalidad de modo que, idealmente, uno no es ni sujeto ni mismo, sino un "agente" neutro» *Ibid.*, p. 267.

<sup>45</sup> Los escultores que convencionalmente se han agrupado bajo esta denominación son Carl Andre, Richard Serra, Larry Bell, Ronald Blau, Walter De Maria, Robert Crossner, Donald Judd, Sol LeWitt, James McCracken, Robert Morris, Tony Smith y Robert Schoonson. Aunque ellos no consideren que sus obras sean esculturas, Dan Flavin y Robert Rauschenberg nombres que también han de mencionarse.



173. Yvonne Kainer (1951), *Parquet de algues marines*, 24 de marzo de 1955, Jardón Chiribá, Nueva York (Foto: Peter Moore).

una misma forma (Fig. 198) han sido descritos según las mismas teorías del conductivismo que la columna descrita. Las obras han sido descritas como «una manipulación infantil de formas, como si fueran esbeltas bloques de construcción. El disco de alfiler, de varias diversas posibilidades inherentes a una misma forma, es típica de la visión sinérgica de los niños, que permite la transitoriedad de lo repetitivo sobre una forma específica a cualquier variación de esa forma»<sup>31</sup>. Pero la razón por la que esa descripción parece inadecuada es que no se ajusta a la experiencia real que uno tiene de la columna.

Efecto, la columna parece ligera y delgada, excita de la ley de gravedad, lacia, lineal y sin masa. Pero cuando la columna cambia de *materialidad* aparece masiva, costosa y pesada lo que sugiere es peso. El significado de la columna no reside, pues, en el hecho de que sea la misma a través de «cualquier variación de esa forma», sino en el que es diferente. Y esta diferencia afecta de lleno a la idea de que el significado de una figura reside en su condición de abstracta o aislable, en su separación de toda situación concreta, en la posibilidad de trasladarla intacta de un lugar a otro o de una situación a otra. En la *Psicología de la percepción*, Michon-Poncy hace precisamente esta concepción de los aspectos abstractos de los sentidos cuando habla del modo en que el color, por ejemplo, *significa*:

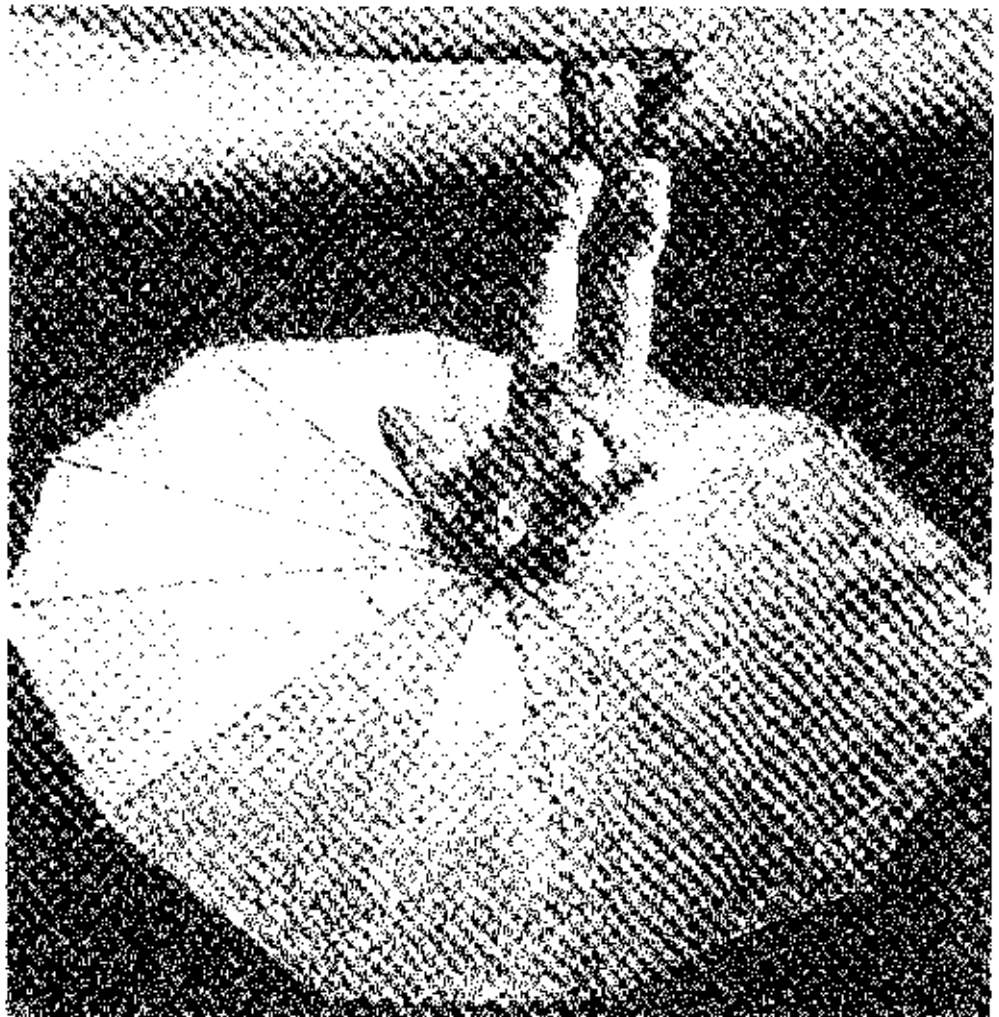
Esta mancha roja que veo en la alfombra solamente es roja si recuerdo en cuanto a una sombra que la alfombra, su cualidad solamente aparece en relación con los

<sup>31</sup> Kanizsa, Terence, *Köhler's Mirror*, Nueva York, Whitney Museum, 1970, p. 27.

Para la representación de *Área* (1963), Merz eligió su cara con una máscara visible para el por las convenciones de la máscara lo sería para ocultar al espectador las expresiones de emoción, estivo a la que su cara podría registrar.

El objeto persiste a través del tiempo y el espacio como *el mismo*. De hecho, las obras nuevas ideas normales, esta «acción» no cambia nada, al menos nada esencial del objeto, cambiar de posición. Así, pasa de ser un objeto erecto a ser un objeto yacente. Según las sombras sencillas. Pues su única «acción» en el curso de la representación consiste en les del espectador sobre como se forma su experiencia. La coluza ha hecho esto con una mente insistiva o yerta.<sup>174</sup> Y como el rostro blanco, está abajo las ideas convencionales.

174. Rauschenberg, *Yellow*, 23 de mayo de 1965. (Foto: Peter Moore)



juegos de luz y, por ende, como elemento de una configuración espacial. Por otra parte, el color es únicamente determinado si se extiende sobre una superficie: una superficie demasiado pequeña no sería calificable. En fin, este rojo no sería literalmente el mismo si no fuese el «rojo lamuloso de una alfombra»<sup>11</sup>.

Sobre un muestrario únicamente de colores el rojo de la alfombra y el rojo de la pared parecen el mismo rojo. Y entonces, sobre el muestrario de colores —o, más bien, *para* el muestrario de colores—, el concepto mismo de rojez significa otra cosa.

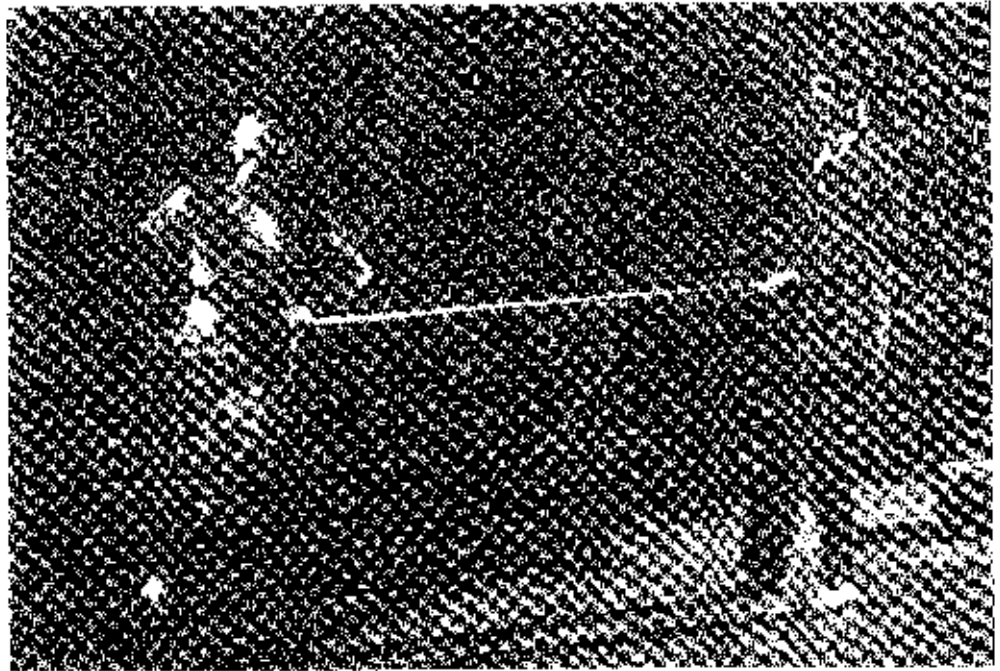
Ver la columna como la misma a pesar de sus cambios de posición es imaginar que nuestro conocimiento del espacio pasa por encima de las particularidades de nuestra perspectiva, que el espacio mismo está ahí ante nosotros como una parrilla ideal. Nos explicamos el espacio con la ayuda de esta parrilla, racionalizando la manera en que sus paralelas parecen converger en la profundidad al considerar que estamos una situación para ver toda la parrilla. Intentamos clarificar esta aparente contradicción imaginándonos a nosotros mismos suspendidos por encima de la parrilla a fin de corregir las «distorsiones» de nuestra perspectiva y restablecer el carácter absoluto de su paralelismo total. Pero el significado de la profundidad es imposible encontrarlo en esta suspensión. «Cuando miro un camino que huye hacia el horizonte, no hay que decir ni que sus bordes se me dan como convergentes, ni que se me dan como paralelos: son *paralelos en profundidad*. La apariencia perspectivística no se plantea, pero tampoco el paralelismo. *Soy-del-camino*, a través de su deformación virtual, y la profundidad es esta intención que no plantea ni la proyección perspectivística del camino, ni el “verdadero” camino»<sup>12</sup>.

La idea de las coordenadas axiomáticas, que nos permite creer que podemos reconstituir el objeto, en todos sus aspectos, sin preocuparnos ni de nuestra propia posición ni de la suya, exige el olvido de que el sentido no depende más que de *esta* posición y *esta* perspectiva; y de que de esas cosas no tenemos conocimiento *a priori*. La columna insiste en que a «la visión sinérgica» no se le aparezcan más que fantasmas; pero *su* significado es específico y está en función del tiempo vivido.

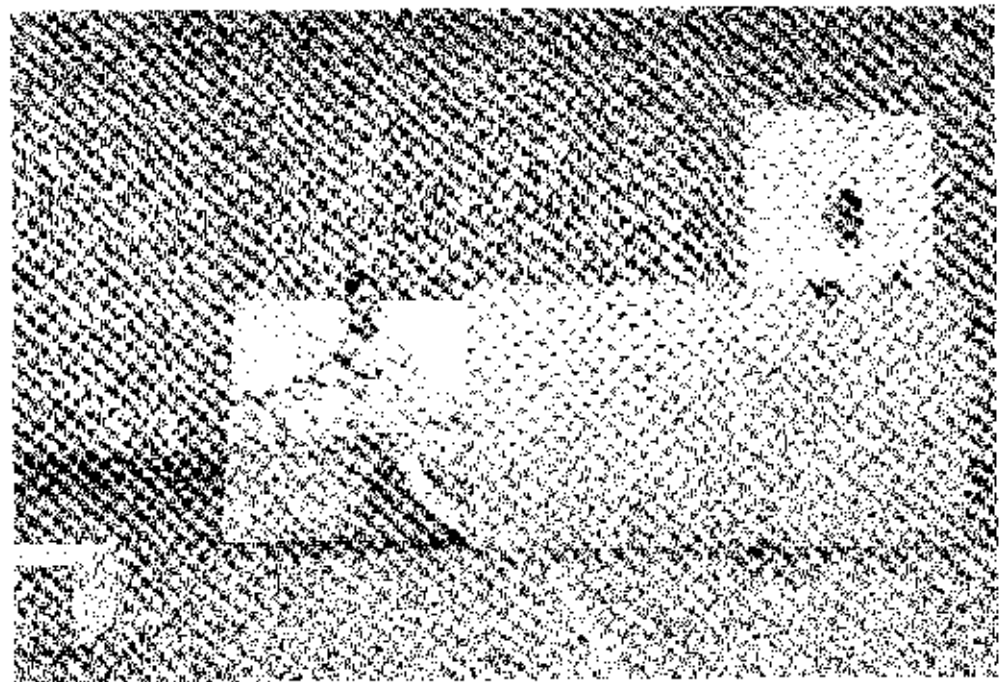
Dos cosas son importantes. La primera es que este ataque de los escultores contra la explicación clásica de cómo se conocen las cosas tiene precedentes en la obra de Rodin y de Brancusi; lo cual no significa que derive de ellos, sino meramente que continúa una corriente profunda y seria en la tradición de la escultura moderna. La segunda es que fue la propia dependencia del teatro respecto a una situación cambiante la que permitió modificar y destruir las convenciones del clasicismo tan profundamente ancladas en sus variantes del siglo XX: futurismo, constructivismo y sus prolongaciones tecnológicas. Hacia mediados de los años sesenta no había duda de que la teatralidad y la *performance* permitían una distinción operativa entre el objeto escultórico y los prejuicios que el espectador podía tener sobre el conocimiento del objeto y de sí mismo.

<sup>11</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London, The George Allen and Unwin, 1962, p. 5. [Trad. esp. de Jean CARASSUS, *Fenomenología de la percepción*, Madrid, Peñín-sala, 1975, p. 26].

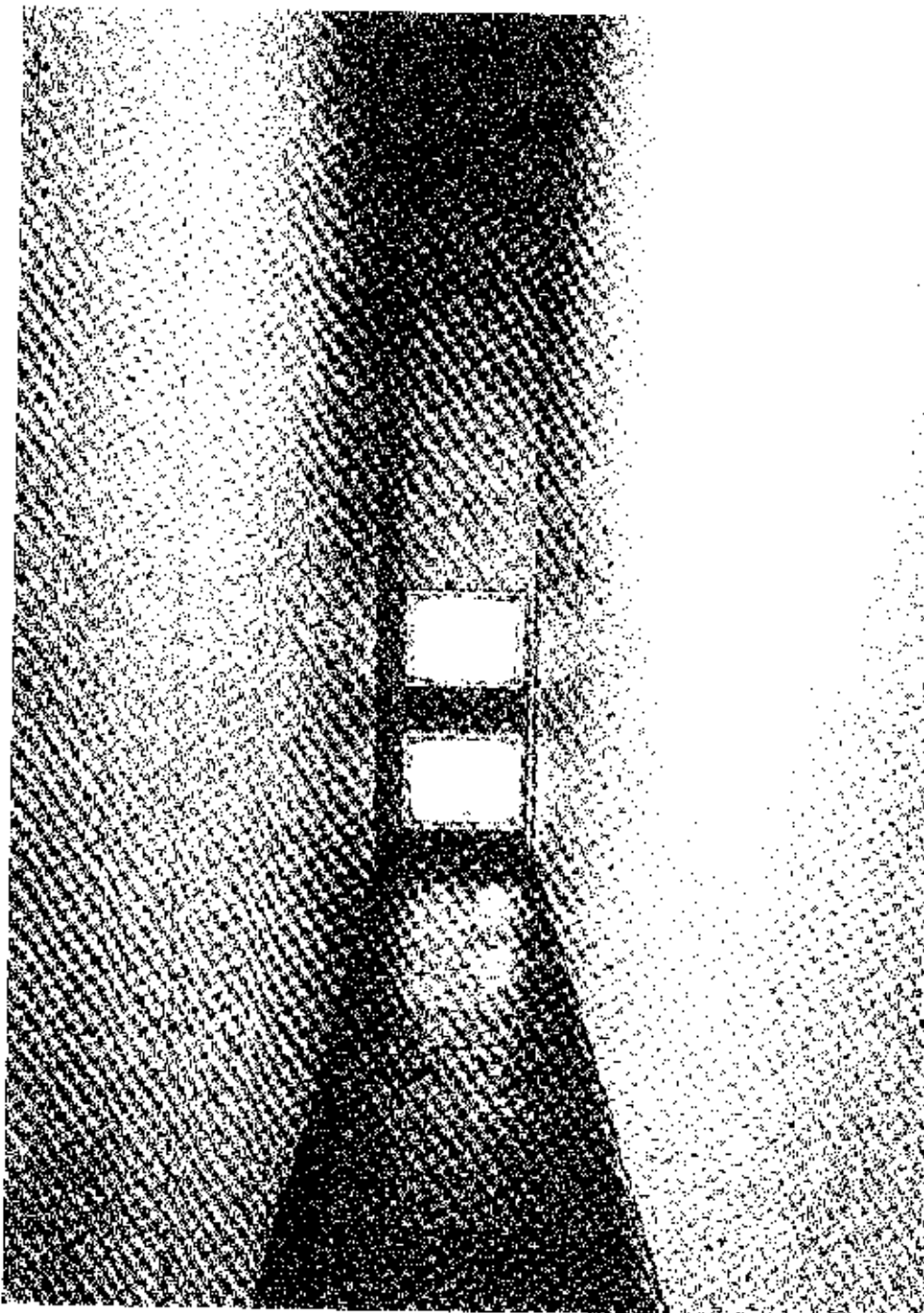
<sup>12</sup> *Ibid.*, p. xii [236].



176. Morris, *Conozca la langosta*, 1965. Robert Morris a la izquierda; Lucinda Chiliba a la derecha. (Foto: Peter Morris).



177. Morris, *Siza*, 1963. Ejecución por Carme Schreier y Robert Morris. (Foto: Hans Namuth).



178. Bruce Nauman (1941). *Corredor*, 1968-1970. Corredor con monitores de vídeo, 5,18 x 12,15 x 9,14 (variable). Colección Dr. Giuseppe Penza (Foto: Kadoya Butchjardt).

La instalación que en 1970 Bruce Nauman realizó en la galería Wilder, por ejemplo, modifica la idea que el espectador tiene de *el mismo* como «axiomáticamente coordinado», como estable y constante en y para sí mismo. La instalación consiste en un par de largos y estrechos corredores por los que el espectador se mueve (fig. 178). En lo alto de la pared en que acaba uno de los corredores hay una cámara de vídeo, mientras que en el espacio del extremo opuesto un monitor proyecta la imagen que la cámara registra. Ésta, por supuesto, es la imagen del espectador avanzando por el corredor hacia la pantalla de vídeo. Pero la imagen de sí mismo hacia la que el espectador camina es una imagen de su espalda; y a medida que él se aproxima a su propio reflejo, la imagen de «sí mismo» disminuye. Cuanto más se acerca él, más pequeña se hace ella, pues él se está alejando de la cámara que genera la imagen. Esta sensación de un centro inestable dentro del propio cuerpo del espectador constituye otro ataque a las convenciones de la escultura que han continuado prevaleciendo a lo largo del siglo. El siguiente capítulo examinará la obra de toda una serie de escultores que proceden a la misma crítica. Pero lo esencial aquí es que la clase de teatralidad que uno encuentra en la obra de Oldenburg, Morris y Nauman es fundamental para la reformulación de la empresa escultórica: qué es el objeto, cómo lo conocemos y qué significa «conocerlo».

De manera que, al cerrarse, el capítulo nos ha devuelto a la polémica contra el teatro con que se iniciaba este capítulo. Fiedl afirmaba que la teatralidad iría en detrimento de la escultura al enturbiar su sentido específico, al privarla por tanto del significado de lo que era *escultórico* y, al mismo tiempo, de seriedad. Pero la escultura de la que acabo de hablar se nutre de la sensación de que lo que la escultura *era* no basta, porque se basa en un mito idealista. Y al tratar de descubrir qué *es* o qué puede ser la escultura, se ha servido del teatro y de su relación con el contexto del espectador como herramienta para destruir, investigar y reconstruir.



## DOBLE NEGATIVO: UNA NUEVA SINTAXIS PARA LA ESCULTURA

En 1969 un joven escultor llamado Richard Serra realizó *Mano cogiendo plomo* (fig. 179), una película repetitiva de tres minutos, casi desprovista de incidentes en su austeridad. Desde el lado derecho y llenando casi por completo la pantalla, una mano y un antebrazo ejecutan la totalidad de la acción, que consiste en el intento de Serra de coger una serie de trozos de metal que en su caída atraviesan de arriba abajo el espacio de la imagen. La pulsación rítmica entre mano abierta y puño cerrado al tratar Serra de detener los objetos que caen constituye la única puntuación de la secuencia espacio-temporal de la película. A veces la mano falla y el trozo de plomo se le escapa, a veces consigue retenerlo por un momento antes de que continúe su caída al volver a abrir la mano. La película se compone por entero de esas capturas y esos fallos; y además de la impresión visual que produce la mano separada del cuerpo e intensamente concentrada en su tarea.

Uno de los aspectos más sorprendentes de esta película es su inexorable persistencia en hacer algo una y otra vez sin considerar en absoluto el «éxito» como un clímax, en simplemente añadir cada acción particular a la anterior, a la manera como un nautilo agrega valvas a su concha. Al hacer de la repetición un modo de composición, una manifestación de tenacidad casi absurda, la película de Serra se inscribe en una tradición escultórica que se remontaba a siete u ocho años atrás. Y no sólo su película, sino también algunas de las esculturas que realizó aquel año: piezas como *la Fundación* de 1969 (fig. 180), hecha mediante el procedimiento repetido de echar plomo fundido en el ángulo entre el suelo y la pared y retirar la forma endurecida hacia el centro de la habitación, con lo cual se conseguía una secuencia de bandejas de plomo muy parecida a la de las olas sucediéndose unas a otras continuo de la orilla.

En 1964, a propósito de ese carácter repetitivo tanto de su propia escultura (fig. 181) como de las pinturas de Frank Stella (véase fig. 196), Donald Judd escribió: «El orden no

<sup>1</sup> Donald J.udd, "Sculpture Objects", *Art Newspaper* 8 (1965), p. 82.

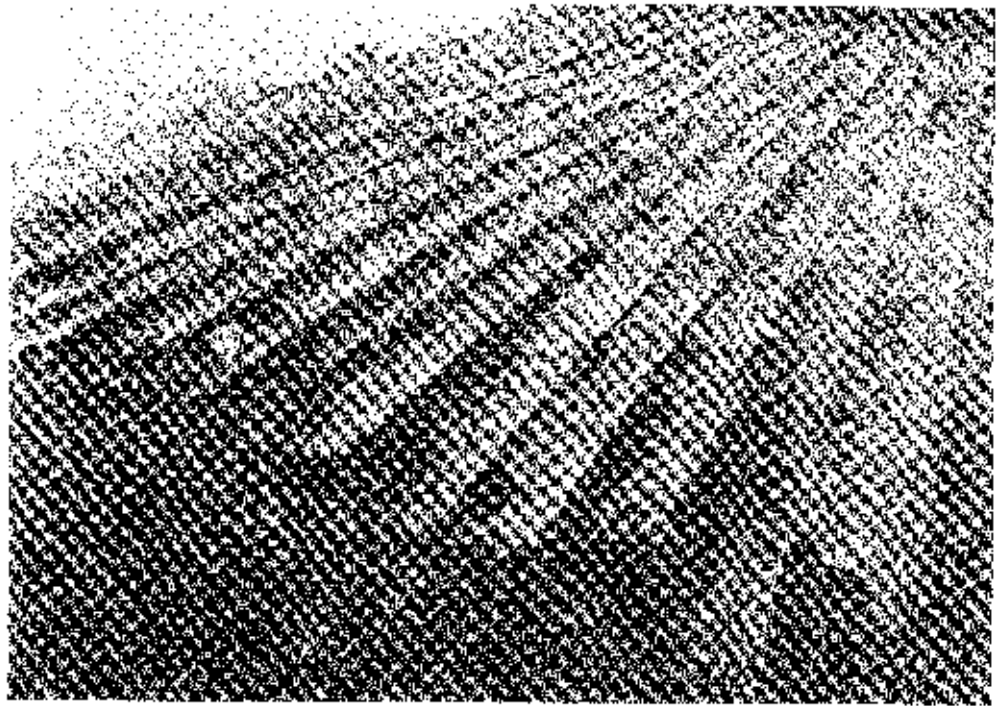
179. Robert Serra, (1959), *Man, cogiendo plastic* (fotograma, 1966). Píctula.

es ni racionalista ni subyacente, sino simplemente un orden, el de la continuidad de una cosa detrás de otra»<sup>1</sup>. Poco después, en una entrevista conjunta, él y Stella insistieron en su interés por la composición disponiendo «una cosa detrás de otra». Era, decían, una estrategia para evitar la composición relacional que identificaban con el arte europeo. Del formalismo europeo Stella dijo que «la base de su concepción de conjunto es el equilibrio. Haces algo en una esquina y lo equilibras con algo en la otra esquina»<sup>2</sup>. Al explicar por qué se oponía a la composición relacional, Judd declaró: «Lo que pasa es que están ligados a una filosofía, el racionalismo, la filosofía racionalista... Todo ese arte se basa en sistemas contruicidos de antemano, sistemas *a priori*; expresan una determinada clase de pensamiento y de lógica que hoy en día está muy desacreditada como medio para averiguar cómo es el mundo».

