



ABRIR CAPÍTULO 4

4.4. Alegoría en el juego de los opuestos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ello queda subrayado por el grafismo que recorre toda la pieza



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

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