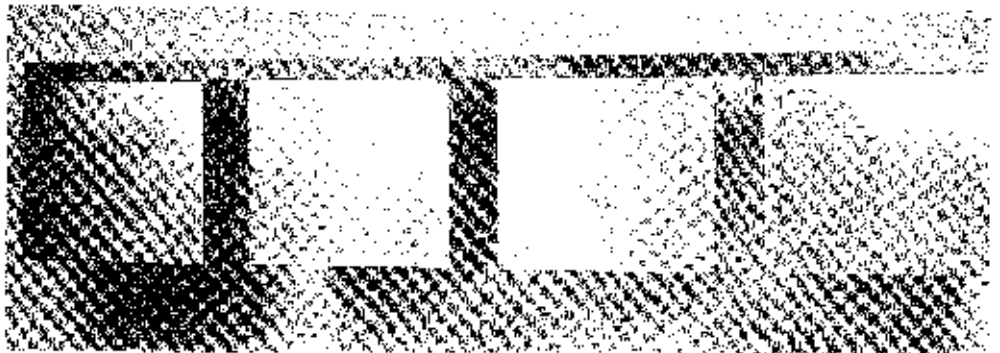
Así que «una cosa detrás de otra» era una manera de evitar establecer relaciones. Stella la aplicó en las pinturas que realizó después de 1960, con sus filas concéntricas o paralelas de bandas idénticas que llenaban la superficie del lienzo con una repetitividad aparentemente mecánica. Se dio también en las esculturas de Donald Judd fechadas en los primeros años sesenta, con sus hileras de cajas adosadas a la pared en las que la misma de las unidades y la regularidad de los intervalos entre ellas parecían extraer una posibilidad de «significado» del acto de colocarlas u ordenarlas. El empleo de tubos fluorescentes disponibles en cualquier comercio del ramo por parte de Dan Flavin (fig. 182) seguía la línea trazada por Stella y Judd. Como sucedía con la banda de diez centímetros prosaicamente pintada o la vulgar caja prefabricada, el artista no parece haber dotado de ninguna forma o significado al tubo. La resistencia al significado es un rasgo del tubo aislado que se extiende a las composiciones de Flavin con grupos de ellos. Los tubos están montados en la pared en secuencias simples: un tubo aislado, un espa-



<sup>1</sup> Bruce GLASER, «One thing behind another: Stella and Judd», en BATTAGLIA, op. cit., p. 149.

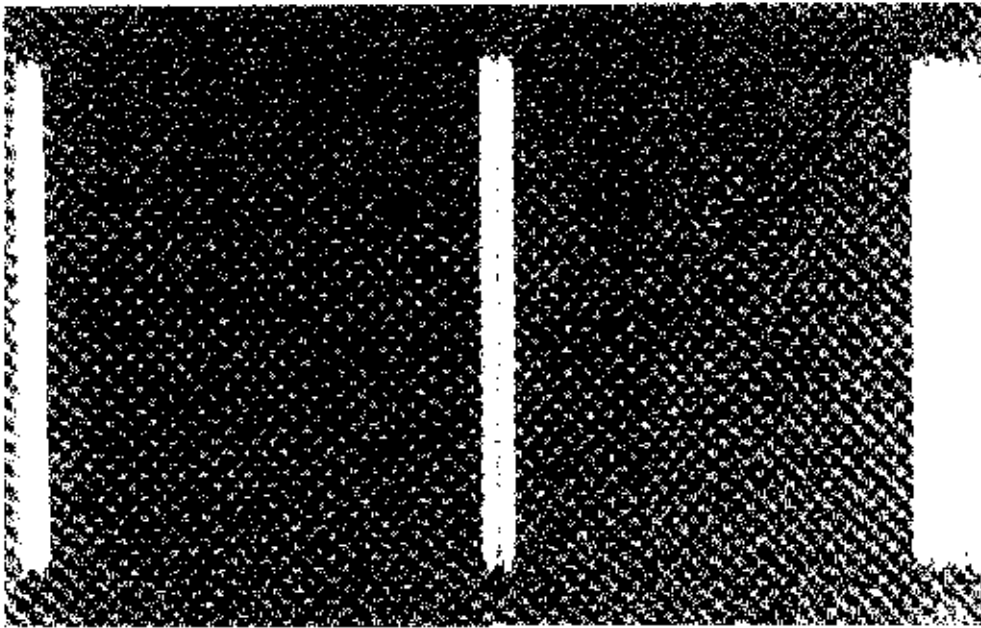


180. Serra, *Laudibus*, 1968. Cuento, 0,10 x 5,33 x 1,62 m. (en la actualidad destruido) (Foto: Peter Moore para la Galería Leo Castelli, Nueva York).



181. Donald Judd (1926), *Six White Boxes (series cast)*, 1965. Hierro galvanizado y aluminio pulido, 0,84 x 3,58 x 0,76 m. Colección: Philip J. Jansen, Connecticut (Foto: Galería Leo Castelli).

cio, un par de tubos, otro intervalo de pared, otros tres tubos... El planteamiento adoptado por los escultores minimalistas se distingue por su empleo de una clase de objeto encontrado en virtud de sus posibilidades como elemento de una estructura repetitiva. Esto es cierto no sólo de las obras que acabamos de describir, sino también de las filas de bloques de poliestireno (fig. 183) o de ladrillos refractarios (fig. 184) de Carl Andre, y de los aplastamientos de hojas de vidrio cilíndrico de Robert Smithson (fig. 184). A finales

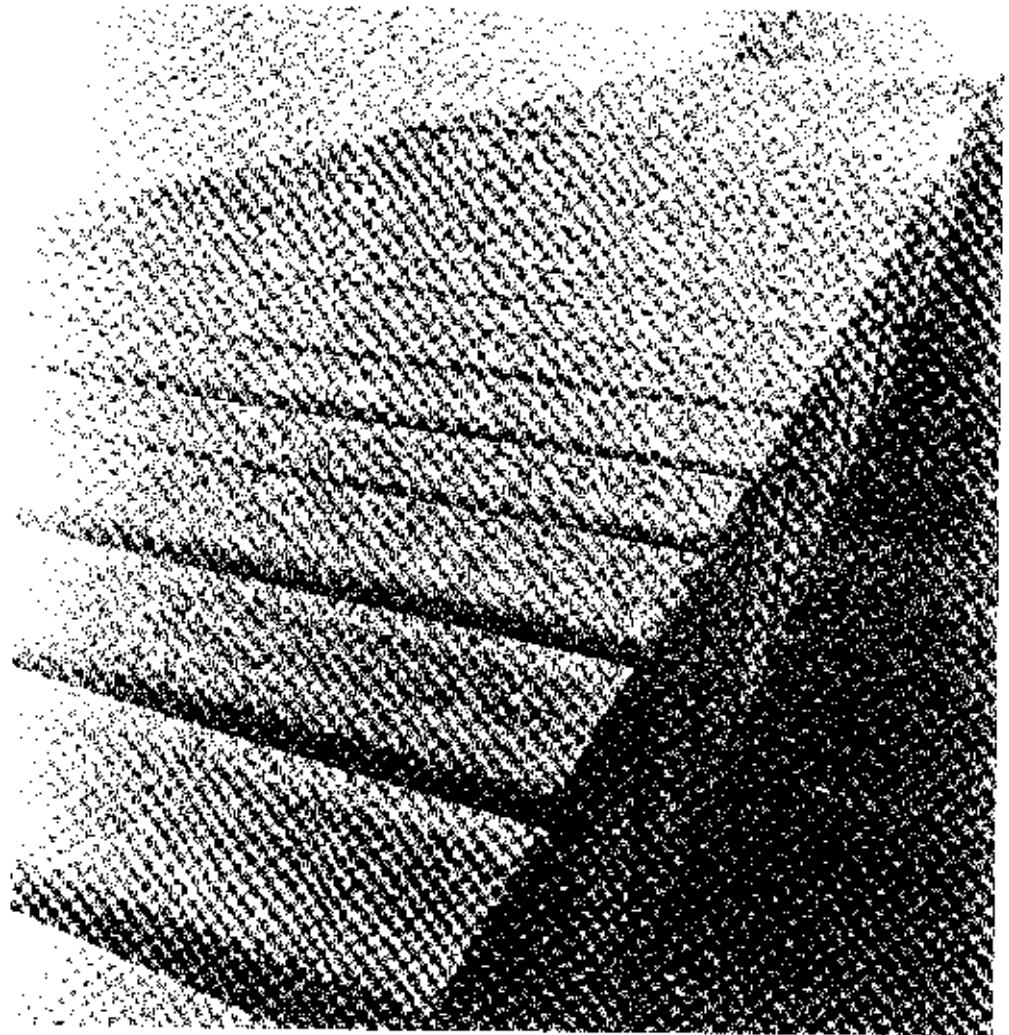


182. Dan Flavin (1933), *Los tres murales (dedicado a Guillermo de Ockham)*, 1963-1967. Luz fluorescente blanca y fría, 2,44 x 6,70 x 0,10 m. Galería John Weber, Nueva York (Foto: Galería John Weber).

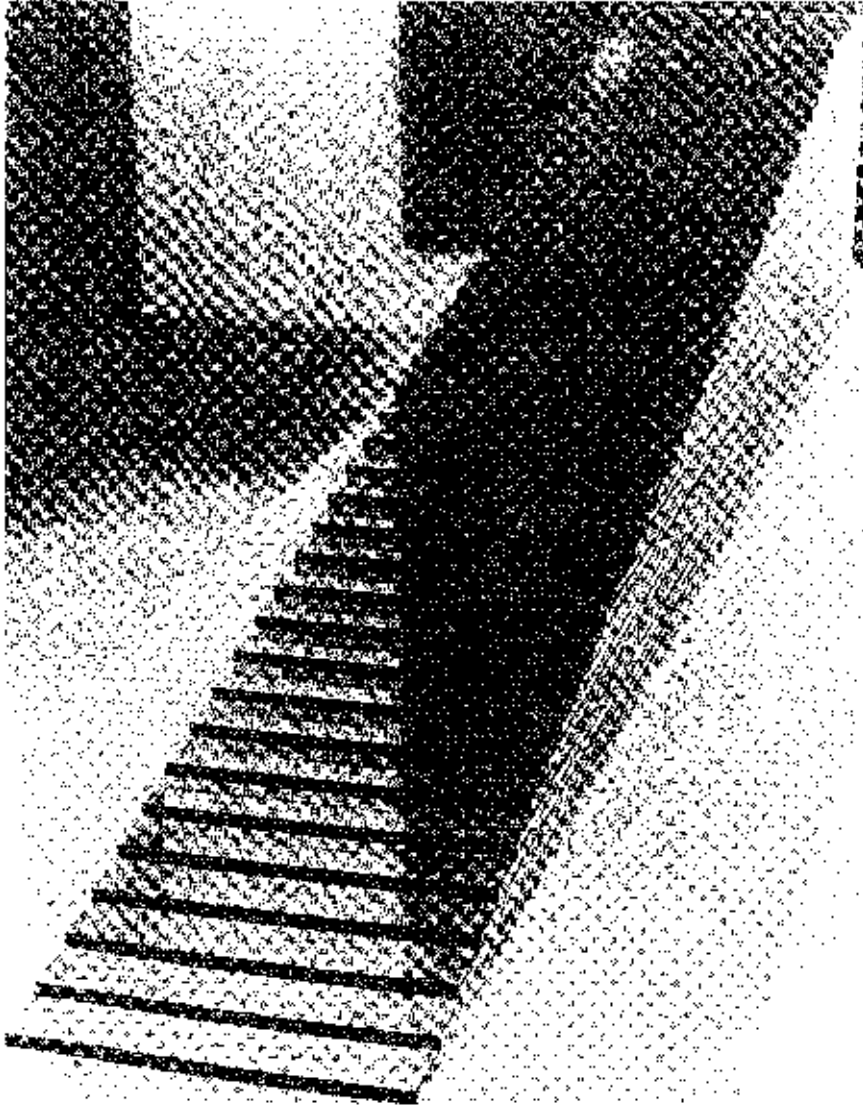
de los años sesenta se lo encuentra asimismo en algunas de las obras de Serra y en el empleo que Mel Bochner hizo de números escritos en cadena sobre una pared (fig. 185). La presencia de «una cosa detrás de otra» como estrategia compositiva es indiscutible; mucho más dudoso resulta que aquella pudiera ser, como dijo Judd, «una manera de averiguar cómo es el mundo».

Esto es debido a que tendemos a pensar que el acto de averiguar cómo es algo significa que le damos una forma, que proponemos para ello un modelo o una imagen que organizará lo que en la superficie parece meramente un conjunto incoherente de fenómenos. Este era obviamente el convencimiento de los constructivistas cuando se pusieron a construir modelos abstractos con los que representar la organización de la materia. Por otro lado, «una cosa detrás de otra» se parece sencillamente a la sucesión de los días sin nada que les haya dado una forma o una dirección, sin que nada los habite, ni los anime, ni les confiera un significado. Ese pensamiento podría llevarnos a preguntarnos si lo que Judd está proponiendo con su fila de cajas idénticas es una analogía con la materia inerte, con cosas exentas de pensamiento o sobre las que la personalidad no ejerce ninguna mediación. Al formular la pregunta de ese modo, empezamos a encontrar una conexión entre lo que Judd hace con sus hileras o pilas de cajas y lo que Duchamp hizo casi cincuenta años antes con sus *ready-mades*.

Dada su tendencia a emplear elementos de origen comercial, el arte minimalista comparte con el arte pop una fuente común: un renovado interés por el *ready-made* duchampiano, que la obra de Jasper Johns a finales de los años cincuenta había vuelto



183. *Café Noche* (1985), *Acrylic*, 1989. Semaite, y cinco tableros de poliestireno, 71 x 73 x 25 cm. Galería John Weber, Nueva York. (Fuente: Galería John Weber).



184. Koenig, *Fotografía de vidrio*, 1967. Vidrio, 3,38 x 2,71 m. Galería John Weber, Nueva York (Foto: Galería John Weber).

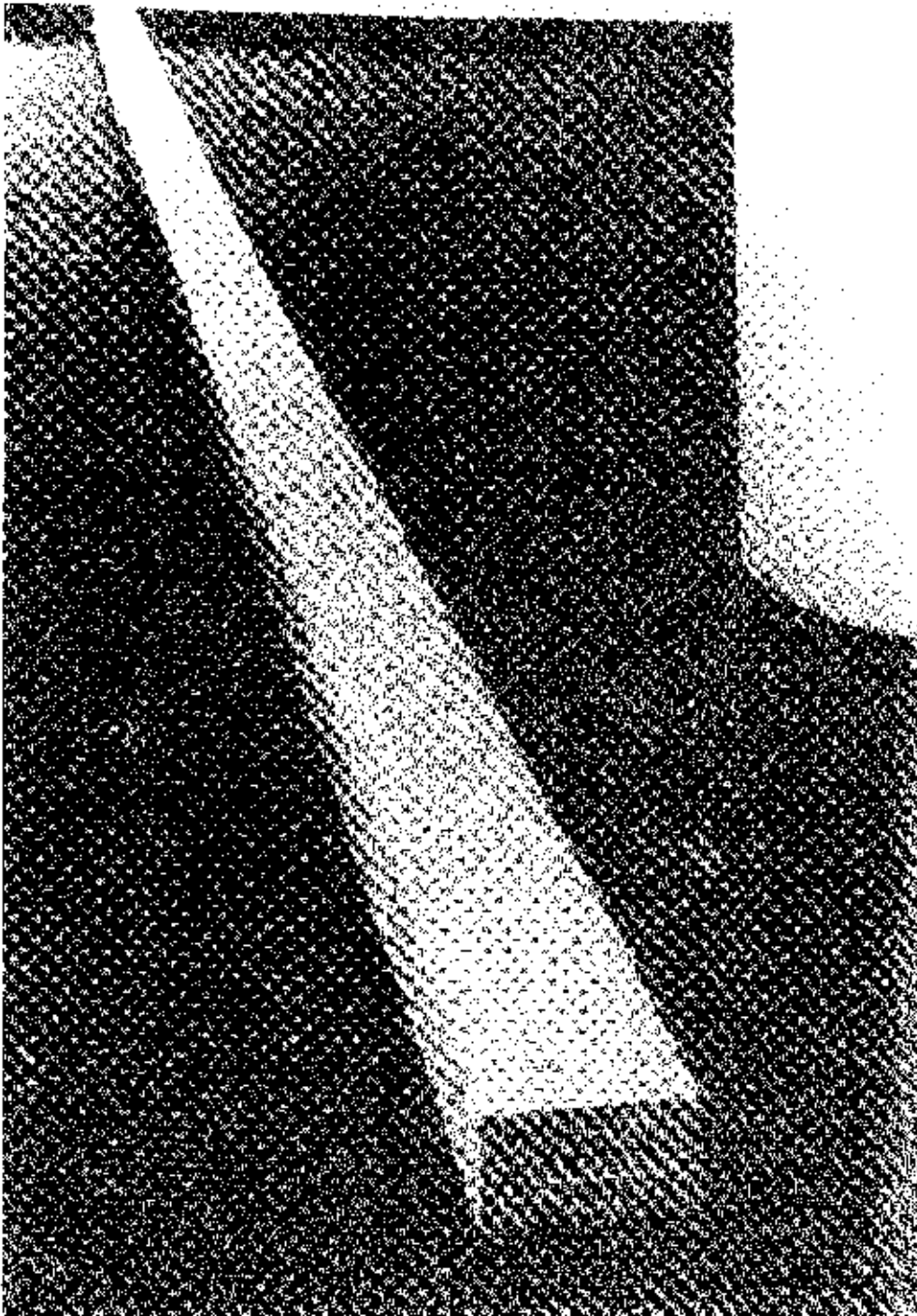


185. Mel Bochner (1928), *Three Steps y siete procedimientos* (también en vidrio ensamblado/desarmado), 1971. Instalación de Bochner sobre una banda adhesiva aplicada en las paredes de Museum of Modern Art, Nueva York, 27/IX-XI/1971 (Foto: Eric Pollipse).

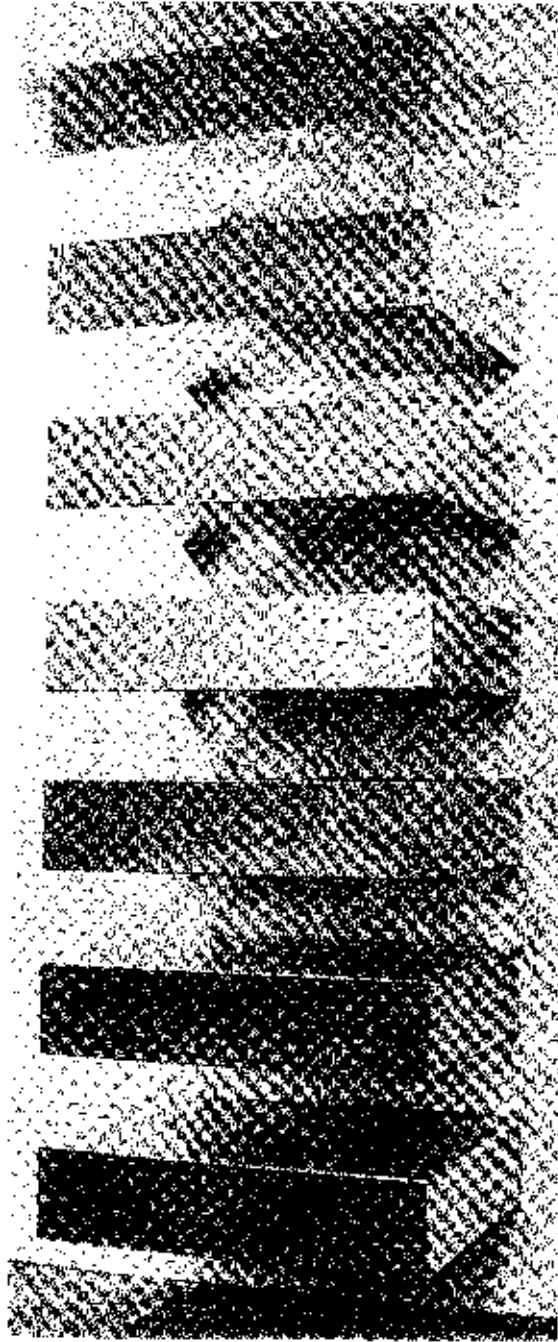


186. Andy Warhol (1928-1987), *Cajas de Brillo*, 1964. Serigrafía sobre madera, cada caja 43 x 43 x 36 cm. Colección Peter M. Brant, Nueva York.

a poner de actualidad entre los artistas de principios de los sesenta (fig. 193). Pero hay una diferencia importante: entre la actitud de los artistas minimalistas y los pop hacia el *ready-made* cultural. Los artistas pop trabajaban con imágenes de fuerte connotación en sí mismas (fig. 186), como fotografías de estrellas de cine o tiras de cómics, mientras que



187. Tàpies, Antoni. 1966. Escaleros retráctiles, 8,10 x 9,14 cm. Instalación, «Estimotat pójnca.az», Jewish Museum, Nueva York (Foto: Colección John Weber).



188. Judd, *No título*, 1965.  
Hierro galvanizado, 23 x 101,5 x 79 cm.  
(cada bloque; 23 cm. entre cada bloque).  
Colección Gadea-Jacksley.  
(Foto: Rudolph Burckhardt).

los minimalistas utilizaban elementos sin contenido. Por eso podían tratar el *ready-made* como un dato abstracto y concentrar su atención en las cuestiones más generales sobre cómo podía emplearse. Exploraban la idea del *ready-made* de un modo mucho menos anecdótico que los artistas pop: atendiendo a sus implicaciones estructurales más que a las temáticas.

La primera de estas implicaciones afecta a las unidades básicas de una escultura y al descubrimiento de que en relación con ciertos elementos — los ladrillos refractarios, por ejemplo — no cabrá ninguna sospecha de manipulación. La idea de que no los fabricó el artista, sino que se hicieron para otro uso social en sentido amplio — para la construcción de edificios —, confiere a esos elementos una opacidad natural. Es decir, que será difícil leerlos de manera ilusionista o ver en ellos una alusión a una vida interna de la forma (como una piedra erosionada o cincelada podría, en un contexto escultórico, aludir a fuerzas biológicas internas). Por el contra-

rio, los ladrillos refractarios permanecen obstinadamente externos, como objetos de uso más que vehículos de expresión. En este sentido, los elementos *ready-made* transmiten, en un nivel puramente abstracto, la idea de simple exterioridad.

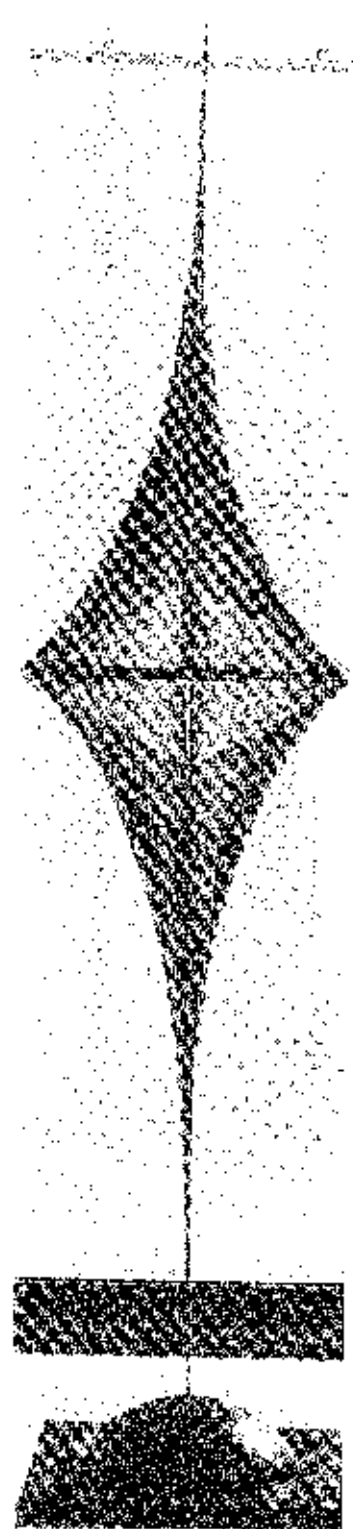
Pero al combinar varios de estos elementos para formar un grupo que pudiera llamarse una composición escultórica, los artistas minimalistas estaban explotando otra implicación del elemento *readymade*. La producción en masa garantiza que cada objeto tendrá un tamaño y una forma idénticos, sin permitir relaciones jerárquicas entre ellos. Por tanto, los órdenes compositivos que estas unidades parecen demandar son los de la repetición o la progresión serial: órdenes sin focos lógicamente determinados ni límites externos impuestos desde dentro. Ya hemos visto cómo a los minimalistas les atraía la repetición pura y simple como una manera de eludir las interferencias de la composición relacional. Juntar los elementos sin ningún *telos* ni terminación lógica excluye cualquier idea de centro o foco al que las formas apunten o construyan. Se llega entonces a un modo de composición del que se ha eliminado la idea de necesidad *interior*: la idea de que la explicación de una configuración particular de formas o texturas en la superficie de un objeto ha de buscarse en su centro. En términos estructurales o abstractos, los procedimientos compositivos de los minimalistas niegan la importancia lógica del espacio interior de las formas; un espacio interior por el que se había interesado mucho gran parte de la escultura previa del siglo XX.

La importancia simbólica de un espacio central interior del que deriva la energía de la materia viva, a partir del cual se desarrolla su organización como los anillos concéntricos del tronco de un árbol que año tras año van acumulándose hacia fuera a partir de su núcleo, había desempeñado un papel crucial en la escultura moderna. Porque, cuando la escultura del siglo XX descartó la representación realista como su ambición máxima y se volvió hacia juegos formales mucho más generales y abstractos, surgió la posibilidad — algo impensable para la escultura naturalista — de no ver el objeto escultórico más que como material inerte. El aparente uso que Henry Moore o Hans Arp hicieron de la piedra erosionada o de la madera toscamente tallada (fig. 189) no tenía por finalidad presentar este material, sin transformación, al espectador de su obra. Por el contrario, aspiraban a crear la ilusión de que en el centro de esta materia inerte había una fuente de energía que la configuraba y le daba vida. Querían establecer una analogía entre la lenta formación de los estratos de la roca o de las fibras de la madera y el crecimiento de la vida orgánica a partir de la minúscula semilla. Al utilizar la escultura para crear esta metáfora, estaban estableciendo el significado abstracto de su obra: estaban diciendo que, para el escultor, el proceso de creación de la forma es una meditación sobre la lógica del crecimiento orgánico.

En el caso de artistas como Gabo y Pevsner, que empleaban un vocabulario mucho más geométrico y utilizaban los materiales sintéticos de la era industrial, el contenido inmediato de la obra es diferente, pero el significado último es similar. Las esculturas de Gabo (fig. 190) y Pevsner no *tratan* del plástico, el contrachapado o la hoja de estaño más que las de Moore *tratan* de la piedra caliza o del roble. Para los rascos, la lógica de la construcción, con su despliegue simétrico hacia fuera a partir de centros bien a la vista, era una manera de presentar visualmente el poder creativo del pensamiento, una meditación sobre el crecimiento y desarrollo de la idea. *Detrás* de la superficie de sus formas abstractas, siempre había indicado un interior, y de este interior emanaba la vida de la escultura. Esta fue la clase de orden o de principio constructivo que Jusó llamaba «racionalista y subyacente» y ligó a una filosofía idealista.



189. Moisés, *Tocaya interna y externa*, 1975-1984. Escultura de alfileres, 2,62 x 0,92 m. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York. Fondo de adquisiciones consolidadas (Foto: Greenberg, May Prod. Inc.).



190. Cobi, *Construcción orgánica y sintética con nudo, nudo 7* (Foto: Moisés Nademans).

Contrariamente a los procedimientos de Gabo y Moore, tanto en la elección de sus materiales como en su método de ensamblarlos los escultores minimalistas querían negar la interioridad de la forma esculpida, o al menos repudiar el interior de las formas como fuente de su significado. Su noción de lo que realmente significaba averiguar «cómo es el mundo» rechazaba las hipótesis estéticas con las que calamos hasta el centro de la materia y lo llevamos metafóricamente a la vida.

No sorprende que esta postura afectara a la reacción crítica de estos artistas ante la obra de sus contemporáneos. Describiendo sobre la escultura de Mark di Suvero (fig. 191), por ejemplo, Donald Judd objetaba que «utiliza las vigas como si fuesen pinceladas, imitando el movimiento, como hacía Franz Kline. El material nunca posee su propio movimiento. Una viga empuja; un trozo de hierro se adapta a un gesto; juntos forman una imagen naturalista y antropomorfa»<sup>1</sup>.

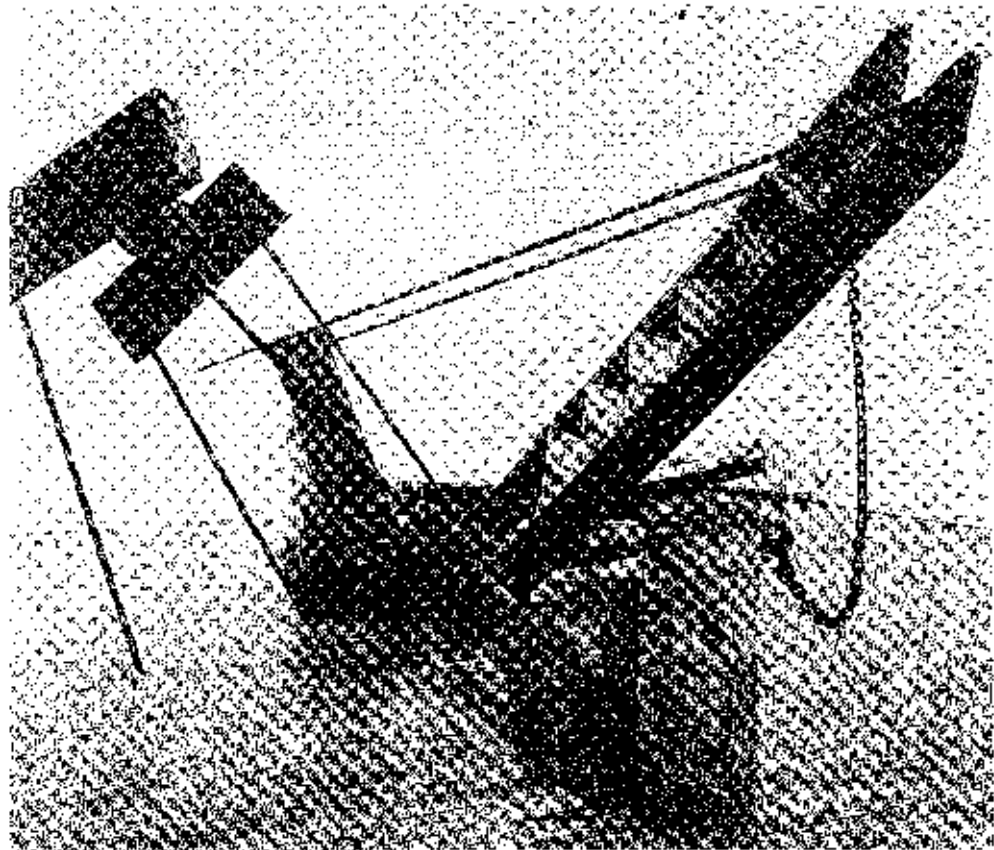
A principios de los años sesenta, cuando Judd formuló este negativo juicio, la mayor parte del público de la escultura moderna encontró los términos de su crítica sumamente perversos. Si el significado no ha de derivar de la ilusión del movimiento humano o de la inteligencia humana que se agrega al material gracias al poder del escultor para crear una metáfora, entonces, decían, ¿cómo va la obra de arte a trascender su condición de mera cosa, de materia inerte y carente de significado? Con su postura crítica, ¿no está Judd negando a la escultura su única fuente de significado? ¿No está defendiendo que la escultura carece de significado en absoluto? De hecho, esta opinión de que el minimalismo representaba un ataque a la misma posibilidad de un sentido en el arte estaba a la base de las primeras reacciones al minimalismo, tanto por parte de sus adeptos como de sus detractores. El mismo término minimalismo, al igual que otros como «concretadismo» y «nihilismo» que se emplearon para caracterizar las obras de estos artistas, apunta a esta idea de una reducción del arte a la vacuidad<sup>2</sup>.

Pero en su valoración de Di Suvero, Judd no estaba siendo ni perverso ni nihilista. Sencillamente estaba contemplando la obra de un contemporáneo con un conjunto de valores enteramente nuevos en mente. Para comprender la naturaleza de las objeciones de Judd, y, por tanto, para aclarar un poco más qué perseguía el minimalismo como el valor positivo de una escultura concebida de nuevo, valdría la pena volver sobre lo que dice de Di Suvero. En la valoración de Judd la clave es la referencia que hace a Franz Kline y el paralelismo que establece entre las pinceladas de pintura negra sobre fondo blanco de Kline y la yuxtaposición de vigas de metal y de madera de Di Suvero. La acusación de Judd consiste sencillamente en que ya no es posible continuar trabajando con la retórica del arte de Kline —una retórica identificada con los artistas americanos de los años cincuenta, los expresionistas abstractos— porque, prosigue Judd, «buena parte de su significado no es creíble»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Donald Judd, «Specific Objects», *op. cit.*, p. 78.

<sup>2</sup> «Nihilismo» fue el término que Barbara Rose empleó en uno de los primeros intentos de caracterizar las intenciones generales de los artistas minimalistas. Véase: «ABC Arte», en BARTHOLOMEW, *op. cit.*, reimpreso de *Art in America*, octubre de 1965.

<sup>3</sup> Donald Judd, «Specific Objects», *op. cit.*, p. 78.



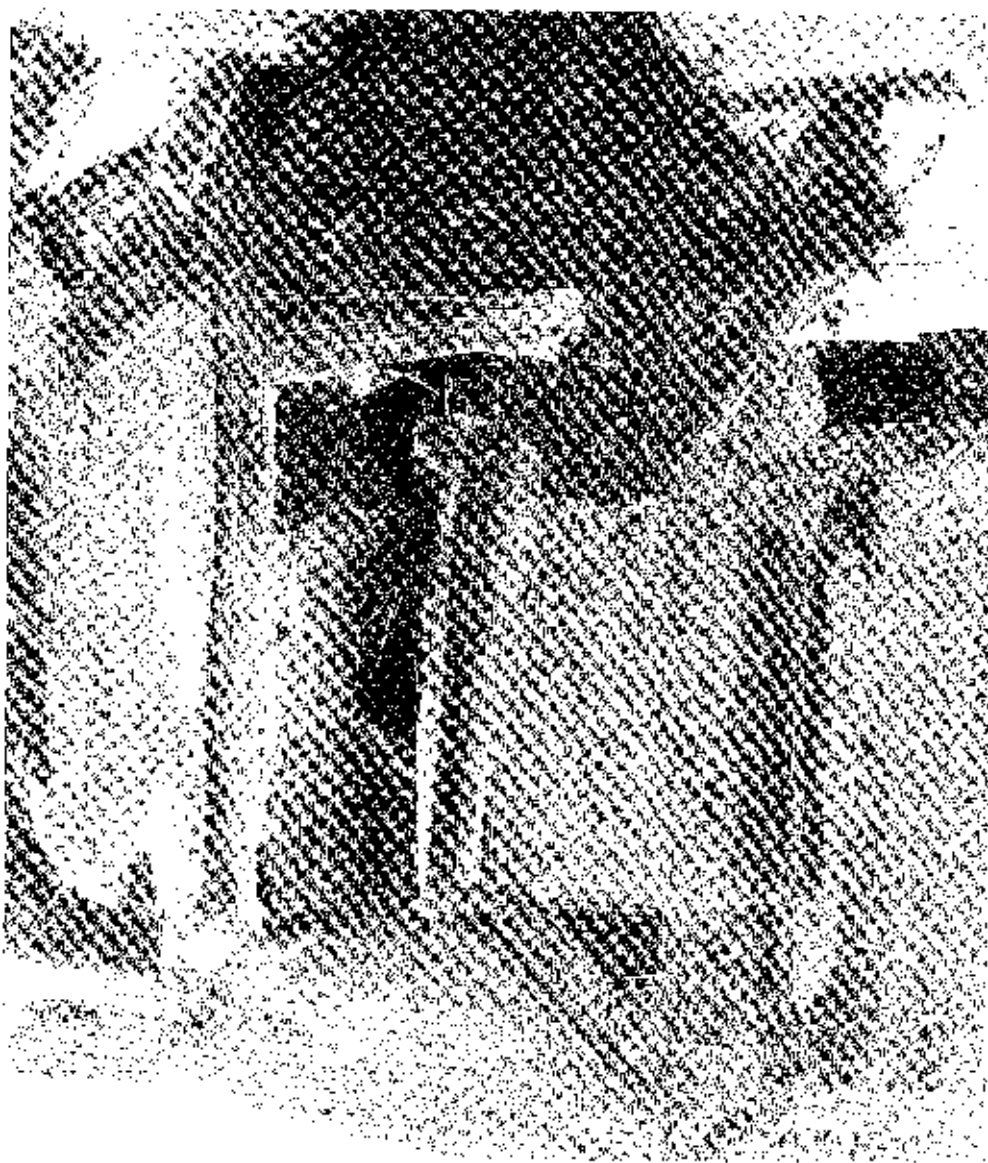
191. D. Suvver, *Ficca di stadera*, 1961-1962. Madera y acero, 1,50 m. Colección Philip Johnson, Connecticut (Foto: Rudolph Burckhardt).

El significado del que Judit está hablando como no «creíble» es un significado que asignaron al expresionismo abstracto sus primeros adeptos. Harold Rosenberg, por ejemplo, describió este significado como la transcripción de las emociones internas de un artista por medio de un «acto» pictórico o escultórico. «Una pintura que es un acto», escribió Rosenberg, es inseparable de la biografía del artista. La pintura misma es un «momento» en la ímpetu complejidad de su vida». Y también: «El arte... vuelve a la pintura pasando por la psicología. Como Steven Wallace dice de la poesía, «es un proceso de la personalidad del poeta»»<sup>6</sup>.

Las palabras de Rosenberg identificar la pintura misma con el cuerpo físico del artista que la realizó. Lo mismo que el artista se compone de un exterior fisionómico y de un espacio psicológico interior, la pintura consiste en un «superficie» material y, detrás de esa superficie, un interior que se abe ilusionariamente. Esta analogía entre el interior

<sup>6</sup> Harold Rosenberg, «The American Act in Painting», *The Tradition of the New*, Nueva York, Horizon Press, p. 27. Reimpreso de *Los New York Times*, 21 diciembre de 1957.

psicológico del artista y el interior ilusionista del cuadro hace posible ver el objeto pictórico como una metáfora de las emociones humanas que afloran desde las profundidades de esos dos espacios internos paralelos (fig. 192). En el caso del expresionismo abstracto Rosenberg ve cada marca sobre el lienzo o cada orientación de una placa de acero en el contexto de una intensa experiencia interna. Para él la superficie externa de la obra demandaba que se la considerara como un mapa en el que podían leerse las con-

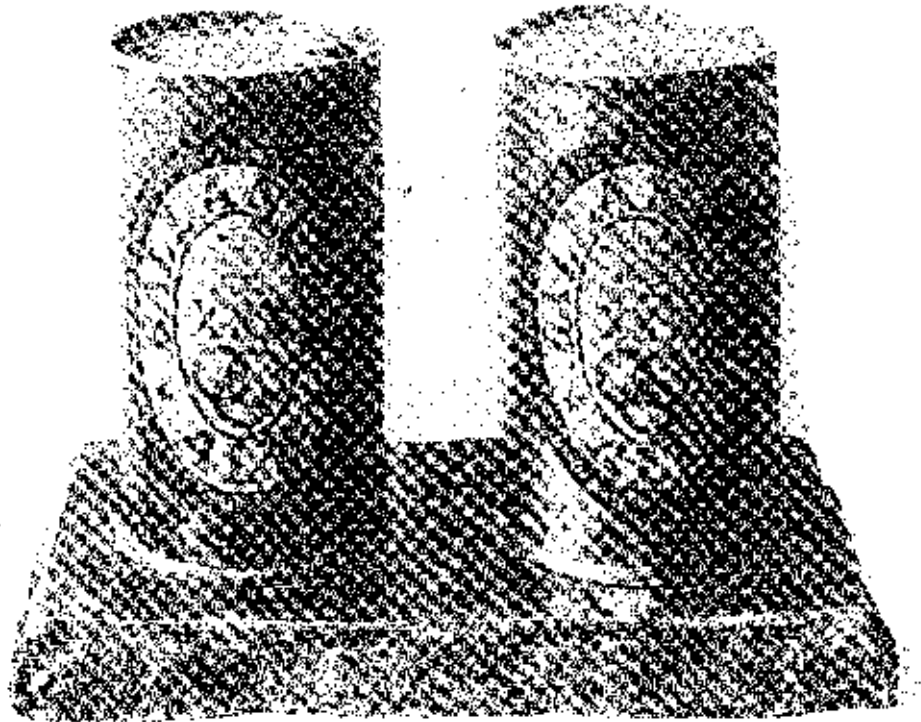


192. William de Kooning (1894-1997), *Puerta al río*, 1969. Óleo sobre lienzo, 2,03 x 1,75 m. The Whitney Museum of American Art, Nueva York. Donación de los Amigos de The Whitney Museum of American Art (Foto: Olive Baker Associates).

tracorrientes internas de la personalidad, una especie de testimonio del yo íntimo e inefable del artista. Como la escultura o el cuadro se entienden como sucedáneos del artista, el cual se sirve del lenguaje de la forma para informar sobre su experiencia, los significados que se leían en el expresionismo abstracto dependían de la analogía entre la inaccesibilidad del espacio ilusionista y una intensa experiencia íntima del yo individual.

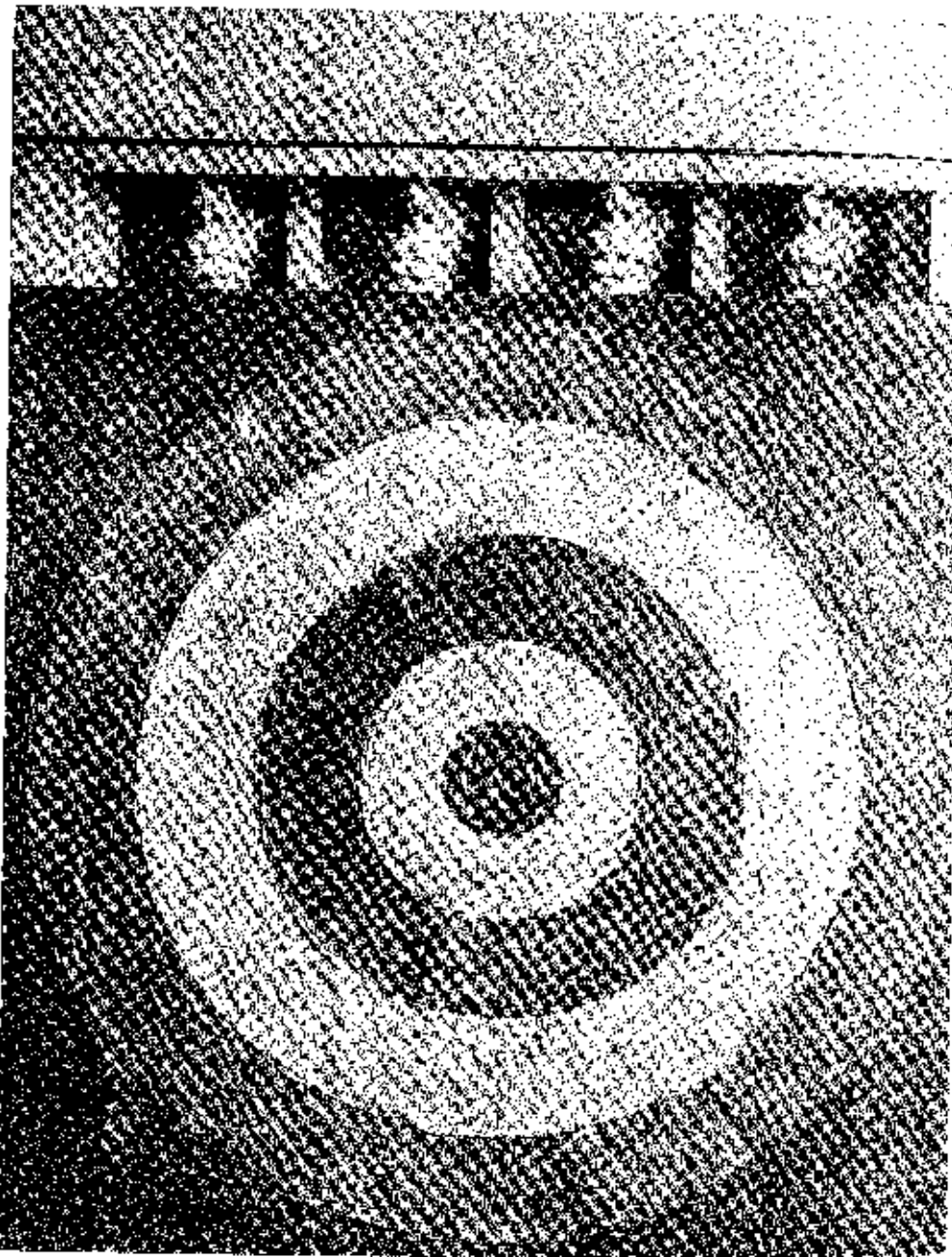
Con la afirmación de que estos significados ya no son creíbles, Judd está rechazando una noción del yo individual que supone que la personalidad, la emoción y el significado son elementos que existen aislados dentro de cada uno de nosotros. Como corolario a su rechazo de este modelo del yo, Judd quiere repudiar un arte que fundamenta sus significados en el ilusionismo como metáfora de ese privilegiado (por privado) momento psicológico.

Para reflexionar sobre ese ataque a la credibilidad de un modelo ilusionista (o íntimo) de significado en el arte vale la pena considerar las fuentes inmediatas del minimalismo, particularmente la obra de Jasper Johns, que cuando se desarrolló a mediados de los años cincuenta constituyó una crítica radical al expresionismo abstracto. En el terreno escultórico, el vehículo de esta crítica fueron obras como los *Botes de cerveza* de 1960 (fig. 193), en los que Johns moldea en bronce dos botes de cerveza Ballantine y



193. Jasper Johns (1930), *Two Cans (Botes de cerveza)*, 1960. Bronce pintado, 14 x 20 x 12 cm. Colección Dr. Peter L. Bredt, Nueva York (Foto: Rudolp Borchardt.)

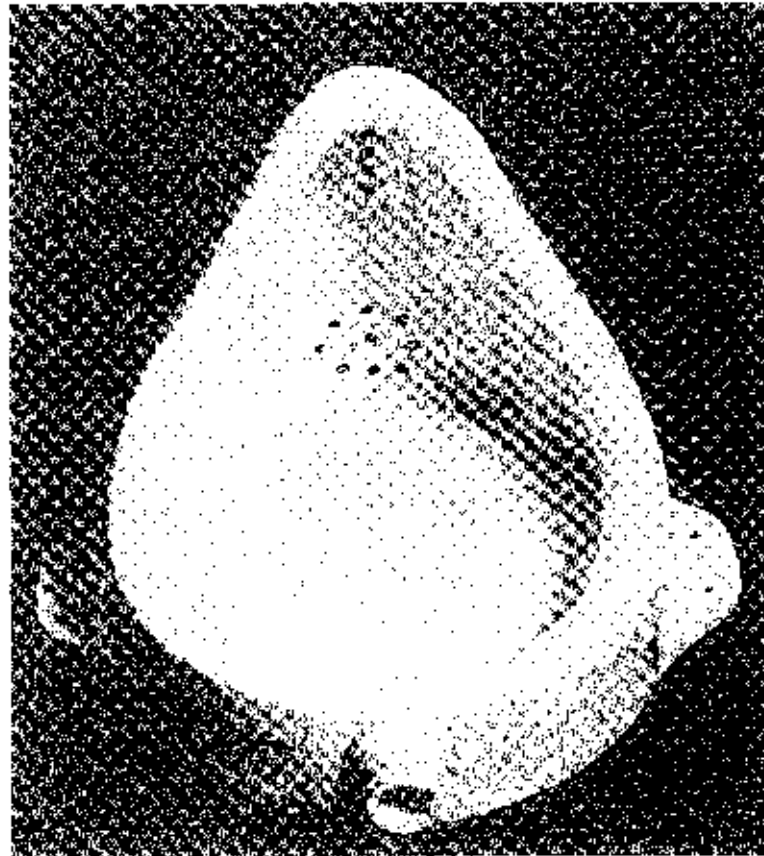
luego pinta sus superficies para reproducir la apariencia de las fatas originales. En pintura Johns se sirvió de un método similar. En la *Diana con cuatro rostros*, de 1955 (fig. 194), por ejemplo, el dibujo de Johns sencillamente reproduce las divisiones inter-



194. Johns, *Diana con cuatro rostros*, 1955. Encáustica sobre papel, de periódico sobre lienzo, 66 x 66 cm., con cuatro rostros en viso encinta. Museum of Modern Art, Nueva York. Donación de Mr. y Mrs. Robert Scull

nas de un objeto fabricado en serie; su explotación de un *readymade* como es una diama, con su diseño plano, priva a la pintura del sugerente espacio ilusionista que concretamente había dominado el arte americano de posguerra.

*La Diana* o los *Botes de cerveza* de Johns, al negar la interioridad [*internality*], del cuadro expresionista abstracto, rechazan al mismo tiempo la interioridad [*interness*] de su espacio y la privacidad del yo al que ese espacio servía de modelo. El suyo fue el rechazo de un espacio ideal que existe con anterioridad a la experiencia, esperando a ser llenado, y de un modelo psicológico en el que el yo existe repleto de sus significados anteriores al contacto con su mundo. Su interpretación del *readymade* reforzaba su oposición a toda idea del arte como pura expresión; tal como él lo entendía, no llevaba de ningún modo a la expresión del yo. En realidad, Johns veía el *readymade* como apuntando al hecho de que no hay *ninguna* conexión entre un objeto de arte final y la matriz psicológica de la que procede, pues en el caso del *readymade* esta posibilidad está excluida desde el principio. *La Fuente* (fig. 195), por ejemplo, no la había hecho Duchamp, que sólo la eligió. Por tanto, el urinario de ninguna manera puede «expresar» al artista. Es como una frase lanzada al mundo sin haber sido pronunciada por ningún hablante. Puesto que el fabricante y el artista son evidentemente distintos, no hay forma de que



195. Duchamp.  
*Fuente*  
*Urinario invertido.*  
*Óleo fig. 195.*

el urinario sirva para exteriorizar el estado o los estados mentales del artista en el momento de la ejecución. Y al no funcionar dentro de la gramática de la personalidad estética, la *Fuente* puede verse como distanciadora entre sí misma y la noción de personalidad *per se*.

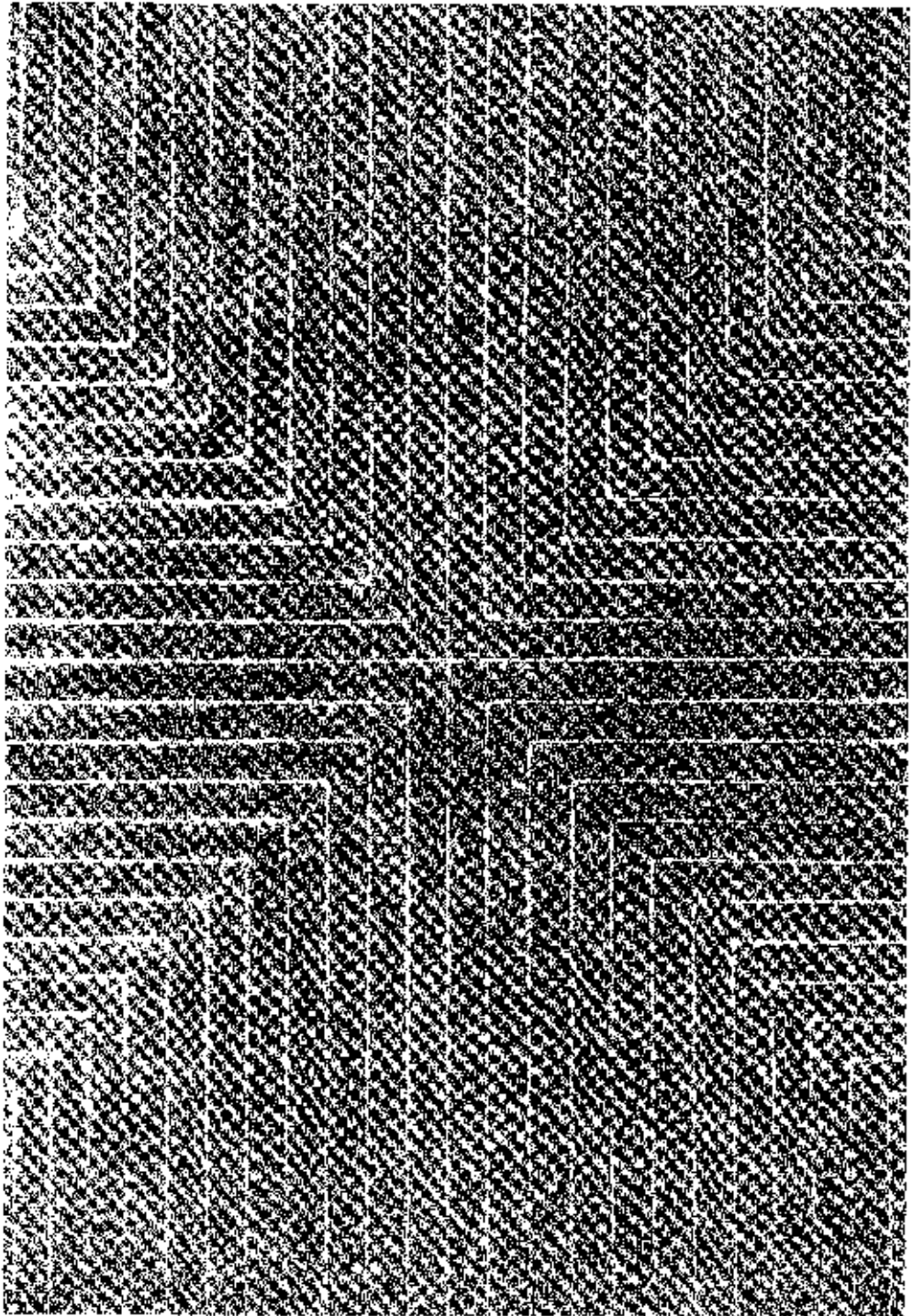
Johns y los artistas minimalistas insistían en hacer obras que negaran el carácter íntimo, privado e inaccesible de la experiencia. Con esta refutación se estaban haciendo eco, en el seno de las artes visuales, de preguntas que habían sido planteadas por filósofos preocupados por la forma en que el lenguaje verbal comunica una experiencia interior y personal. La obra tardía de Ludwig Wittgenstein, por ejemplo, pone en cuestión la idea de que pueda haber algo que pudiéramos llamar un lenguaje privado, un lenguaje en el que el significado lo determinaría la unicidad de una experiencia interior del individuo de tal modo que, si otros no pueden *tener* esa experiencia, no pueden realmente saber lo que una persona quiere decir con las palabras que emplea para describirla.

Concibiendo en el lenguaje de las reacciones psicológicas —las palabras empleadas para describir las impresiones sensibles, las imágenes mentales y las sensaciones privadas—, se preguntó si no podría haber realmente ninguna verificación externa del significado de las palabras que usamos para designar nuestras experiencias privadas, si el significado mismo no habría de alojarse en ese vértice aislado de impresiones registradas en la pantalla del monitor mental de cada individuo. Porque si así fuera, el lenguaje sería engullido por una especie de solipsismo en el que el significado «real» de las palabras se lo conferiría a éstas cada uno de nosotros por separado. En ese sentido, mi «verde» y mi «jaqueca» designarían lo que *yo* veo y siento, del mismo modo que tu «verde» y tu «jaqueca» nombrarían lo que únicamente tú sientes. Porque ninguno de nosotros tiene modo de verificar los datos aislados que estas palabras designan, ninguno de nosotros puede verificar los significados de estas palabras y, por tanto, las palabras que operan en un espacio público —pasando de un individuo a otro— reciben su significado de lo que, en realidad, es un espacio privado en el interior de cada hablante.

Esta cuestión del lenguaje y el significado nos ayuda por analogía a ver el lazo positivo de la tentativa minimalista, porque al negarse a dar a la obra de arte un centro o interior ilusionista, los artistas minimalistas están simplemente reevaluando la lógica de una *fuente* particular de significado más que negando todo significado al objeto estético. Para continuar con nuestra analogía con el lenguaje, están diciendo que el significado se vea como surgiendo de un espacio público más que privado.

Para ver cómo sucede esto en un medio visual, quizá ayudaría el examen de un ejemplo pictórico antes de volver a la escultura producida por los minimalistas y los artistas que les sucedieron a principios de los años setenta. La obra de Frank Stella prestó un importante servicio a la escultura al mostrar cómo el empleo del objeto cultural *readymade* por parte de Johns podía responder a propósitos más abstractos y generales.

*Die Fahne Hoeb!* (fig. 196), una pintura negra realizada por Stella en 1959, se relaciona con la explotación del *readymade* por parte de Johns como una estructura exteriormente dada, en particular con la serie de Johns basada en la bandera americana. Sin embargo, en lugar de utilizar un motivo de bandera familiar, Stella produce su propia configuración derivando un motivo de bandas a partir del hecho externo, físico, de



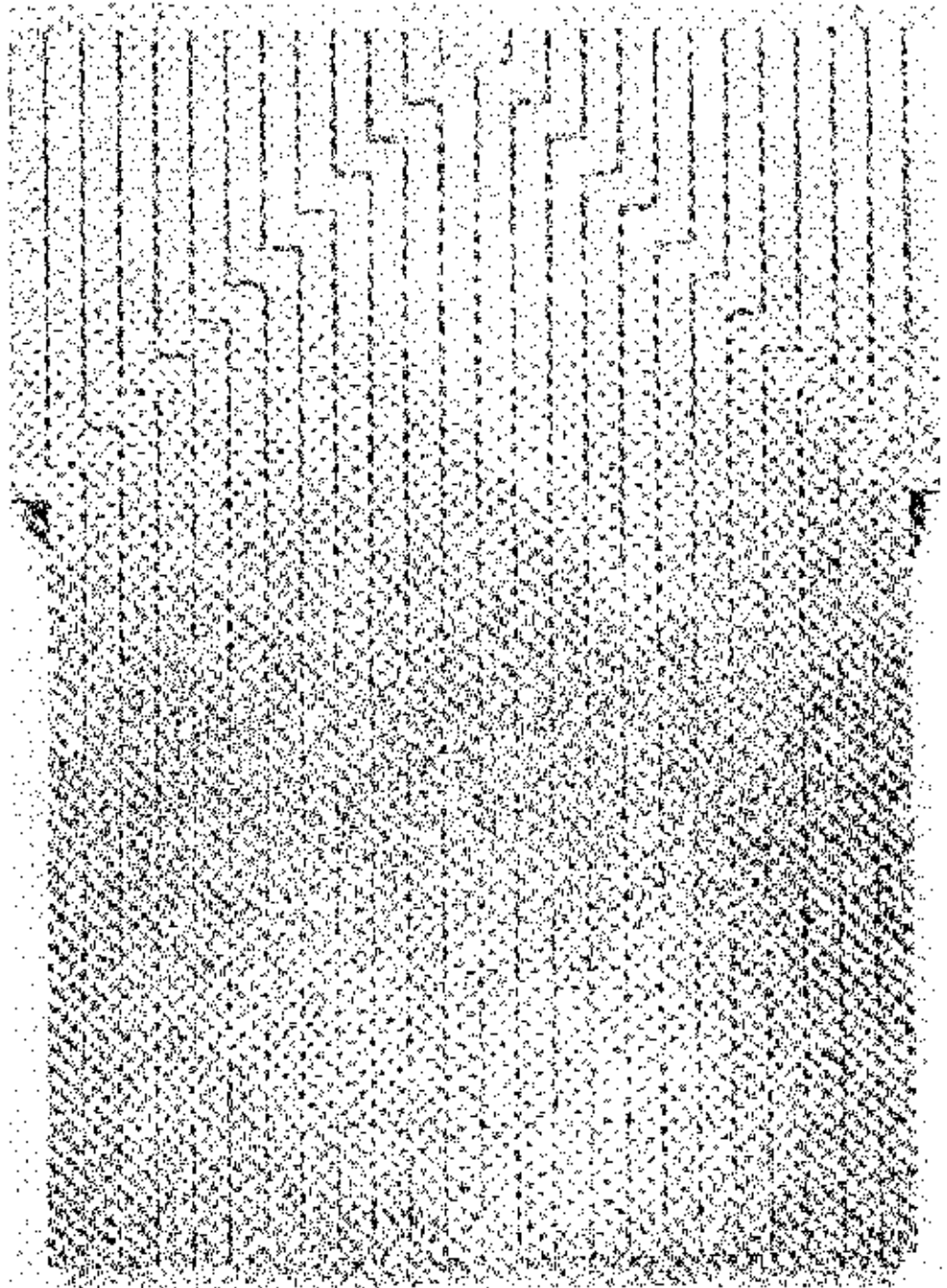
196. Frank Stella (1936), *Die Fabrik (I)*, 1978. Tamalac-solent, lino, 7,09 x 1,85 m. Collezione Mr. and Mrs. Eugen W. Schwarz, Nueva York. (Galería: Rudolph Bueckler&C)

la propia figura del lienzo. Partiendo de los puntos medios de los lados verticales y horizontales, desarrolla las batidas en una expansión repetitiva y continua de los cuatro cuadrantes de la pintura en un juego doble de reflejos especulares. En las posteriores pinturas en aluminio, donde los soportes se configuran con muescas que recortan el tradicional rectángulo pictórico, las bandas repercuten más claramente hacia el interior a partir de la figura del marco y por tanto parecen más dependientes aún de la morfología del soporte del cuadro. El efecto de este tipo de superficie, continuamente realizado por la forma de sus bordes, escapa al espacio ilusionista y da como resultado una bidimensionalidad inexorablemente reveladora del espacio de la pintura como algo únicamente externo.

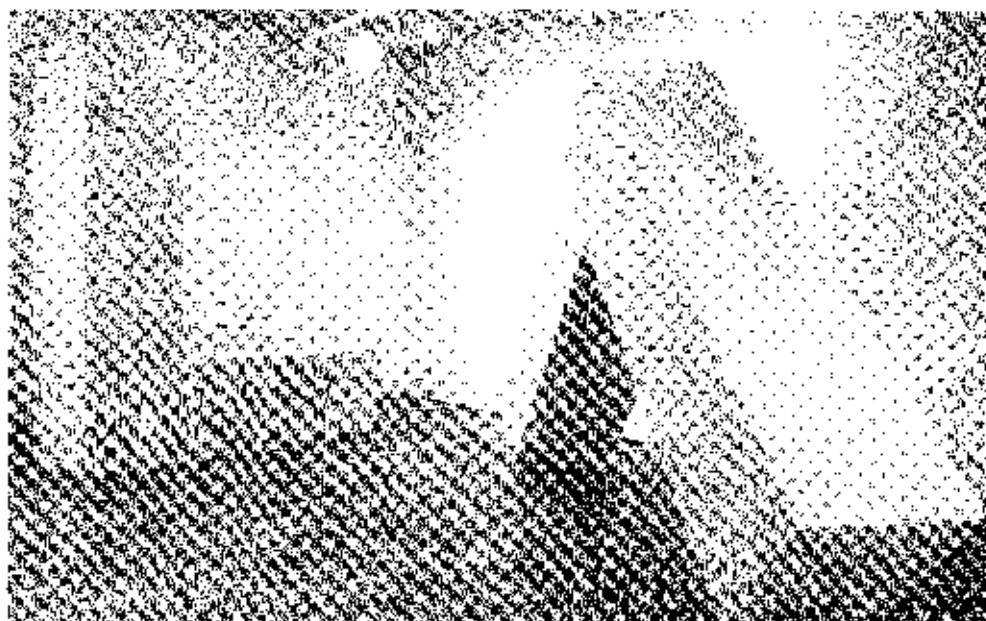
Pero los signos que aparecen en las primeras pinturas de bandas de Stella que significan más que sus figuras literales o la bidimensionalidad de sus superficies. *Die Jahre Hoch!* (como muchos otros lienzos de Stella) presenta la particular configuración de una cruz. Esta podría, por supuesto, parecerse accidental, del mismo modo que podríamos tener por accidental que la Cruz misma se relacione con el signo más primitivo de un objeto en el espacio: la vertical de la figura proyectada contra el horizonte de un fondo implícito. Pero la triple relación que se establece en la superficie a bandas de estos cuadros es una especie de argumento en favor de la conexión lógica entre el carácter cruciforme de todo objeto pictórico, de todo intento de situar una cosa en el mundo de la pintura, y el modo en que el signo convencional —en este caso la Cruz— surge naturalmente de un referente en el mundo. Lienzo tras lienzo, nos encontramos en presencia de un emblema particular, extraído del repertorio común de signos —estrellas, cruces (fig. 197), anillos imbricados, etc.— a parte de un lenguaje que pertenece, por así decir, al mundo más que a la capacidad privada de Stella para inventar formas. De lo que Stella nos convence es de una explicación de la génesis inicial de esos signos. Porque en estas pinturas vemos cómo nacen a través de una serie de operaciones naturales y lógicas.

La lógica de la estructura compositiva se nos muestra, por tanto, como inseparable de la lógica del signo. Cada una es garantía de la otra y, por tanto, exigen de uno que tome en consideración la historia natural del lenguaje pictórico como tal. Las que verdaderamente logran estas pinturas es sumergirse por completo en el significado, pero también hacer del significado mismo una función de la superficie, del espacio externo y público que de ningún modo remite a los contenidos de un espacio psicológicamente privado. El significado de la abolición de todo ilusionismo en Stella es ininteligible si no se vincula con su intención de anclar todos los significados en las convenciones de un espacio público.

La importancia del arte que surgió en Estados Unidos en los primeros años sesenta radica en que lo fundó todo sobre la permanencia de un modelo de significado desprovisto de las legitimaciones conferidas por un yo privado. Este es el sentido en el que estos artistas entendieron que sus ambiciones se vinculaban a un nuevo conjunto de proposiciones acerca de «cómo es el mundo». Así pues, al leer las obras de Stella, Judd, Morris, Andre, Flavin o LeWitt meramente en términos de un recordamiento formal, nos perdemos el significado central de esas obras.



197. *Stella*, by Joseph Kosuth, 1966. Aluminio pintado sobre lienzo, 2,54 x 1,83 m. Colección Mr. and Mrs. Simon L. Tenenbaum, Connecticut. Foto: Rudolph Burckhardt.



198. Morris. *Six stools (Objet en forme de L)*, 1965. Madera contrachapada pintada. 2,44 x 2,44 x 0,61 m. (colección particular. Colección Philip Johnson, Comerstock/Histor. Park/Philip Johnson).

Los escultores minimalistas comenzaron por afirmar la exterioridad del significado. Como vimos, estos artistas reaccionaban contra un ilusionismo escultórico que convierte un material en el significante de otro —la piedra, por ejemplo, de la carne—; un ilusionismo que saca al objeto escultórico del espacio literal para instalarlo en uno metafórico. Estos artistas se negaron a utilizar bordes y planos para configurar un objeto, de modo que su imagen externa sugiriera un principio subyacente de cohesión, orden o tensión. Como la metáfora, este orden se situaría más allá de los rasgos externos del objeto —su figura o sustancia— y dotaría a ese objeto de una especie de centro intencional o privado.

La extraordinaria dependencia de los datos externos de un objeto a fin de determinar *qué es* se da en la escultura sin título que Robert Morris realizó en 1965 utilizando tres enormes *cles* mayúsculas de madera contrachapada. En esta obra (fig. 198), Morris presenta tres formas idénticas en diferentes posiciones con respecto al suelo. La primera *cle* está vertical, la segunda tumbada de lado, la tercera se apoya en sus dos extremos. Esta colocación altera visualmente cada una de las formas, agrandando el elemento interior de la primera *unidad* o arqueando los lados de la tercera. De manera que, por muy claramente que *entendamos* que las tres *cles* son idénticas (en estructura y dimensiones), es imposible verlas como la misma. Por tanto, Morris parece estar diciéndonos que el «dato» de la semejanza entre los objetos pertenece a una lógica que existe *antes* que la experiencia; porque en el momento de la experiencia, o *en* la experiencia, las *cles* contradicen esta lógica y son «diferentes». Su «misimidad» pertenece solamente a

una estructura ideal, a un ser interno que no podemos ver. Su diferencia pertenece a su exterior, al punto en que emerge al mundo público de nuestra experiencia. Esta «diferencia» es su significado escultórico, y este significado depende de la conexión de estas figuras con el espacio de la experiencia.

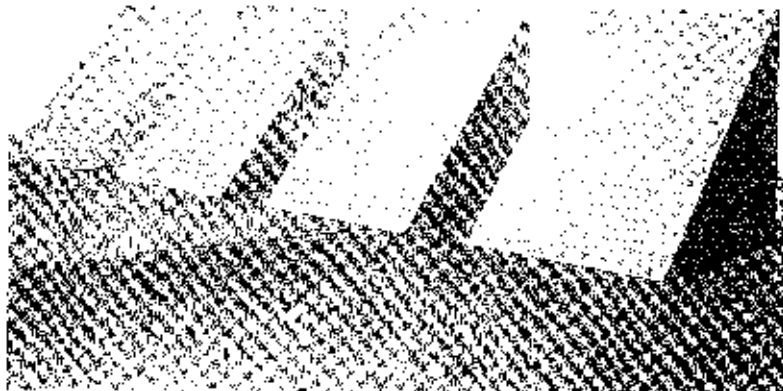
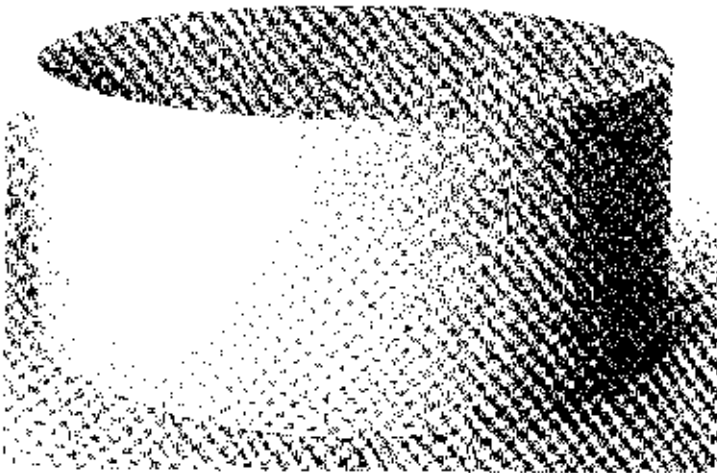
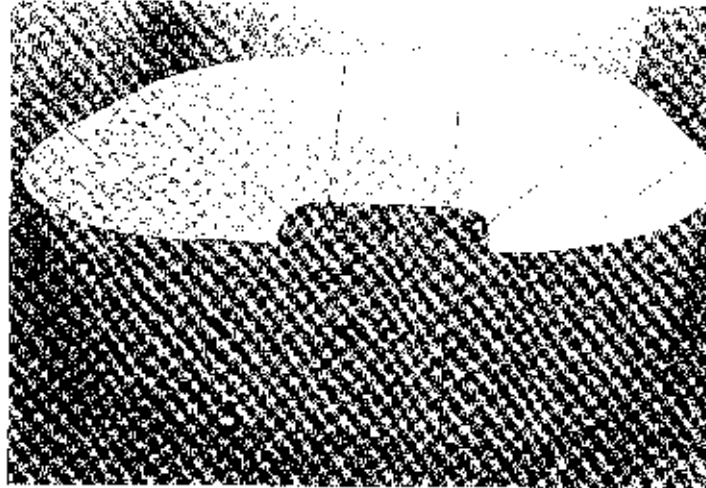
En la medida en que la escultura no deja de establecer una analogía con el cuerpo humano, la obra de Morris resiste al significado proyectado por nuestros propios cuerpos e interroga acerca de las relaciones de ese significado con la idea de una privacidad psicológica. Él está sugiriendo que los significados que producimos —y expresamos a través de nuestros cuerpos y nuestros gestos— dependen enteramente de los otros seres a quienes nos dirigimos y de cuya visión de esos signos dependemos para que tengan sentido. Está sugiriendo que la imagen del yo como un todo cerrado (transparente sólo para sí mismo y las verdades que es capaz de formular) se desmorona ante el acto que nos conecta con los otros yos y las otras mentes. Las vigas en forma de I, de Morris revelan en cierto modo esta absoluta dependencia de la intención y el significado con respecto al cuerpo en el momento en que éste emerge al mundo en cada uno de sus movimientos y gestos extremos y particulares; es decir, del yo entendido únicamente dentro de la experiencia.

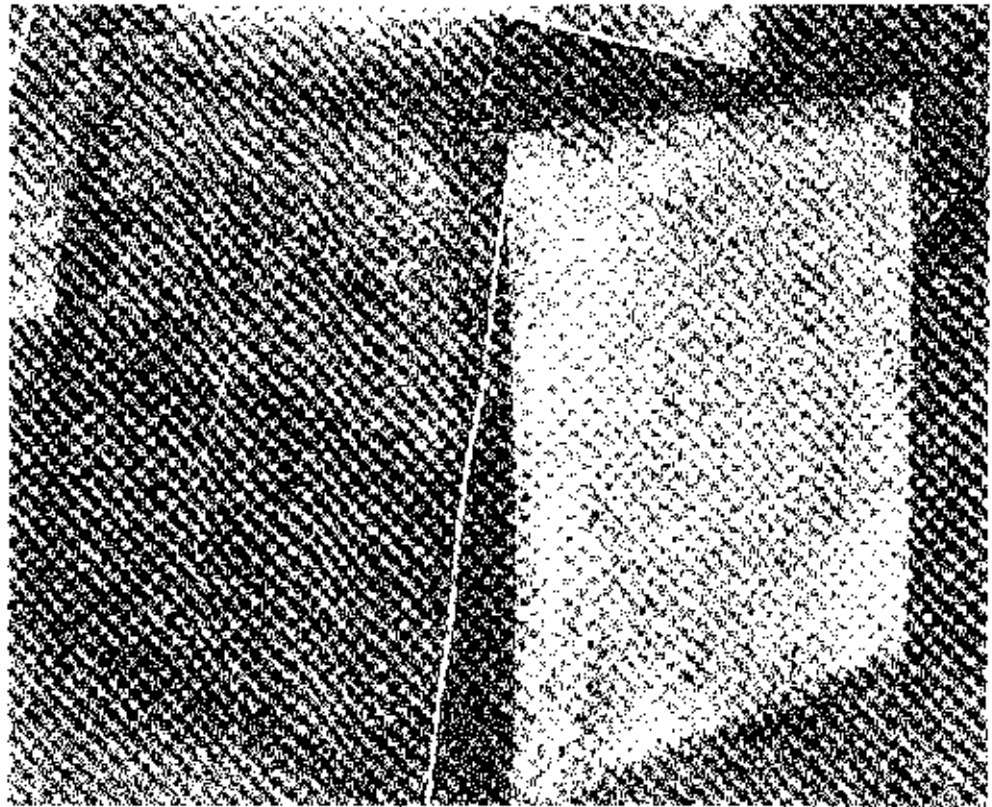
Al concentrarse en el momento en que la obra aparece en un espacio público, Morris contradice la manera en que la escultura tradicional entiende esa superficie como reflejo de una armazón o estructura preexistente, interna. En sus esculturas hechas con módulos de fibra de vidrio el año 1967, crea un tipo de estructura (figs. 199a, b y c) desprovista de orden interno estable, pues cada una de las esculturas puede ser (y fue) continuamente recompuesta<sup>7</sup>. Por tanto, la noción de una rígida armazón interna que podría reflejar el prójimo yo del espectador —completamente formado antes que la experiencia— se va a pique ante la capacidad de las partes separables de desplazarse, de formular una noción del yo que existe sólo en ese momento de exterioridad dentro de esa experiencia.

*Dispositivo de una tonelada (Castillo de naipes)*, realizada por Richard Serra en 1969 (fig. 200), lleva más allá la protesta de la obra de Morris contra la escultura como metáfora de un cuerpo dividido en un dentro y un fuera, con el significado de ese cuerpo dependiendo de la idea del yo privado e interno. En principio, la sencillez morfológica de la escultura sugiere la presencia de una armazón ideal subyacente, pues adopta la configuración de un cubo, una forma que parece pertenecer a una lógica intemporal más que a un momento de la experiencia. Pero lo que Serra pretende es acabar con la idea misma de este idealismo o intemporalidad, y hacer la escultura visiblemente dependiente de cada uno de los momentos por los que pasa su misma existencia misma. A este fin Serra construye el *Castillo de naipes* equilibrando el apoyo mutuo de cuatro placas de plomo de más de doscientos kilogramos, erigidas con puntos de contacto entre ellas sólo en sus esquinas superiores y sin emplear ningún medio permanente para mantenerlas en esa posición. De este modo Serra crea una imagen de la escultura como algo que, mediante el mantenimiento de su equilibrio, tiene que renovar constantemente su integridad estructural. Sustituye el cubo como «idea» —determinada *a priori*— por un

<sup>7</sup> Cuando se expusieron, en 1967, el mismo Morris reedificaba las esculturas cada día para formar nuevas variaciones.

199a, 199b y 199c. Morris.  
*Los cilindros*  
 (piezas realizadas  
 de fibra de vidrio)  
 (tres vistas):  
 1967. 1,9 x 122 x 121 cm.  
 para cuatro piezas:  
 170 x 215 x 119  
 Galería Leo Castelli,  
 Nueva York.  
 Fotos b y c.  
 Radolgh Burkhard, t.





200. Serra, *Dispositivo de una tonalidad (Cuarto de naves)*, 1969. Plomo, 1,22 x 1,32 x 1,32 m. Whitney Museum of American Art, Nueva York (Foto: Peter Moore).

cucho que existe, que se crea a sí mismo en el tiempo, totalmente dependiente de las tensiones reales que se producen en su superficie.

Con esta obra Serra parece estar declarando que nosotros mismos somos como el *Dispositivo*. No somos un conjunto de significados privados que podamos elegir o no elegir hacer públicos para los demás. Somos la suma de nuestros gestos visibles. Somos tan accesibles a los demás como a nosotros mismos. Nuestros gestos mismos están formados por el mundo público, por sus convenciones, sus lenguajes, el repertorio de sus emociones, en el cual aprendemos las nuestras. No es accidental que las obras de Morris y Serra se realizaran en la misma época en que los novelistas franceses declaraban: «Yo no escribo, Soy escrito».

La atribución del minimalismo era, pues, resituar los orígenes del significado de una escultura en el exterior, no modelando ya su estructura a partir de la privacidad del espacio psicológico, sino a partir de la naturaleza pública, convencional, de lo que podría llamarse el espacio cultural. A tal fin los minimalistas se sirvieron de múltiples estrategias compositivas. Una de ellas fue la utilización de sistemas convencionales de ordenación para determinar la composición. Como los signos convencionales utilizados por Stella, estos sistemas se resisten



201. Judd, *Sin título* 1960. Cobre, 6,1 x 1,75 x 0,22 m. Galería Leo Castelli, Nueva York (Foto: Bruce M. White).

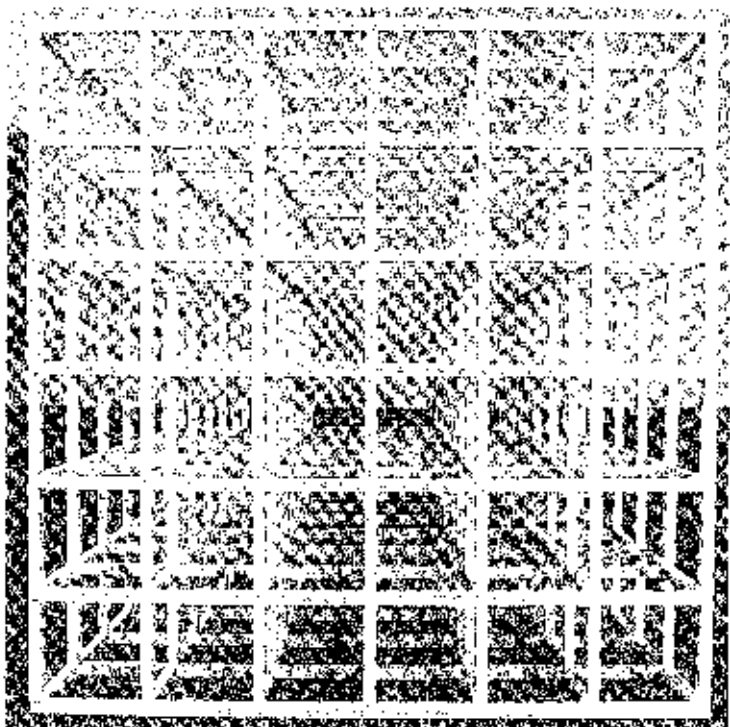
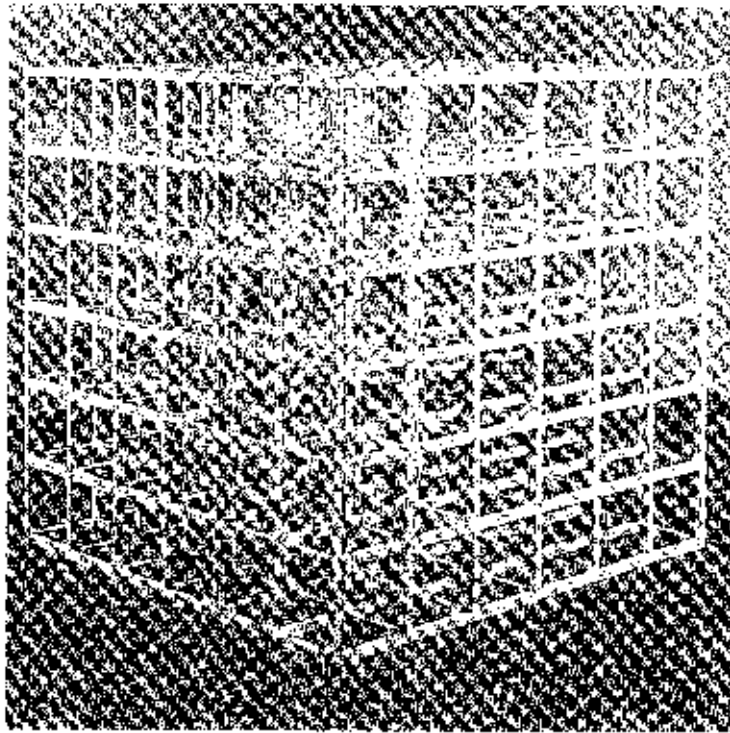
a ser interpretados como algo que aflora desde el interior de la personalidad del escultor y, por extensión, desde el interior del cuerpo de la forma escultórica. Por el contrario, el sistema de ordenación se reconoce como originado en el exterior de la obra.

Las esculturas murales en las que Judd emplea progresiones aritméticas es un buen ejemplo de esto (fig. 201). La progresión misma determina el tamaño de los elementos, que se proyectan seriamente, desde el más pequeño al más grande, a todo lo largo de la escultura. La misma progresión determina (pero en sentido inverso) el tamaño de los espacios negativos entre los elementos. La misma interpenetración visual de las dos progresiones —la de los volúmenes y la de los vacíos— constituye una metáfora de la dependencia de la escultura con respecto a las condiciones del espacio externo, pues resulta imposible determinar si es el volumen positivo de la obra lo que engendra los intervalos o más bien el ritmo de los intervalos lo que establece los contornos de la obra. De este modo, lo que Judd está representando es la reciprocidad entre el cuerpo integral de la escultura y el espacio cultural que la rodea. Los sistemas de permutación explorados por Sol LeWitt (figs. 202a y 202b) en sus esculturas de los años sesenta constituyen otro ejemplo de esta estrategia para exteriorizar el significado de la obra.

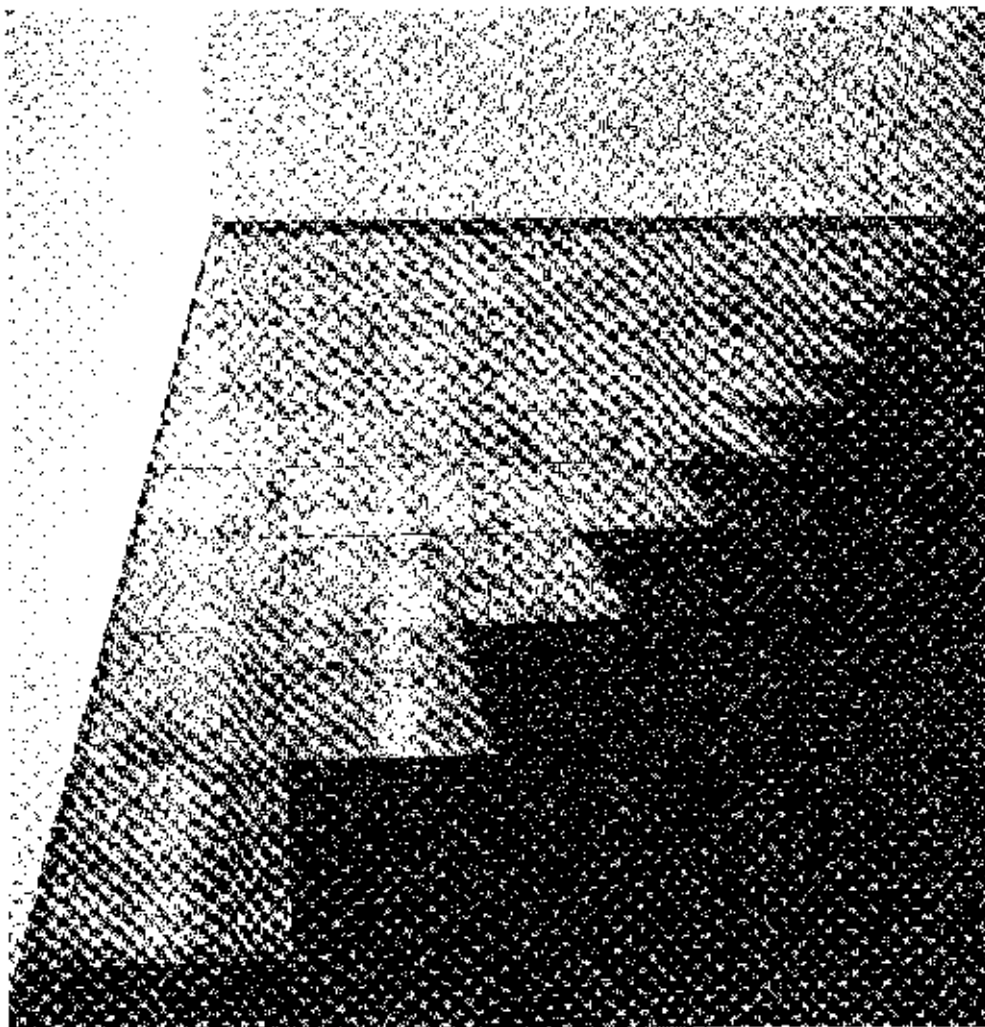
Para Carl Andre, despojar a la escultura de las implicaciones de un espacio interno no era solamente una cuestión de composición aditiva, sino que implicaba asimismo la explotación del peso real de los materiales. Ante una de las «alfombras» de Andre en las que placas de diferentes metales se disponen borde contra borde para formar cuadrados planos extendidos por el suelo (fig. 203), el espectador tiene la impresión de que el espacio interno está siendo literalmente expulsado del objeto escultórico. La estrategia de esta obra es hacer del peso una función del material, aun cuando los materiales mismos parezcan paradójicamente carentes de masa. La bidimensionalidad de las alfombras aparta estas esculturas de cualquier impresión de profundidad o espesor y, por tanto, de cualquier apariencia de interior o centro<sup>4</sup>. Más bien parecen coextensivos con el mismo suelo en que se halla el espectador. Pero la diferencia entre las placas es una diferencia en el color y en la capacidad reflectante de los metales, de manera que lo que uno ve en las obras es la afirmación del material como una especie de absoluto. El peso específico y la diferente presión que cada placa de metal ejerce sobre el suelo sacan de la escultura el espacio ilusionista.

Importante fuente de inspiración para los artistas más jóvenes, la obra de Andre desató las especulaciones sobre una composición escultórica que no sería ni relacional ni «una cosa detrás de otras» en una cadena potencialmente infinita. Por el contrario,

<sup>4</sup> Aquí el sentido en que las obras de Andre añaden o quitan existencia en su superficie, en que la profundidad o el interior han sido expulsados, es análogo a la bidimensionalidad que Stella consigue en sus lienzos de bandas.



202a y 202b. Sol LeWitt:  
 (1978) *Una matriz  
 abstracta (dos partes)* (1978).  
 Aluminio pintado,  
 152 x 152 x 792 cm  
 Art Gallery of Ontario,  
 Canadá  
 (Foto: John D. Schill;  
 © Roy Vickers Ltd.).

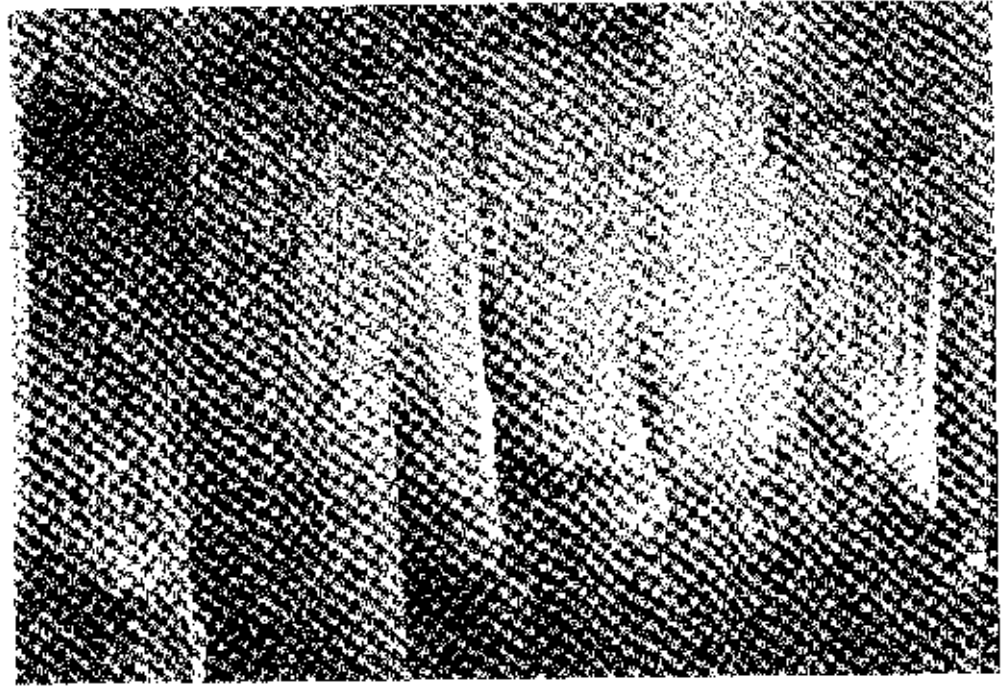


203. André 12.ª empresa de cubos, 1975. Cobre, 11,036 x 6 x 6 m. Soconco Westwater Fisher, Inc., Nueva York.

las propiedades inherentes a un material específico podían emplearse para componer la obra, como si *éscodynade* fuera la naturaleza, no un aspecto de la cultura. Este trabajo, conocido como arte procesual y del que Eva Hesse fue uno de sus máximos exponentes (fig. 204) se interesaba por el principio de transformación en cuanto la lógica observable de la obra<sup>2</sup>. Los tipos de transformación que se utilizaron fueron princi-

<sup>2</sup> El ensayo de Robert MIZRIS *Some Notes on the Phenomenology of Making* trata de la importancia de considerar la forma de una obra en las proximidades de su fabricación. Tserlie.

Lo que de particular tiene Donatello y comparten muchos artistas del siglo XX es que en su parte del proceso de fabricación -sistemática se ha sustraído todo. El aprovechamiento de la gravedad y una especie de *casar* controlados la han compartido muchos desde Donatello en la interacción materiales-proceso. Sea como sea, la automatización sirve para ramificar el gusto y el toque personal mediante la cooptación de fuerzas, imágenes y pro-



204. Eva Hesse (1916-1993). *Contingente*, 1969. Placa de vidrio y cobre encajado. 8 unidades, cada una 2,96 x 2,27 x 0,91-1,22 m. Colección Miró Mas, Víctor Giner, Nueva York

palmente los que las culturas usan para incorporar los materiales brutos de la naturaleza, tales como la fundición para refinar o el apilamiento para construir. Trabajando con procesos de fundición y laminado o de fundición y moldeado, Hesse confiere a sus objetos una imaginaria antropológica, como si la atención a ese cambio inicial del material bruto al procesado la introdujera en un espacio escultórico él mismo sumamente arcaico.

De forma parecida, el trabajo de Serra con plomo fundido creaba las formas conforme el material se solidificaba, aunque, como antes vimos, en *Pandicium* el ordenamiento de las olas de plomo endurecidas tenía menos que ver con las propiedades inherentes al metal que con el dispositivo compositivo de la repetición minimalista. Pero las piezas de

---

cesos que sustituyen un momento que antes revelaba la maestría o la decisión del artista. Tales movimientos son innovadores y se localizan en medios autorales, pero como información, no se revelan sino en las imágenes a posteriori. Trátase de enjular una red en la tela o grisa de modelado (como en *Júpiter* y *Halofenax* de Donatella), de identificar las imágenes plenas previamente concentradas con la totalidad de la pintura, de enlazar el azar en un número infinito de medidas para estructurar las relaciones, de construir en lugar de ordenar, o de permitir que la gravedad configure o complete alguna fase del trabajo, todos esos diversos métodos implican lo que únicamente se admite el nombre de armonización y hacen posible la deconstrucción del proceso de fabricación de la obra acabada. (*Artforum*, VIII, ab'1 de 1969, p. 63.)

acero apiladas que Serra realizó más tarde aquel mismo año combinan el empleo que Andre hizo del peso para despojar de ilusionismo a la obra con un empleo de las propiedades evidentes del material para determinar desde dentro de la escultura dónde termina su composición. *Bloques de acero apilados*, obra de Serra fechada en 1969 (fig. 205), termina cuando la adición de un bloque más desequilibraría y destruiría la estructura. Puesto que el único aspecto estabilizador (y potencialmente desestabilizador) de la escultura es la reacción a la gravedad de cada bloque, el trabajo de Serra se limita a otra de las ideas de Andre sobre cómo hacer de la composición escultórica una función de los materiales: «Mi primer problema» dice Andre, «ha sido encontrar un conjunto de partículas, un conjunto de unidades, y luego combinarlas según leyes específicas para cada partícula, más que una ley que se aplica a todo el conjunto, como encolar, remachar o soldar»<sup>12</sup>.

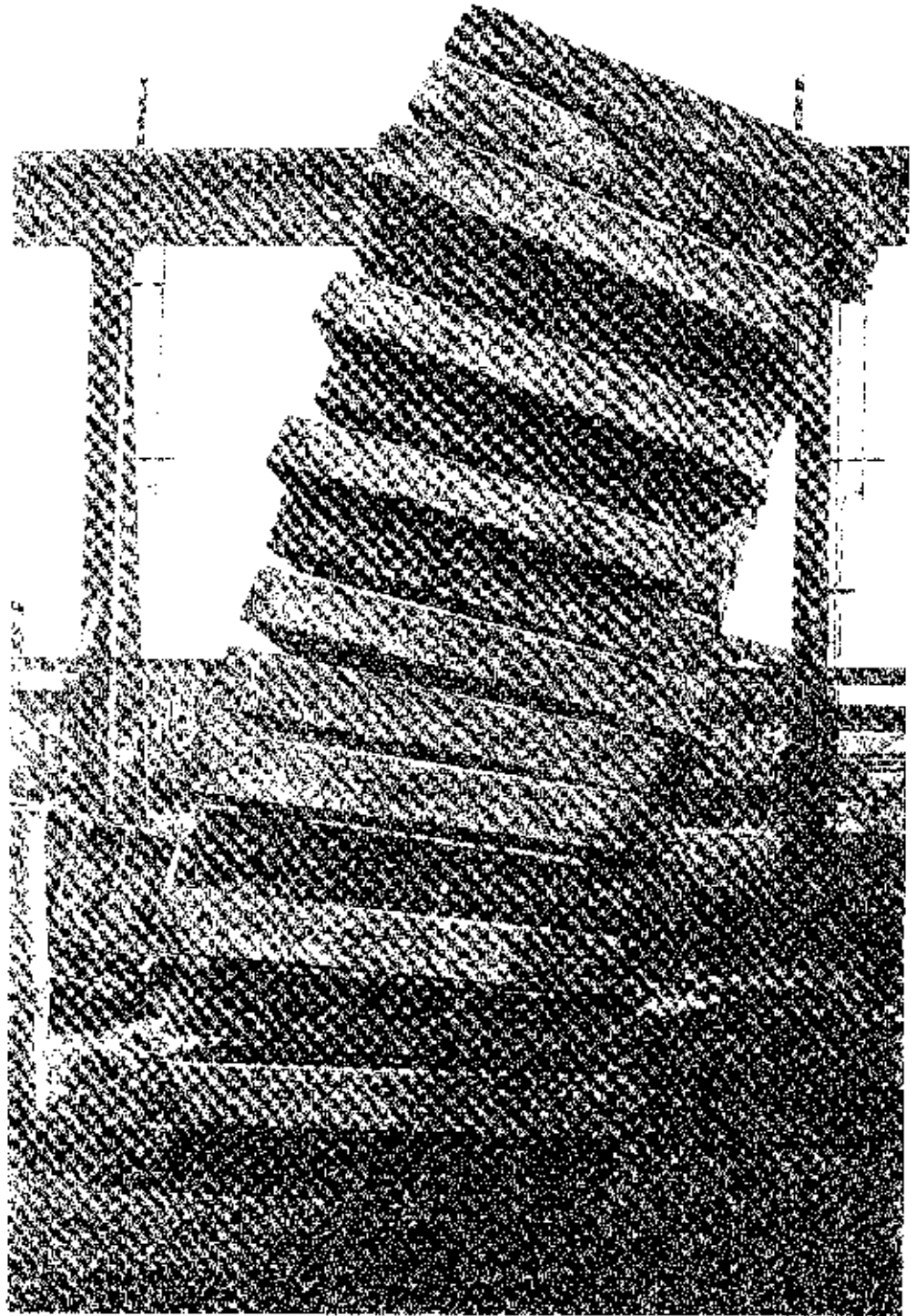
Pese a su semejanza en el principio —el principio de la adherencia no artificial de las unidades separadas de la obra—, *Bloques de acero apilados* de Serra y las piezas pegadas al suelo de Andre son gramaticalmente distintas. La obra de Serra parece habitar el reino de los verbos transitivos, con su imagen de actividad y efecto, mientras que la escultura de Andre ocupa un terreno intransitivo, en el que los materiales se perciben como expresiones de su propio ser. Por esa razón, no sorprende encontrarse con la larga lista que Serra hizo para su propio uso en 1967-1968 y que comienza así:

LAMINAR  
ARRUGAR  
PLEGAR  
ACUMULAR  
CURVAR  
ACORTAR  
TORCER  
ENROLLAR  
CHAFAR  
ESTRUIJAR  
RASURAR  
DESCGARRAR  
DESCONCHAR  
PARTIR  
CORTAR  
SEPARAR  
SOLTAR...<sup>13</sup>

Contemplando esta serie de verbos transitivos, cada uno de los cuales especifica una acción particular ejecutable sobre un material no especificado, uno siente la dis-

<sup>12</sup> Co-0 A87038, "Interview", *Artforum*, VIII (junio de 1970), p. 33.

<sup>13</sup> Toda la lista está reimpresa en Gregoire McCLELLAN, *The New Abom Genre*, Londres, Pella Mail, 1972; Nueva York, Praeger, 1973, sin paginación.



205. *Series: Blocks of acroplatan*, 1969. Acro, 6,11 x 2,11 x 3,03 m. Galería Leo Castelli, Nueva York.

tancia conceptual que la separa de lo que normalmente se esperaría encontrar en el cuadro de un escultor. En lugar de un inventario de formas, Serra propone una lista de actitudes en el comportamiento. Sin embargo, uno se da cuenta de que esos mismos verbos generan las formas artísticas: son como máquinas que, puestas en movimiento, son capaces de construir una obra. Recuerdan la admiración de Duchamp por las máquinas de hacer arte de Raymond Roussel en *Impresiones de África* y la insistencia del propio Duchamp en una actitud especulativa hacia los procedimientos de fabricación. En este sentido, el emparejamiento de la última indicación —«soltar»— con un miembro ulterior de la lista de Serra —«atrapar»— puede verse como la doble imagen que producía la película *Mano cogiendo plomo* (fig. 179).

Como meditación sobre la acción de una mano (visualmente) sin cuerpo, la película explora una definición muy particular del cuerpo humano a lo largo de sus tres minutos de duración. Al verla, uno comparte el tiempo real de la concentración del escultor en su tarea y tiene la impresión de que durante ese tiempo, el cuerpo del artista es esa tarea: todo su ser está representado por esta manifestación externa de una conducta limitada a una sola extremidad. El tiempo de esta película es el «tiempo de operación» de la «nueva danza» descrito en el capítulo 6, y su imagen del cuerpo está circunscrita de modo semejante por la «realización de tareas». Como el *Dispositivo de una teclada* de Serra (o las tres eses mayúsculas de Morris), la película presenta una imagen del yo como algo sobrevenido, algo definido en y por la experiencia. Al separar la mano del cuerpo, la película de Serra participa asimismo en una lección previamente impartida por Rodin y por Brancusi: la fragmentación del cuerpo es una manera de liberar el significado de un gesto particular de la impresión de que está precondicionado por la estructura subyacente del cuerpo entendido como un todo coherente. Aunque su estilo es muy diferente, el significado de *Mano cogiendo plomo* está muy próximo al de obras como *Balzac* (fig. 25), donde Rodin libera visualmente la cabeza del pedestal de su cuerpo, o *Torso de joven* (figs. 75 y 76), donde mediante el uso de un fragmento Brancusi transforma la figura adolescente en un momento de puro erotismo.

Si he presentado las obras minimalistas de los últimos diez años como un desarrollo radical en la historia de la escultura, es debido a la ruptura que suponen con los estilos dominantes que las preceden inmediatamente y al carácter profundamente abstracto de su concepción<sup>12</sup>. Pero hay otro nivel en el que estas obras pueden verse como renova-

<sup>12</sup> El movimiento escultórico que más o menos comienza en 1961 y continúa hasta el presente lo voyo tratando como la manifestación de una sensibilidad única que por similitud llamaré minimalismo. En sus orígenes críticos, que constituyen una de las más tempranas manifestaciones coherentes e importantes a los miembros más jóvenes de este movimiento, Robert Rauschenberg puso mucho cuidado en diferenciar la obra realizada después de 1969 de la obra anterior a esa fecha. A tal fin, escribió el término «post-minimalismo» para distinguirla, por un lado, de manipulaciones más previas del material en, por ejemplo, las piezas de plomo fundidas por Serra o las colgaduras de lienz de Heise, y, por otro, la seriedad del primer Morris o Judd. «Post-minimalismo» también se refería al carácter más abiertamente teórico de la obra de LeWitt (posterior a 1969) y a artistas más jóvenes como Mel Bochner o Dorothea Rockburne. Véase «Ilya Heise: Post-Minimalism into Sublime», *Artforum*, 8 (junio-julio de 1971); «Ilya Heise: Another Kind of Reasoning», *Artforum*, X (febrero de 1972); «Mel Bochner, The Constant as Variable», *Artforum*, XI (diciembre de 1972); «Sol LeWitt, Word ↔ Object», *Artforum*, XI (febrero de 1973).

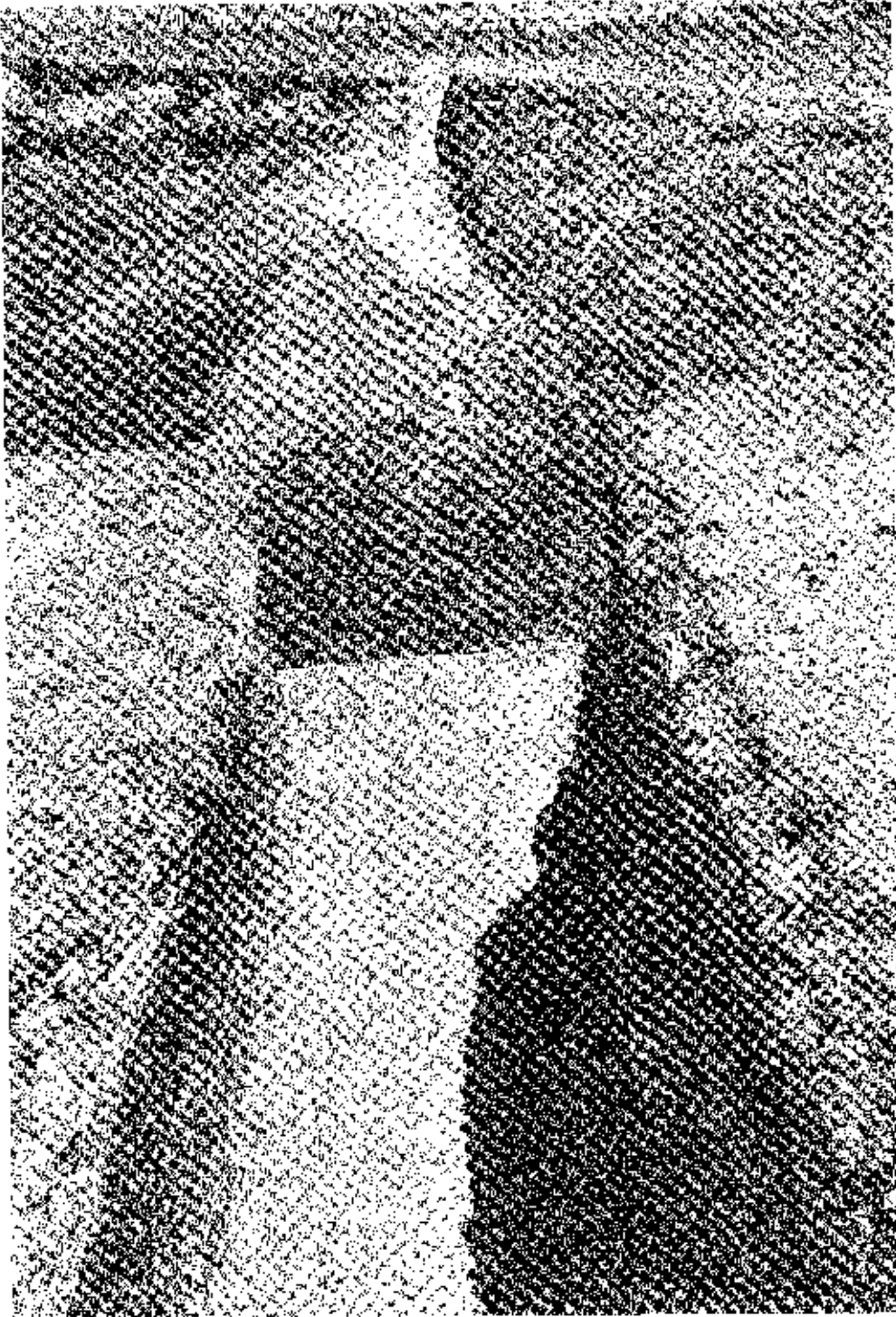
doras y continuadoras del pensamiento de aquellas dos cruciales figuras en la temprana historia de la escultura moderna: Rodin y Brancusi. El arte de estos dos hombres supuso un desplazamiento del origen del significado del cuerpo —de su núcleo interno a su superficie—, un acto radical de descentramiento que incluía el espacio en el que el cuerpo aparecía y el momento de su aparición. Lo que he sostenido es que la escultura de nuestro propio tiempo prosigue este proyecto de descentramiento mediante un léxico formal radicalmente abstracto. El carácter abstracto del minimalismo hace menos fácil reconocer el cuerpo humano en esas obras y, por tanto, proyectarnos en el espacio de esa escultura con todos nuestros prejuicios intactos. Pero nuestros cuerpos y nuestra experiencia de nuestros cuerpos siguen siendo el tema de la escultura, aun cuando una obra se componga de varios cientos de toneladas de tierra.

*Doble negativo* (figs. 206a y b) es una escultura *earthwork* realizada en 1969 por Michael Heizer en el desierto de Nevada. Consiste en dos hendiduras, cada una de doce metros de profundidad y trescientos de longitud, excavadas en lo alto de dos mesetas enfrentadas y separadas por un profundo barranco. Debido a su enorme tamaño y su localización, el único medio de contemplar esta obra es meterse dentro de ella, habitarla del mismo modo en que creemos que habitamos el espacio de nuestros cuerpos. Pero la imagen que tenemos de nuestra propia relación con nuestros cuerpos es la de que estamos *centrados* dentro de ellos; tenemos un conocimiento de nosotros mismos que, por así decir, nos sitúa en nuestro propio núcleo absoluto; somos totalmente transparentes para nuestra consciencia de una manera que parece permitirnos decir: «Sé lo que yo pienso y siento, pero *él* no». En este sentido, *Doble negativo* no se asemeja a cómo nos figuramos que nos habitamos a nosotros mismos. Porque, aunque es simétrica y tiene un centro (el punto medio del barranco que separa las dos hendiduras), ese centro no lo podemos ocupar. Solamente podemos ubicarnos en uno de los espacios hendididos y mirar al otro a través. De hecho, sólo mirando al otro podemos formarnos una imagen del espacio que ocupamos.

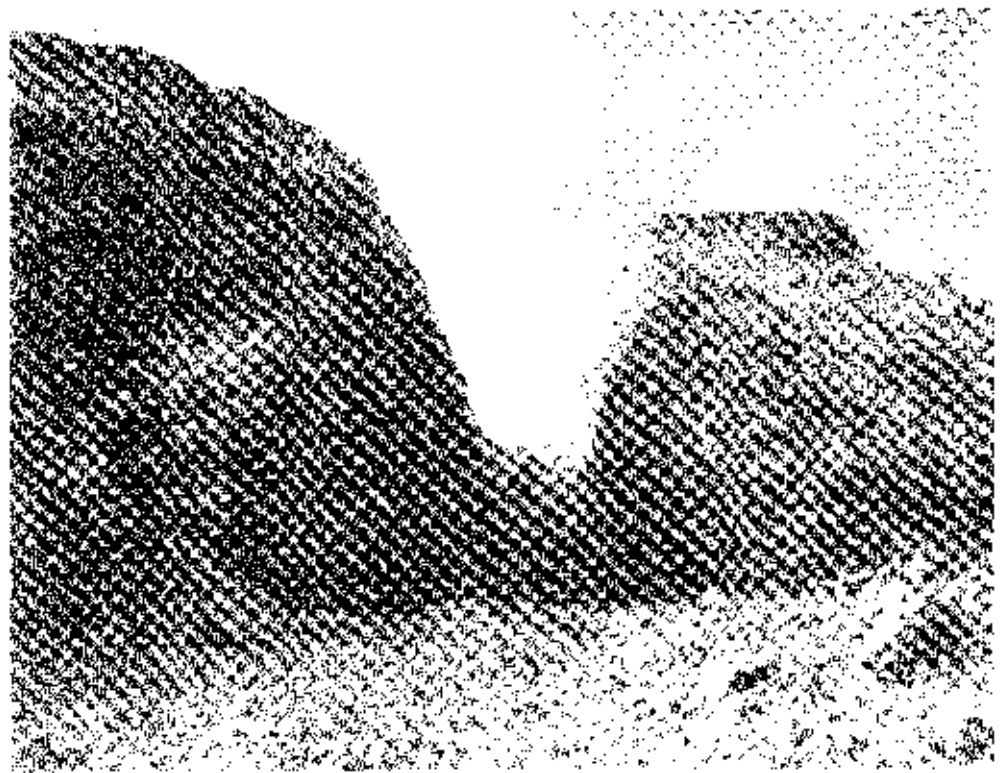
Al forzarnos a esta posición excéntrica en relación con el centro de la obra, *Doble negativo* sugiere una alternativa a la imagen que tenemos de cómo nos conocemos a nosotros mismos. Nos hace meditar sobre un conocimiento de nosotros mismos formado por el mirar hacia afuera considerando las reacciones de los demás cuando nos devuelven la mirada. Es una metáfora del yo en cuanto conocido mediante el aspecto que revisa para el otro.

El efecto de *Doble negativo* es afirmar la excentricidad de la posición que ocupamos en relación con nuestros centros físicos y psicológicos. Pero no se queda en eso. Puesto que para ver la imagen especular del espacio que ocupamos hemos de mirar a través del barranco, la extensión del barranco debe incorporarse al recinto formado por la escultura. La imagen de Heizer, por tanto, muestra la intervención del mundo exterior en el ser interno del cuerpo, su asentamiento allí y su conformación de motivos y significados.

La noción de excentricidad y la idea de la invasión de un mundo en el espacio cerrado de la forma reaparecen en otra *earthwork* concebida en la misma época que *Doble negativo* pero ejecutada al año siguiente en el Gran Lago Salado de Utah. *Maleción espi-*



206a. Michael Tabor (1944). *Doble vagabundo*, 1969. Diseño de Molare, Navide (Cova: Gianfranco Gensini).

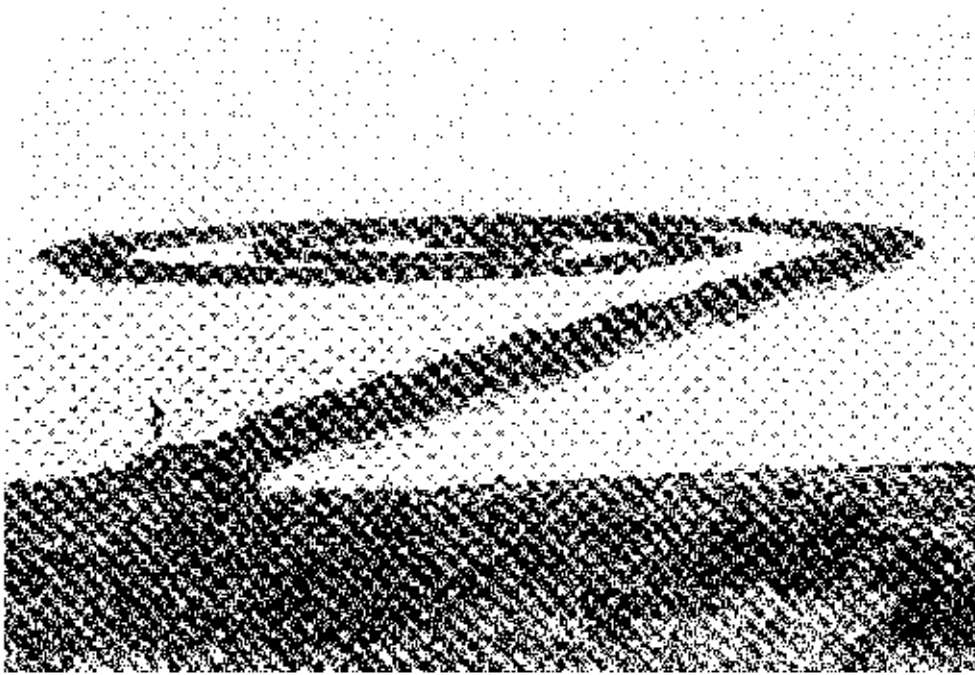


206b. Tizien. *Doble negativo* (segunda vista).

*ral*, de Robert Smithson (1970), es una acumulación de bloques de basalto y lodo de cuatro metros y medio de longitud, que se extiende por involución en las rojas aguas del lago en Rozelle Point (figs. 2 y 207). Como *Doble negativo*, *Malecón espiral* exige que se entre en él físicamente. Uno sólo puede ver la obra moviéndose a lo largo de ella por los arcos cada vez más estrechos conforme se acerca su final.

Como espiral que es, esta configuración no tiene un centro que nosotros los espectadores podamos realmente ocupar. Sin embargo, la experiencia que la obra suscita es la de un continuo descentramiento en el seno de la inmensa extensión del lago y del cielo. El mismo Smithson, escribiendo sobre su primer contacto con la localización de su obra, evoca la vertiginosa reacción de percibirse a sí mismo como descentrado: «Al contemplarlo, el lugar reverberaba sobre el horizonte como sugiriendo un ciclón armóvil, mientras que todo el paisaje parecía estremecerse con la vibración de la luz. Un terremoto latente se desplegó en una curva inmensa. De ese espacio giratorio surgió la posibilidad del malecón espiral. Ninguna idea, ningún concepto, ningún sistema, ninguna abstracción podía resistir la realidad de esta evidencia fenomenológica»<sup>11</sup>.

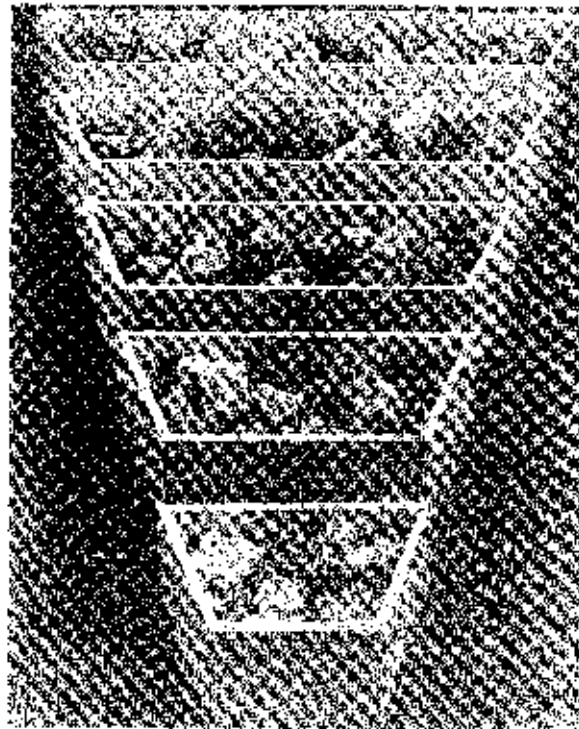
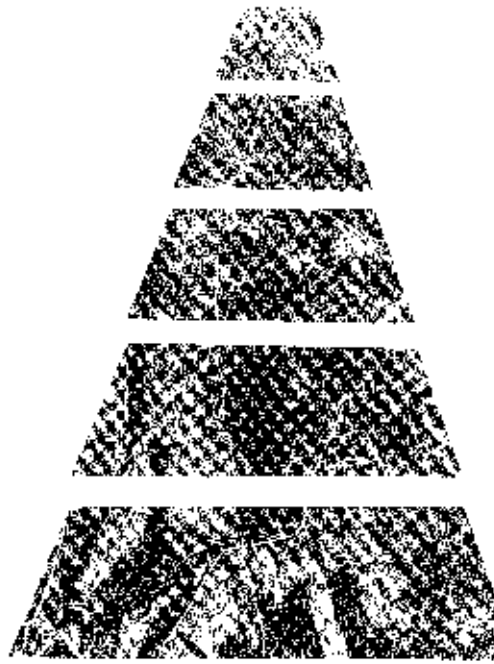
<sup>11</sup> Robert Smithson, *The Spiral Jetty*, texto inédito.



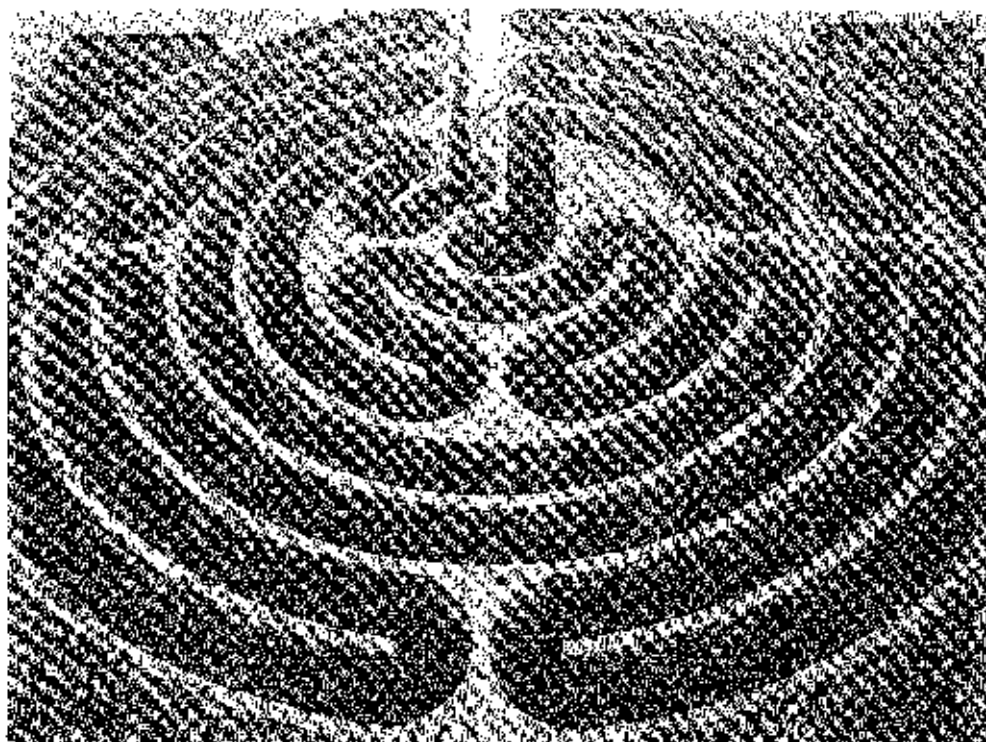
207. Smithson, *Malecón espiral* (separada vista, véase fig. 21) (Foto: Girolamo Gorgoni)

La «evidencia fenomenológica» de la que emanó la idea de Smithson para el *Malecón* derivaba no sólo de la apariencia visual del lago, sino también de lo que podríamos llamar su predisposición mitológica, a la que Smithson alude con términos como «ciclón inmóvil» y «espacio giratorio». La existencia de un enorme lago salado interior había parecido durante siglos un capricho de la naturaleza, y los primeros habitantes de la región buscaron su explicación en los mitos. Según uno de tales mitos, el lago había estado en origen conectado con el Océano Pacífico mediante una enorme corriente subterránea, cuya presencia producía traicioneros torbellinos en el centro del lago. Con el empleo de la forma de la espiral para imitar los míticos torbellinos de los colonos, Smithson incorpora la existencia del mito al espacio de la obra. Así expande la naturaleza de ese espacio externo localizado en el centro de nuestros cuerpos y que había formado parte de la imagen de *Doble o gativo*. Smithson crea una imagen de nuestras reacciones psicológicas al tiempo y del modo en que tratamos de controlarlas mediante la creación de fantasías históricas. Pero *Malecón espiral* intenta suplantar las fórmulas históricas con la experiencia de un pasaje hecho de una sucesión de momentos a través del espacio y del tiempo.

La escultura contemporánea está de hecho obsesionada con esta idea de pasaje. La encontramos en el *Corredor* de Nauman (fig. 178), en el *Laberinto* de Morris (fig. 209), en *Desfilaminto* de Serra (figs. 211a y 211b), en el *Malecón* de Smithson. Estas imágenes de pasaje llevan a su término la transformación de la escultura —de un idealizado medio estático a uno tetraporal y material— que había comenzado con Rodin. En todos



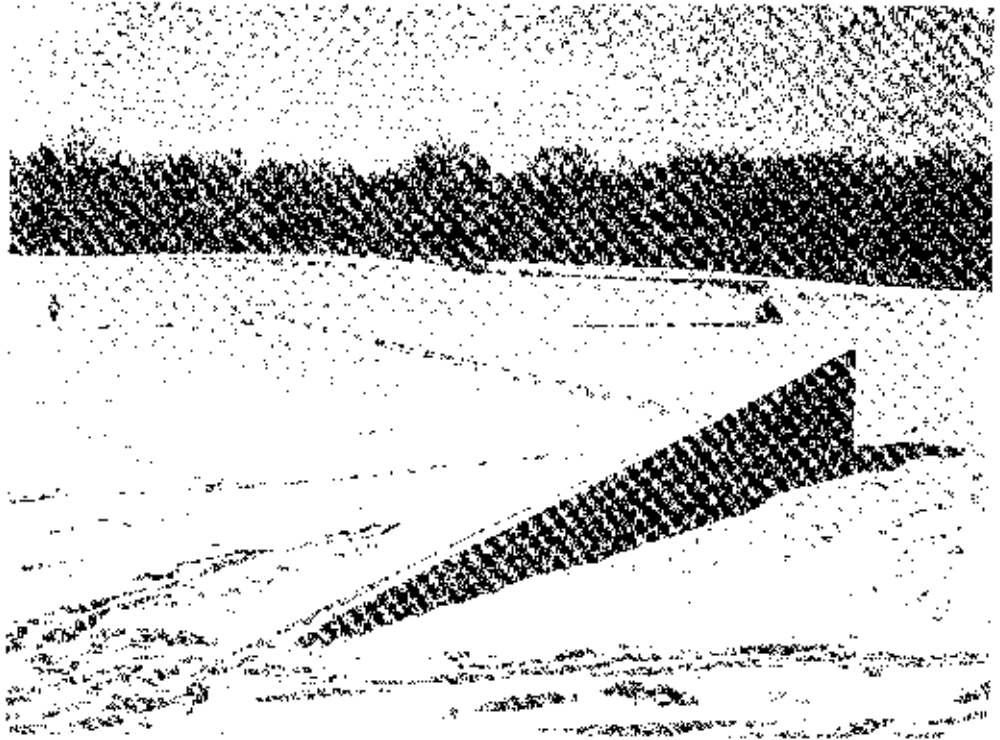
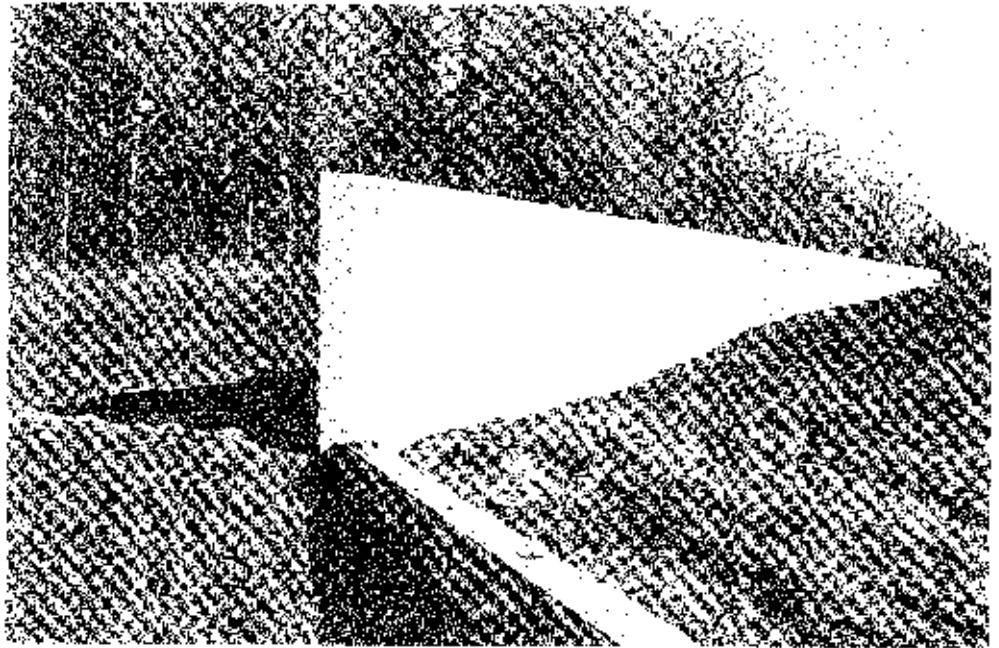
208a y 208b. Smithson, *On Earth*  
 (Franklin, Nueva Jersey, 1968.  
 a. Mapa aéreo; b. Madera pintada  
 y piedras, 1,42 x 2,79 m.  
 Propiedad del artista.  
 (Foto: Galería John White).



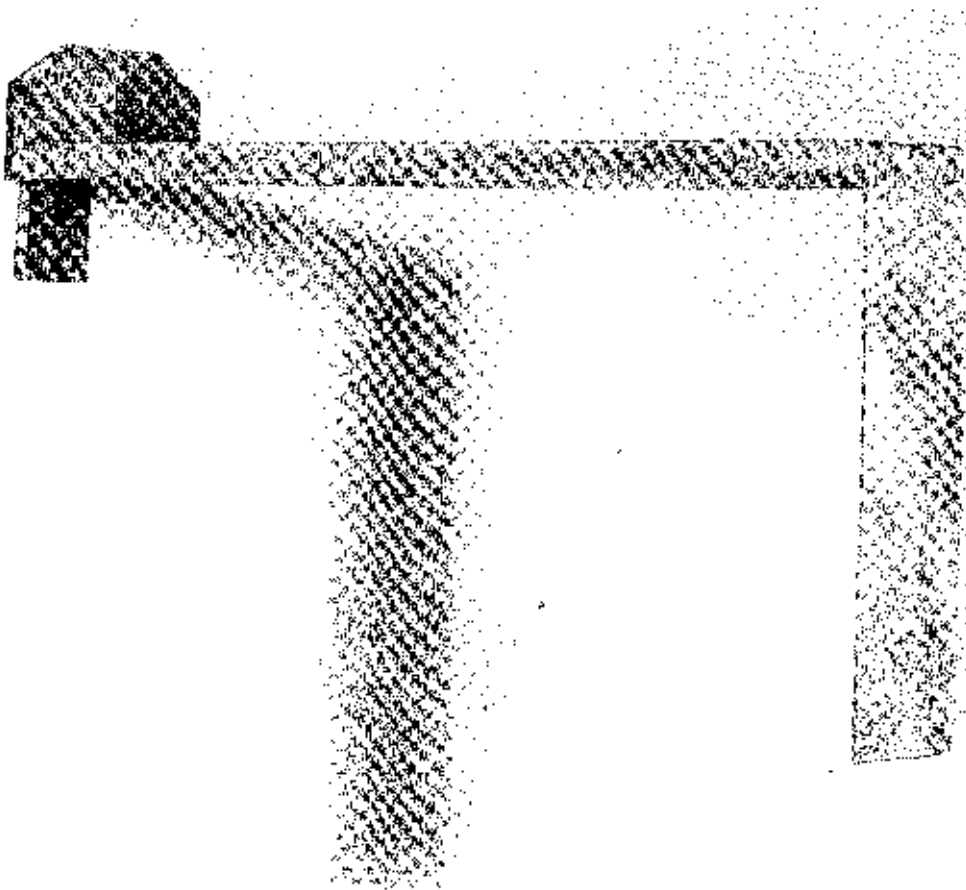
209. Morris, *Masonería*, 1971, Madera pintada y madera contrachapada, 2,44 x 2,14 m. (diámetro). Propiedad del artista (Foto: Galería Juan Weber).

210. Smithsonian, *Rosario / rosario*, 1973, Esquina de piedra travertina roja, 45 m. (diámetro en la parte superior). Propiedad del artista (Foto: Gianfranco Corbelli).





211a y 211b. Serra, *Distrazimento (tre vistas)*, 1970-72. Cemento, seis secciones rectilíneas, cada una de 152 x 20 cm. Colección del artista, King City, Ontario. (Foto: b. Citani para Guggenheim).



213. Joel Shapiro (1941). *Sin título*, 1974. Bronce, 34 x 70 x 6 cm. Museum of Modern Art, Nueva York (Foto Geoffrey Clements).

los casos la imagen de pasaje sirve para situar tanto al espectador como al artista ante la obra, y ante el mundo, en una actitud de primaria humildad a fin de encontrar la profunda reciprocidad entre ambos.

No hay nada nuevo en esta tentativa. Proust habla de ella cuando el Marcel adulto prueba una magdalena y, a través de la memoria involuntaria desencadenada por este objeto, recupera la experiencia de su infancia en Combray. Proust nos cuenta que con frecuencia había intentado revivir estos recuerdos en vano. Pero, a propósito de esta memoria voluntaria, dice que «los datos que ella da respecto al pasado no conservan nada de él»<sup>14</sup>. Podríamos pensar en las ideas clásicas sobre la organización formal como

<sup>14</sup> Walter Benjamin dice esto al describir la escritura de Proust como una de las facetas más importantes del talento de Bergson de «enfrentar a la experiencia "cristalera" como opuesta a la de aquella clase que se manifiesta en la vida estandarizada y desnaturalizada de "las masas civilizadas". En *Iluminaciones* (Nueva York, Harcourt, 1989), p. 158.

una especie de memoria voluntaria, en la que no hay «nada» de la experiencia tal como ésta es vivida. Y podríamos establecer una analogía entre los modos de conocimiento formulados por la escultura moderna y el encuentro con la magia alemana. Esa escultura nos demanda que experimentemos el presente tal como Proust encuentra el pasado: «Es trabajo perdido querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus límites y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca»<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Marcel Proust, *Swann's Way* (traducción inglesa de C. K. Scott Moncrieff, Londres, Clarendon, 1928; Nueva York, Random House, 1928, p. 61. [Trad. esp. de Pedro Salamás, *Por el camino de Swann*, Madrid, Alfaguara, 1984, p. 60].

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRE, Carl**  
*Carl Andre, Sculpture 1958-1974*, Berna, The Kunsthalle, 1975.
- WALDMANN, Diane, *Carl Andre*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1967.
- ARP, Jean**  
 GLEDON-WILCKE, Carola, *Jean Arp*, Nueva York, Abrams, 1957.
- JEAN, Marcel (ed.), *Arp on Arp*, Nueva York, Viking, 1972.
- READ, Sir Herbert, *The Art of Jean Arp*, Nueva York, Abrams, 1968.
- SORBY, James Thrail (ed.), *Arp*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1958.
- BILL, Max**  
*Max Bill, Oeuvres 1958-1969*, París, Centre National d'Art Contemporain (CNAC), 1969.
- STÄBLER, Margit, «Max Bills», *Art International*, X (mayo de 1966), pp. 25-31.
- BOCCIONI, Umberto**  
 GOLDING, John, *Boccioni's Unique Forms of Continuity in Space*, Newcastle upon Tyne, University of Newcastle upon Tyne, 1972.
- MARTIN, Marianne W., *Futurist Art and The City, 1909-1915*, Oxford, Oxford University Press, 1968.
- BOCHNER, Mel**  
 RICHARDSON, Brenda, *Mel Bochner*, Baltimore, Baltimore Museum of Art, 1976.
- BOURGOIS, Louise**  
 LIPPARD, Lucy R., «Louise Bourgeois», *Artforum*, XIII (marzo de 1975), pp. 26-33.
- ROBBINS, Daniel, «Sculpture by Louise Bourgeois», *Art International*, VIII (octubre de 1964), pp. 29-31.
- BRANCUSI, Constantin**  
 GEISI, Sidney, *Brancusi*, Nueva York, Grossman, 1968.
- GLEDON-WILCKE, Carola, *Constantin Brancusi*, Nueva York, Braziller, 1959.
- LEWIS, David, *Brancusi*, Bucarest, 1947.
- POUND, Ezra, «Brancusi», *The Little Review* (foto de 1921), pp. 5-7.
- BURY, Pol**  
 ASTON, Dore, *Pol Bury*, París, Maeght Editeur, 1970.
- Pol Bury*, Berkeley, University of California at Berkeley Art Museum, 1970.
- CADDER, Alexander**  
 ARNASON, H. H., *C Calder*, Nueva York, Van Nostrand, 1966; y Londres, Studio Vista, 1966.
- CADDER, Alexander, «Statements», *Viper's Eye*, núm. 4 (junio de 1948), p. 74.
- , «What Abstract Art Means to Me», *Museum of Modern Art Bulletin*, XVIII (primavera de 1951), pp. 8-9.
- LIPMAN, Jean, *Cadler's Universe*, Nueva York, Viking, 1976, y Londres, Thames & Hudson, 1977.
- SARTRE, Jean-Paul, «Existentialist on Mobilist: Calder's Newest Works Judged by France's Newest Philosophers», *Art News*, XLVI (diciembre de 1971), pp. 22-23, 53-56.

- SWEENEY, James Johnson, *Alexander Calder*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1951.
- CHAMBERLAIN, John**  
WALDMAN, Diane, *John Chamberlain*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971.
- CORNELL, Joseph**  
ASHTON, Dove, *A Joseph Cornell Album*, Nueva York, Viking, 1971.
- LEVY, Julien, *Surrealism*, Nueva York, The Black Sun Press, 1936 (incluye, «Monsieur Photo», un escenario de Joseph Cornell, pp. 77-88).
- MICHELSON, Annette, «Rose Hobart and Monsieur Photo, Early Films from Utopia Parkway», *Artforum*, XI (junio de 1973), pp. 47-51.
- WALDMAN, Diane, *Joseph Cornell*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1967.
- DI SUVERO, Mark**  
MONTE, James, *Di Suvero*, Nueva York, The Whitney Museum of American Art, 1975.
- DUCHAMP, Marcel**  
DUCHAMP, M. (ed.), Samoiliet, Michel, and Petersen, Elmer, *Salt Seller*, Nueva York, Oxford University Press, 1973.
- D'HARNOUCOURT, Anne, and MUSHINE, Kynaston (ed.), *Marcel Duchamp*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1973.
- LEBEL, Robert, *Marcel Duchamp*, Nueva York, Grove Press, 1959.
- SCUWARZ, Arturo, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Nueva York, Abrams, 1969; Londres, Thames & Hudson, 1969.
- EAKINS, Thomas**  
Goodrich, Lloyd, *Thomas Eakins, His Life and Work*, Nueva York, Grossman, 1974.
- PURILL, Fairclde, *Thomas Eakins*, Nueva York, Braziller, 1959.
- ERNST, Max**  
DIEHL, Gaston, *Max Ernst*, Nueva York, Crown Publishers, 1973.
- ERNST, Max, *Beyond Painting and Other Writings*, Nueva York, Wittenborn, Schultz, Inc., 1948.
- «Max Ernst», *Vieut Magazine*, II (abril de 1942), número especial sobre Max Ernst.
- RUSSELL, John, *Max Ernst, Life and Work*, Nueva York, Abrams, 1967; Londres, Thames & Hudson, 1967.
- FURBER, Herbert**  
ANDERSON, Wayne, *The Sculpture of Herbert Furber*, Minneapolis, The Walker Art Center, 1962.
- GROSEN, L. C., GOLDWALLER, Robert y SANDLER, Irving, *Three American Sculptors, Ferber, Darr, Lassau*, Nueva York, Grove Press, 1959.
- FLAVIN, Dan**  
*Dan Flavin, Fluorescent Light, Etc.* Ottawa, National Gallery of Canada, 1969.
- GABO, Naum**  
GABO, Naum, *Of Diverse Arts*, Nueva York, Bollingen, 1962; Londres, Faber & Faber, 1962.
- OSON, Ruth, and GRAMIN, Abraham, *Naum Gabo-Antoine Pevsner*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1948.
- PEVSNER, Alexei, *A Biographical Sketch of My Brothers Naum Gabo and Antoine Pevsner*, Amsterdam, Augustin & Schoupsen, 1964.
- REAY, Sir Herbert, *Gabo*, Cambridge, Harvard University Press, 1957; Londres, Lund, Humphries, 1957.
- GAUGUIN, Paul**  
ANDERSON, Wayne, *Gauguin's Paradise Lost*, Nueva York, Viking, 1971.
- Gauguin, Paintings, Drawings, Prints, Sculptures*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1959.
- GOLDWATER, Robert, *Gauguin*, Nueva York, Abrams, 1957.
- GRAY, Christopher, *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963.
- GIACOMETTI, Alberto**  
GENET, Jean, *Alberto Giacometti*, Zürich, Scheidegger, 1962.
- GIACOMETTI, Alberto, *Schriften, Briefe, Zeichnungen*, Zürich, Archa, 1958.
- IEBEL, Reinhold, *Alberto Giacometti*, Londres, Thames & Hudson, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul, «Giacometti in Search of Space», *Art News*, LIV (septiembre de 1955), pp. 26-29, 63-65.

- SEITZ, Peter. *Alberto Giacometti*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1965.
- GONZÁLEZ, Julio**  
*Julio González*. Londres, The Tate Gallery, 1970.
- PÉREZ ALONSO, Ricardo. *Julio González*. Madrid, 1954.
- RICHIE, Andrew Carnifit. *Sculpture of Julio González*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1956.
- HARRÉ, David**  
 COOPER, E. C., GOLDWATER, Robert y SANDLER, Irving. *Three American Sculptors. Feinberg, Harré, Lassaw*. Nueva York, Grove Press, 1959.  
*Modern Artists in America*. Nueva York, Wittenborn Schultz Inc., 1951.
- SABRE, Jean-Paul. «N-Dimensional Sculpture», en *Women, A Collaboration of Artists and Writers*. Nueva York, Kootz Editions, 1948.
- HEPWORTH, Barbara**  
 BROWN, Lilian (ed.). *Barbara Hepworth. Sculptures*. Londres, Faber & Faber, 1946.  
 HEPWORTH, Barbara. *Barbara Hepworth*. Nueva York, David McKay, 1962; Londres, Lund, Humphries, 1962.  
 RAY, Sir Herbert. *Barbara Hepworth. Carvings and Drawings*. Londres, Lund, Humphries, 1952.
- HERZE, Eva**  
 FISCHL-WITTEN, Robert, and STEINER, Linda. *Eva Herze*. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1972.
- JOHNS, Jasper**  
 KUTLER, Max. *Jasper Johns*. Nueva York, Abrams, 1967.  
 SOYON, Alan R. *Jasper Johns*. Nueva York, The Jewish Museum, 1964.  
 STEINBERG, Leo. *Jasper Johns*. Nueva York, Wittenborn, 1963. Reimpreso en Leo Steinberg. *Other Critics*. Nueva York, Oxford University Press, 1972.
- JUDD, Donald**  
 AGUI, William G. *Donald Judd*. Nueva York, The Whitney Museum of American Art, 1968.
- JUDD, Donald. *Complete Writings 1955-1975*. Nueva York, New York University Press, 1975.
- SMITH, Brydon (ed.). *Donald Judd*. Ottawa, National Gallery of Canada (incluye un catálogo razonado y un ensayo de Robert Smith).
- KAPROW, Allan**  
 KAPROW, ALAN. *Assemblages, Environments & Happenings*. Nueva York, Abrams, 1966.
- KIENHOLZ, Edward**  
 TULLMAN, Maurice. *Edward Kienholz*. Los Angeles, The Los Angeles County Museum of Art, 1966.
- KING, Philip**  
*Philip King*. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller, 1974.
- LASSAW, Ibram**  
 COOPER, E. C., GOLDWATER, Robert, y SANDLER, Irving. *Three American Sculptors. Feinberg, Harré, Lassaw*. Grove Press, 1959.
- LEWITT, Sol**  
*Sol LeWitt*. La Haya, Gemeentemuseum, 1970.
- LIPCHITZ, Jacques**  
 ANNASON, H. H. *Jacques Lipchitz. Sketches in Bronze*. Nueva York, Praeger, 1968.  
 GOLDWATER, Robert. *Lipchitz*. Nueva York, Universe Books, 1959; Londres, A. Zwemmer, 1959.  
 LEPTOIZ, Jacques; with Annason, H. H. *My Life in Sculpture*. Nueva York, Viking, 1972.  
 PICAL, Irene. *Encounters. The Life of Jacques Lipchitz*. Nueva York. Funk & Wagnalls, 1961.
- LIPTON, Seymour**  
 ELSER, Albert. *Seymour Lipson*. Nueva York, Abrams, 1972.
- MAILLOL, Aristide**  
 CLADÉ, Judith. *Aristide Maillol. Sa vie, son oeuvre, ses idées*. Paris, Grasset, 1931.  
 DENIS, Maurice. *A. Maillol*. Paris, Grés, 1925.  
 REWALD, John. *Maillol*. Nueva York, Hyperion, 1939; Londres, Imperia, 1932.  
 WALDENAR, George. *Aristide Maillol*. Londres, Cory, Adams & McKay, 1965.
- MAN RAY**  
 MAN RAY. *Self-Portrait*. Boston, Little, Brown, 1963; Londres, André Deutsch, 1963.

- Man Ray*, Los Angeles, The Los Angeles County Museum of Art, 1966 (incluye textos de Jules Langsuer and Man Ray).
- MATISSE, Henri**  
 BRAD, Alfred H. Jr., *Matisse, His Art and His Public*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1951.  
 EISEN, Albert, *The Sculpture of Henri Matisse*, Nueva York, Abrams, 1972.  
 JACOBS, John, *Henri Matisse*, Nueva York, Abrams, 1973.  
 LEON, Alicia, *The Sculpture of Matisse*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1972.
- MODIGLIANI, Amedeo**  
 LICHTZ, Jacques, *Amedeo Modigliani*, Nueva York, Abrams, 1954.  
*Modigliani*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1957.  
 SALMON, André, *Modigliani*, Nueva York, G. P. Putnam, 1961.
- MOHOLY-NAGY, László**  
 KOSTERANEZ, Richard (ed.), *Moholy-Nagy*, Nueva York, Praeger, 1970.  
 MOHOLY-NAGY, László, Schlemmer, Oscar y Nolaz, Parkas, *The Theatre of the Bauhaus*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961.  
 MOHOLY-NAGY, Sily, *Moholy-Nagy*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1969.
- MOORE, Henry**  
 ARGAN, Giulio Carlo, *Henry Moore*, Nueva York, Abrams, 1973.  
 MOORE, Henry (ed.), Philip James, *Henry Moore on Sculpture*, Nueva York, Viking, 1966; Londres, McDonald, 1966.  
 NEUMANN, Erich, *The Archetypal World of Henry Moore*, Nueva York, Pantheon, 1959; Londres, Routledge & Kegan, 1959.  
 ROBY, Sir Herbert, *Henry Moore*, Nueva York, Praeger, 1965; Londres, Thames & Hudson, 1965.  
 RUSSELL, John, *Henry Moore*, Nueva York, G. P. Putnam, 1968.
- MORRIS, Robert**  
 BATHOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art*, Nueva York, Dutton, 1968 (incluye Robert Morris, «Notes on Sculpture»).
- COMPTON, Michael and Sylvester, David, *Robert Morris*, Londres, The Tate Gallery, 1971.  
 MICALLESON, Annette, *Robert Morris*, Washington, D. C., The Corcoran Gallery of Art, 1969.  
 TUCKER, Marcia, *Robert Morris*, Nueva York, The Whitney Museum of American Art, 1970.
- NAUMANN, Bruce**  
 LIVINGSTON, Jane, and TUCKER, Marcia, *Bruce Nauman, Work from 1963 to 1972*, Los Angeles, The Los Angeles County Museum of Art, 1972.
- NEVELSON, Louise**  
 FREEDMAN, Martin, *Nevelson*, Minneapolis, The Walker Art Center, 1973.  
 GLINCHEK, Arnold, *Louise Nevelson*, Nueva York, Praeger, 1972.
- NOGUCHI, Isamu**  
 GORDON, John, *Isamu Noguchi*, Nueva York, The Whitney Museum of American Art, 1968.  
 NOGUCHI, Isamu, *A Sculptor's World*, Nueva York, Harper & Row, 1968; Londres, Thames & Hudson, 1968.
- OLDENBURG, Claes**  
 JOHNSON, Ellen, *Claes Oldenburg*, Baltimore, Penguin Books, 1971.  
 OLDENBURG, Claes, *Rare Notes*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1973.  
 ROSE, Barbara, *Claes Oldenburg*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1970.
- PEPPER, Beverly**  
 FRY, Edward, *Beverly Pepper*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1976.
- PEVSNER, Antoine**  
 OLSON, Ruth, y CHANIN, Abraham, *Naum Gabo-Antoine Pevsner*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1948.  
 PEVSNER, Alexis, *A Biographical Sketch of My Brothers Naum Gabo and Antoine Pevsner*, Amsterdam, Augustin & Schoonman, 1964.
- PICABIA, Francis**  
 CAMERON, Williams, *Francis Picabia*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1970.  
*Little Review*, VIII (primavera de 1922), Número especial dedicado a Picabi.

- SCHWARTZ, Arno, *New York Dada, Duchamp, Man Ray, Picabia*. Munich, Prestel-Verlag, 1973.
- PICASSO, Pablo**
- JOHNSON, Roy, *The Early Sculpture of Picasso*. Nueva York, Garland Press, 1976.
- PTACEK, Roland, *The Sculpture of Picasso*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1967.
- SEFS, Wilcox, *Sculpture by Picasso*. Nueva York, Abrams, 1973.
- RICKEY, George**
- RICKEY, George, *Constructions*. Londres, Studio Vista, 1967; Nueva York, Braziller, 1967.
- ROSENTHAL, Neil, *George Rickey*. Nueva York, Abrams, 1971.
- RODIN, Auguste**
- BOURDIELE, Emile Antoine, *La Sculpture of Rodin*. París, Emile Paul, 1937.
- CLARKE, Judith, *Rodin, The Man and His Art*. Nueva York, Century, 1971.
- LISK, Albert, *Rodin's Gates of Hell*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960.
- , *Rodin*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1963.
- , *Auguste Rodin, Readings on His Life and Work*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1965.
- ROLLÉ, Rainer Maria, *Auguste Rodin*. Londres, Grey Wolf Press, 1917.
- RODIN, Auguste, *On Art and Artists*. Nueva York, Philosophical Library, 1957; Londres, Peter Owen, 1958.
- SILVERSTEIN, Leo, «Rodin», et *Other Criteria*. Nueva York, Oxford University Press, 1972.
- ROSSO, Medardo**
- BAER, Margaret S., *Medardo Rosso*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1963.
- ROGGHI, Nino, *Medardo Rosso*. Milán, Ed. de Milione, 1950.
- SOFFICI, Arrigo, *Medardo Rosso*. Florencia, Vallecchi, 1929.
- ROSZAK, Theodore**
- ARNASON, H. H., *Theodore Roszak*. Minneapolis, The Walker Art Center, 1956.
- SCHÖFFER, Nicolas**
- HASSARD, Guy, *Nicolas Schöffer*. Nancy, Éditions du Griffon, 1963.
- SCHÖFFER, Nicolas, *La Ville Cubernétique*. París, Tchou, 1969.
- SCHWITTERS, Kurt**
- SCHMALENBACK, Werner, *Kurt Schwitters*. Nueva York, Abrams, 1967.
- STERNITZ, Kate, *Kurt Schwitters, A Portrait from Life*. Berkeley, University of California Press, 1968.
- SCOTT, Tim**
- Tim Scott*. Londres, Whitechapel Gallery, 1967.
- SEGAL, George**
- MAJAC, Jan van der, *George Segal*. Nueva York, Abrams, 1975.
- SEITZ, William, *Segal*. Nueva York, Abrams, 1972.
- SIERRA, Richard**
- Richard Serra*. Pasadena, Pasadena Art Museum, 1970.
- SMITH, David**
- COME, Jan Harrison, *David Smith*. Cambridge, Massachusetts, The Fogg Art Museum, 1966.
- FRY, Edward, *David Smith*. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1969.
- GLASS, Cleve (ed.), *David Smith by David Smith*. Nueva York, Holt, Rinehart, 1968.
- KRAUSS, Rosalind, *Terminal Iron Works, The Sculpture of David Smith*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1971.
- , *David Smith, A Catalogue Raisonné of the Sculpture*. Nueva York, Garland Press, 1977.
- SMITHSON, Robert**
- SMITHSON, Robert, *Drawings*. Nueva York, The New York Cultural Center, 1974.
- , «The Monuments of Passaic», *Artforum*, VI (diciembre de 1967), pp. 48-51.
- , «A Sedimentation of the Mind. Earth Projects», *Artforum*, VII (septiembre de 1968), pp. 46-50.
- STANKIEWICZ, Richard**
- SARIN, Marticia, «Richard Stankiewicz», *Art Yearbook 3* (1959), pp. 136-139.
- TALLIN, Vladimir**
- ANDERSON, Trevel, *Vladimir Tallin*. Estocolmo, Moderna Museet, 1968.
- TINGULY, Jean**
- Jean Tinguely*. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1973.

TOMKINS, Calvin, *The Bridge and the Boats*, Nueva York, Viking, 1965; Londres, Weidenfield & Nicolson, 1966.

*Two Kinetic Sculptors, Nicolas Schöffer and Jean Tinguely*, Nueva York, The Jewish Museum, 1965.

TUCKER, William

TUCKER, William, *The Language of Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1974; Nueva York, Oxford University Press, 1974 (en *Early Modern Sculpture*).

—, *Space Illusion. Sculpture 1970-73*, Londres, The Arts Council, 1973.

## ÍNDICE DE NOMBRES

- A través* (King), 185  
*Abstracción y empatía* (Worringer), 52  
 Abstracción-Creación, 147  
*Adán* (Rodin), 36-37  
 André, Carl, 208, 231, 241, 243, 246, 258, 264, 266, 268  
 Anemio-Cinéma (Duchamp), 89-90, 92  
 Annesley, David, 195, 197  
*Anticipo de un brazo rojo* (Duchamp), 83, 85  
 Apollinaire, Guillaume, 81, 83, 117  
 Arago, Louis, 117  
*Arco de Triunfo* (Rudel), 19-20  
 Arnold, Matthew, 202  
 Arp, Jean, 109, 116, 143, 149-149, 248  
*Arreife* (André), 243  
 Artaud, Antonin, 14-45  
 «Arte y objetualidad» (Friedl), 202  
 Artforum, 8  
 Art nouveau, 44-45  
*Asirga de Delfos*, 140  
*Avenida solitaria* (Annesley), 195  
  
*Ballet de luces de «Flores de fuego»* (Picco), 273  
*Balza* (Rodin), 41-42, 103, 270  
 Bauhaus, 65, 75, 76-77  
 Beilner, Hans, 131  
 Bergson, Henry, 148, 278  
*Beso. El* (Rodin), 17  
*Bicicleta, 1-a* (Calder), 217  
 Bili, Max, 76-77, 79  
*Blackburn: canción de un herrero irlandés* (Smith), 159, 162-163  
*Bianco de terciopelo* (Chamberlain), 181, 184  
*Bloques de acero apilados* (Serra), 268-269  
  
 Boccioni, Umberto, 52-58, 61, 63-65, 67  
*Bocetos* (Smith), 23  
 Bochner, Mel, 242, 244, 270  
*Bodas del crepúsculo, 1-a* (Newelson), 156  
*Bola suspendida* (Cincometri), 122-123  
 Bolus, Michael, 195, 197  
*Botellas* (Duchamp), 83-84  
*Botes de cerveza* (Jofas), 253, 255  
 Bourgeois, Louise, 156, 160  
 Brancusi, Constantin, 9, 21, 79, 81, 94-103, 106-113  
 Braque, Georges, 61, 83  
 Breton, André, 117, 119-120, 124-125, 130, 132, 137, 142, 147, 153, 223  
 Brummer Gallery, Nueva York, 109  
*Bucle. El* (Lyc), 219  
*Bucle infinito I* (Bil), 79  
 Buffet Picabia, Gabriele, 81  
 Burnham, Jack, 148, 203, 207, 217  
 Bury, Pol, 212, 219, 221  
  
*Cabeza* (Brancusi), 97-99  
*Cabeza* (González), 136-137, 139-140  
*Cabeza* (Modigliani), 103, 105  
*Cabeza como naturaleza muerta, II* (Smith), 167  
*Cabeza con objetos molestos* (Arp), 146-147  
*Cabeza construida* (Gabo), 66  
*Cabeza de mujer* (Gabo), 67  
*Cabeza de mujer* (Picasso), 142, 144  
*Cabeza de un niño durmiendo* (Brancusi), 101  
 Café Voltaire, Zúrich, 142  
 Calder, Alexander, 217-212, 214, 216-218  
*Caligrafo enjaulado con racimo negro, 2* (Tertel), 175, 178  
*Campana y ombligos* (Arp), 145-146

- Campo de hierba* (Hay), 209  
*Carova, Antonio*, 26, 27, 29-30  
*Cantos del crepúsculo. Los* (Uyón), 87  
*Capo, La* (Uyón), 175, 179  
*Carne de los otros, La* (Rosso), 32  
*Caro, Anthony*, 183, 185-195, 197-199  
*Carpenter, Jean Baptiste*, 26, 28-29  
*Carriage* (Camé), 193-194  
*Cassiola* (Von Schlegell), 182  
*Cerele e. Caré*, 747  
*Chamberlain, John*, 181, 181  
*Che Fané Senza Parole*, (Di Suseca), 180  
*Cibica de servizio* (Lazé), 175  
*Cine* (Segal), 224  
*Civento para un cuadro* (Giacometti), 126-127  
*Colillas gigantes* (Oldenburg), 225  
*Columna* (Gabo), 68-69, 71, 736, 737, 205  
*Columnas* (Morris), 202  
*Cómo escribí algunos de mis libros* (Rosa se.), 87  
*Comedión de barquero* (Morris), 235  
*Conjunto de dormitorio* (Oldenburg), 225  
*Consola* (Curtomel), 44  
*Construcción cúbica* (Gabo), 216  
*Construcción en abanico vertical* (Picasso), 140-141  
*Construcción en níquel* (Moholy-Nagy), 78  
*Construcción en un buco* (Pevsner), 74  
*Construcción vertical y cúbica con motor aéreo*, 2 (Gabo), 249  
*Constructivismo*, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71-73, 75-77, 79, 131, 137, 140, 150, 159, 161, 165-166, 179, 212, 234  
*Contingente* (Jesse), 267  
*Coruel, Joseph*, 131-133, 136-138, 160  
*Corredor* (Nanman), 236, 247  
*Creacimiento* (Arp), 1-9  
*Cruza, La* (Gedlich), 162  
*Cuántico de Sakharo* (Serrá), 195-196  
*Cubismo*, 57, 61, 82-83, 113  
*Cuba de condensación* (Haacke), 265  
*Cubo modular abierto* (LeWitt), 265  
*Cubos VI* (Sisli), 170  
*Cubos XIX* (Smith), 167, 171  
*Cuna de estrellas* (Lassaw), 120  
*Cunningham, Merce*, 203, 250  
*CYSP I* (Schöffer), 211  
  
*Dada*, 115-117, 142-143  
*Dalí, Salvador*, 128-129, 142  
  
*Danza, La* (Carpenter), 26, 28  
*De Kooning, Willem*, 252  
*Desarrollo de una botella en el espacio* (Bocioni), 33-36, 123  
*«Perde la altura de mi tapatito que forma un coque con ellas»* (Kay), 126  
*Deslizamiento* (Serrá), 214, 214  
*Despudo de pie con las brazos levantadas* (Matisse), 47  
*Di Suseca, Mark*, 180, 250  
*Diagrama catenariaco* (Gabo), 66  
*Diana con cuatro rostros* (Johns), 254  
*18 bolas sobrepuestas* (Bury), 231  
*Dispositivo de una tumbada (Castillo de nai pes)* (Serrá), 261, 263, 270  
*Dispositivo horizontal* (Moholy Nagy), 205-207, 209-211, 237  
*Dívino Comedia* (Dante), 2, 23  
*Doble negativo* (Liczicki), 271-274  
*Duchamp, Marcel*, 79, 81-95, 97-99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 116-119, 138, 136, 144, 197, 205, 216, 218, 242, 255, 270  
*12.ª esquina de sobre* (André), 266  
  
*Eakins, Thomas*, 30  
*Eccc Puert* (Rosso), 42-44, 103  
*Edad de oro, La* (Rosso), 42-43  
*Eisenstein, Sergei*, 15-17, 72, 209  
*Elio, T. S.*, 202  
*Ernst, Max*, 124-125, 136  
*Escalante, El* (Jacequet Droz), 208  
*Espectro de la guerra. El* (Struth), 172  
*Esfera de vidrio* (Smithson), 244  
*Estudio para «Pensamientos»* (Maillo), 100  
*Evolución cúbica. La* (Bergson), 148  
*Exposición del año 1915 en Moscú*, 64  
*Expresionismo abstracto*, 251-253  
  
*Fabio Hochl, Die* (Stella), 256-258  
*Fada, Método para una producción de* (Noguchi), 204  
*Fenomenología de la percepción, La* (Merleau-Ponty), 233-234  
*Ferber, Herbert*, 143, 151-152, 177  
*Figura* (Lipchitz), 161, 163-164, 179  
*Figura aprisionada* (Uyón), 158  
*Figura duramente* (Bourgeois), 160  
*Figura reclinada* (Moore), 151  
*Figura voladora* (Rodin), 40-41  
*Flavin, Dan*, 198, 231, 240, 242, 258

- Formas internas y externas* (Moore), 152, 249  
 Freud, Sigmund, 139, 158-159  
 Fried, Michael, 186, 198, 201, 203, 257  
*Fuente*, (Duchamp), 83, 88-92, 113, 197, 255-256  
*Higiene Abstrae* (Rodin), 25  
*Indiccion* (Serra), 239, 241, 267  
 Incurisrac, 51, 53, 55-57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 113, 234  
 Gabo, Neuma, 9, 11, 63, 69, 71, 73, 116, 123, 131, 136-137, 140, 164-165, 205, 216, 248, 249  
 Gallé, Émile, 41  
 Gardi, Astorin, 44  
 Gerquin, Paul, 45, 46  
 Geist, Sidney, 94, 109  
 Ghiberti, 23  
 Giacometti, Alberto, 120, 123, 125-129, 131, 132, 142, 144-146, 153, 157, 167, 169, 175  
 Giedion Weicker, Carola, 11  
 González, Julio, 136-137, 139, 140  
 Gottlieb, Adolph, 156, 162  
 Graham, Martha, 216  
 Gropius, Walter, 77  
 Guirard, Hector, 44  
*Guitara* (Picasso), 58, 60  
  
 Haacke, Hans, 222  
*Mapping de primavera, Un* (Kaprow), 228, 229  
*Mappenings*, 205, 221, 228-230  
 Hare, David, 156, 157, 173  
 Hay, Alex, 204  
 Heizer, Michael, 271-273  
 Hepworth, Barbara, 148, 150  
*Hercules y Anteo* (Pollatuolo), 33-34  
*Hércules y Lias* (Carriva), 35  
 Hesse, Iva, 266, 267  
*Hijo prodigo, El* (Rodin), 24  
*Hilandería, La* (Lázins), 30  
 Hildebrand, Vánc Von Hildebrand, Acó, *Hombre, mujer y niño* (Giacometti), 125, 127  
*Hombre que camina, El* (Rodin), 40, 41  
*Hombre quéndonos la comita* (Cazot), 186, 188  
*Homenaje a Bernini* (Rickey), 218  
*Homenaje al ballet romántico* (Cornell), 137  
  
*Homenaje a Nueva York* (Uingely), 220  
*Horoscope* (Jean), 131, 134  
 Horn, Victor, 44  
 Hugo, Victor, 87  
 Hossel, Edmund, 38,  
  
*Ídolo eterno, El* (Rodin), 17  
*Impresiones de África* (Roussel), 81-83, 86, 87, 270  
*Inclinación* (King), 196  
 Independientes, Exposición de los, Nueva York, 88  
 Instalación en la galería Wilder (Nauman), 237  
*Instrumentos musicales* (Picasso), 67  
*Interpretación de los sueños, La* (Freud), 1, 9  
  
 Jacob, Max, 83  
 Jaques-Droz, Pierre, 208  
 Jean, Marcel, 131, 134  
*Jeanette I V* (Matisse), 48-49  
*Je suis belle* (Rodin), 33, 35  
 Johns, Jasper, 232, 242, 253-256  
 Judé, Donald, 181, 198, 231, 239-242, 247, 248, 250-251, 253, 258, 264, 270  
 Juston Living Theatre, 230-232  
*Juego de magia* (Harc), 157  
  
 Kain, Immanuel, 82  
 Kaprow, Allan, 227, 229-230  
 Keretsky, Aleksandr, 15, 17, 209  
 Kienholz, Edward, 223  
 King, Philip, 181, 185, 188, 195-197  
 Kline, Franz, 230  
  
*Laberinto* (Morris), 274, 276  
 Lacluse, Gastor, 103, 104  
*Lámpara colgante* (Gropius), 77  
*Lámpara fca* (Bector), 120, 124  
*Loocante* (Lessing), 9, 11  
*Loocante y sus hijos*, 10  
 Laktionov, Mikhail, 64  
 Lussow, Ebran, 165, 179, 180  
 Lantreámon, 151  
*Lesson de arco* (Von Hildebrand), 31  
 Léger, Fernand, 83  
 Lessing, Gotthold, 9, 11, 19  
 LeWitt, Sol, 258, 264-265, 270  
 Lingüística estructural, 13, 15, 256  
*Linóleos* (Rauschenberg), 231  
 Ljpschitz, Jacques, 68, 140, 161, 164, 179

- Lippold, Richard, 179-180  
 Lipton, Seymour, 156, 158, 165, 175, 179  
 Lissitzky, El, 65, 73, 75, 79  
*Littérature*, 115, 117  
*Lo (el)s* (Morris), 260, 261, 270  
*Los Miguel Domínguez* (Stella), 259  
 Luminico, Arte, 203, 205  
 Lye, Len, 218-219
- Mademoiselle Pogany* (Brancusi), 108  
*Madre e hijo durmiente* (Rosso), 30-31, 42, 99  
 Magritte, René, 131, 135, 175  
 Maillol, Aristóteles, 100  
*Maldición espinal* (Smithson), 12, 273-274  
 Malevich, Kasimir, 61  
 Mallarmé, Stéphane, 85  
*Manuelles de Tirésias. Las* (Apollinaire), 117, 130  
*Mancha Roja* (Caro), 192-195  
*Manifiesto del surrealismo* (Breton), 130  
*Manifiesto futurista* (Marinetti), 51-52, 57, 61  
*Manifiesto realista, I-II* (Gabo), 65  
*Mano atrapada* (Giacometti), 131, 136  
*Mano cogiendo plomo* (Serra), 239-240, 270  
 Man Ray, 89, 107, 129, 128, 130-132  
*Máquina óptica* (Duchamp), 86  
*Máquina tragaperras de los Medici* (Cunell), 131, 138  
 Marinetti, Filippo, 51-52  
*Marsellesa, La* (Rucic), 18-20, 49, 52-53  
*Más allá de la escultura moderna* (Burrham), 207  
 Matisse, Henri, 47-49  
*Medallas al deshonore* (Smith), 113-174  
 Merleau-Ponty, Maurice, 233-234  
*Mesa, La* (Giacometti), 167, 169  
*Mesa, botella y manzana de casas* (Boccioni), 54  
 Michelson, Annette, 230  
*Microtempo 16* (Schöffers), 211  
 Minimalismo, 181, 198, 250, 253, 263, 270-271  
*Modern Plastic Art* (Giedion Weicker), 11  
 Modigliani, Amedeo, 103, 105  
 Moholy-Nagy, László, 65, 73, 78, 205-206  
*Monumento a la III Internacional* (Tatlin), 68, 70-71, 209  
*Monumento a los héroes* (Noguchi), 159  
 Moore, Henry, 40, 139, 149, 151, 159, 183, 248  
 Morris, Robert, 198, 201-202, 250-251, 233, 235, 260, 266  
*Móvil colgante* (Calder), 215  
*Movimiento de danza A* (Rodin), 18  
*Muebles tallados* (Guimard), 44  
*Mujer, La* (Magritte), 131, 135  
*Mujer de 100 cabezas, La* (Frost), 124, 136  
*Mujer degollada* (Giacometti), 128, 133-137, 175  
*Mujer recostada* (Giacometti), 121  
*Mujer velada* (Rosso), 12  
*Musa durmiente* (Brancusi), 98  
 Museo de Arte Moderno, Nueva York, 219  
 Muhl, R., 88
- Nadent, Maurice, 123  
*Nadja* (Breton), 119, 124  
 Naumann, Bruce, 65-66, 149  
 Neoclasicismo, 17, 116  
 Nevelson, Louise, 156  
 Newman, Barnett, 156  
*Niño enfermo* (Rosso), 99  
 Noguchi, Isamu, 156, 159  
*Nostris, Un* (Smithson), 275  
*No va más* (Giacometti), 136  
*Novia, La* (Duchamp), 83
- Objeto desagradable* (Giacometti), 128-129  
*Objeto por ser destruido* (Man Ray), 128, 130  
*October* (Lisenstein), 15-16, 72, 209  
 Oldenburg, Claes, 223, 225-228, 230-231  
 Ópera de París, Fachada de la, 26  
 Oppenheim, Meret, 130, 133  
*Origen del mundo, El* (Brancusi), 96-98, 102, 106  
*Other Criteria* (Steinberg), 7, 24
- Pájara sin catálogo en archivo* (Smith), 174  
*Paisaje bélico* (Smith), 172  
*Pajarita y ombligo* (Arp), 145-146, 148  
*Pájaro* (Brancusi), 107  
*Pájaro en el espacio* (Brancusi), 95, 107, 113  
*Pájaro fantástico* (Smith), 172  
*Palacio a las cuatro de la madrugada, El* (Giacometti), 125  
*Palanca* (André), 246  
*Paolo y Francesca* (Rodin), 22-23  
*Partes de algunas sociedades* (Rainer), 253  
*Pelagos* (Hejwortán), 150

- Pellicano* (Bauschenberg), 232  
*Pensador, El* (Rodin), 23  
*Pensamiento* (Maillol), 100  
 Pepper, Beverly, 181, 183  
*Perfiles* (Gabo), 66  
*Personaje de pie* (Lipchitz), 68  
*Personia Matriara* (Brancusi), 107  
 Pevsner, Antoine, 65, 74, 150, 248  
*Pez, El* (Brancusi), 95-96  
 Picabia, Francis, 81, 207, 210, 227  
 Picasso, Pablo, 57-62, 83, 140-144, 193, 209  
*Piedras de Rimini, Las* (Stokes), 192  
 Piene, Otto, 212-213  
*Piso de escalera* (Di Suvero), 251  
*Piso nuevo* (Caro), 194  
*Placas de anticuario* (Von Hildebrand), 30, 32  
 Polainolo, Antonio, 33-34, 36  
 Pollock, Jackson, 156, 161, 170  
 Pop art, 245, 247  
*Princesa X* (Brancusi), 112-113  
*Problemas de la forma, El* (Von Hildebrand), 52  
*Protonon* (Brancusi), 101-102  
*Proun la ciudad* (Lissitzky), 75  
 Proust, Marcel, 278-279  
 Psicoanálisis, 91  
*Psicopatología de la vida cotidiana, La* (Freud), 91  
*Puerta al río* (De Kooning), 252  
*Puertas del Infierno, Las* (Rodin), 21-23, 25, 29-30, 32, 46-47, 61  
*Puertas del Paraíso, Las* (Ghiberti), 23  
  
 Racionalismo, 16-17, 82, 116, 130, 140, 240  
 Rainer, Yvonne, 230-231, 233  
*Rampa de Anartilo* (Smithson), 276  
 Rauschenberg, Robert, 203-204, 230-231  
 Ray, Mar, 89, 107, 210, 128, 130-132  
 Read, Sir Herbert, 152  
 Readymade, Arte, 83-85, 89, 91-94, 96, 116, 119, 242, 255  
*Reciprocado, El* (Brancusi), 95, 130, 106  
*Regalo* (Ray), 130-132  
*Reláche* (Picabia), 205, 207, 227  
*«Relación entre los planos horizontal y vertical, La»* (Van Doesburg y Van Esteren), 76  
*Relieve en esquina* (Tafel), 63-64  
*Reserva afantasma* (Oldenburg), 226  
  
*Rey y la reina rodeados de desnudos rápidos, El* (Duchamp), 83  
 Rieck, George, 218  
 Rilke, Rainer Maria, 42, 103  
 Rodin, Auguste, 17, 20-26, 29-30, 32-33, 35-42, 44-48, 103, 106, 109, 225, 227, 234, 270-271, 274  
 Rosenberg, Harold, 251  
 Rosso, Medardo, 30-32, 42, 56, 98  
 Roñáco, Mark, 156  
*Rotorrelieves* (Duchamp), 92  
 Roussel, Raymond, 81-82, 87, 270  
*Rrose Sélaz* (Duchamp), 86, 89, 270  
 Rude, François, 18-19, 30, 52, 123  
  
 Salón de los Independientes, París, 113  
 Satic, Eric, 219  
 Schöffer, Nicolas, 211  
 Scott, Tim, 195-196  
 Segal, George, 223-224  
*Serpentine, La* (Matisse), 47  
 Serra, Richard, 239-240, 242, 261, 263, 267, 270, 274, 277  
*Sección por los muertos* (Kaprow), 229  
 Shapiro, Joel, 273  
 Shchukin, Sergei, 61  
*Sierro, El* (Matisse), 47  
*Siesta de un fauno, La* (Gauguin), 45-46  
*Si estás enamorado, sé feliz* (Gauguin), 46  
*Sitio* (Morris), 232, 235  
 Smith, David, 155, 157-158, 170, 172-173, 175, 181, 183  
 Smith, Tony, 198, 231  
 Smithsonian, Robert, 231, 241, 273  
*Sobrias* (Satie), 216  
 Soeffici, 57  
*Sol, El* (Lippold), 180  
 Sontag, Susan, 227  
 Soupault, Philippe, 117  
 Steinberg, Leo, 7  
 Stella, Frank, 239, 256-258, 263  
 Stevens, Wallace, 251  
 Still, Clyfford, 156  
 Stokes, Adrian, 192  
 Sueños, 119-120, 125, 133, 210, 229  
*Suplicio* (Brancusi), 99-100, 102-103  
 Surrealismo, 113, 115, 117, 119-121, 123, 125, 127, 128, 131, 133, 135, 157, 159, 141, 143, 145-147, 149, 151, 153, 157, 179, 223

- Tadris, 217  
*Taskioten I* (Smith),  
*Torro en forma de cabeza y hombros de una joven* (Gauguin), 4  
 Tatlin, Vladimir, 61, 63-65, 68, 70-72, 209  
*Toro forrada de piel* (Oppenheimer), 133  
 «Teatro de la crueldad, Uno (Arrau), 210  
 Thorwaldsen, Bertel, 26, 28  
*Tienda, La* (Oldenburg), 228  
 Tiffany, Louis, 44  
 Tinguely, Jean, 212, 219-220  
*Toro* (Lachaise), 103-104  
*Toro de hombre* (Rodin), 39  
*Toro de joven* (Brancusi), 95, 109-111, 113, 270  
*Toro, mesa* (Smith), 167-168  
*Totem: Lección II, III* (Pollock), 161  
*Tótem y tabú* (Leard), 158-159  
*Trece cruces* (Calder), 214  
*Tres gracias, Las* (Canova), 26-27, 30  
*Tres gracias, Las* (Thorwaldsen), 26, 28  
*Tres ideas y siete procedimientos* (Bochner), 244  
*Tres naranjas, Las* (Flavin), 242  
*Tres perales típicas* (Duchamp), 118  
*Tres sombras* (Rodin), 25-26, 29, 37  
*Trifolio* (Caro), 191  
 Tucker, William, 295  
 Tzara, Tristan, 115-116, 145, 145, 223  
  
*Ugolino y sus hijos* (Rodin), 23  
*Una mañana temprano* (Caro), 189-192  
*Unas sombras: retrato de Tristan Tzara* (Arp), 143, 145  
  
 Van der Velden, Henry, 44  
 Van Doesburg, Theo, 73, 76  
 Van Esteren, Cornelis, 76  
 Van Gogh, Vincent, 82, 95  
*Variación transpicida de un tema esférico* (Cubo), 73  
*Vaso de abiento, IV* (Picasso), 143  
 Vaucanson, 201  
 V-B XIII (Smith), 166-167  
*Vestimentas bonas* (Caro), 187, 189  
*Venezia Blu* (Pepper), 181, 183  
*Venus de Milo con espejos* (Dali), 128-129  
*Vita lactea* (Lassaw), 180  
*Victoria de Samotracia*, 52  
*Viga que contiene un molino de agua en sus tablas vecinas* (Duchamp), 92-95  
*Vigas en forma de I* (Morris), 259, 261  
*Violación, La* (Smith), 166-167, 172-173  
*Violin* (Picasso), 58-59, 193  
*Voltri XVII* (Smith), 176  
 Von Hildebrand, Adolf, 20, 31  
 Von Schlegel, David, 181  
  
 Wadsworth Atheneum, Hartford, 216  
 Warhol, Andy, 245  
 Wittgenstein, Ludwig, 256  
 Wollheim, Richard, 198  
 Worringer, 52  
  
*Zeus patronal II* (Ferber), 175, 177  
*Zig IV* (Smith), 171-172  
*Zig VII* (Smith), 170-171  
*Zig VIII* (Smith), 172

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	7
INTRODUCCION .....	9
1. EL TIEMPO NARRATIVO: LA CUESTIÓN DE <i>LAS PUERTAS DEL INFIERNO</i> .....	15
2. EL ESPACIO ANALÍTICO: FUTURISMO Y CONSTRUCTIVISMO .....	51
3. FORMAS DEL READYMADE: DUCHAMP Y BRANCUSI .....	81
4. UN PLAN DE JUEGO: LOS TÉRMINOS DEL SURREALISMO .....	115
5. <i>TANKOTEM</i> : IMÁGENES SOLDADAS .....	155
6. <i>BALLERS MECÁNICOS</i> -LUZ, MOVIMIENTO, TEATRO .....	201
7. <i>DOBLE NEGATIVO</i> : UNA NUEVA SINTAXIS PARA LA ESCULTURA .....	239
BIBLIOGRAFÍA .....	281
ÍNDICE DE NOMBRES .....	287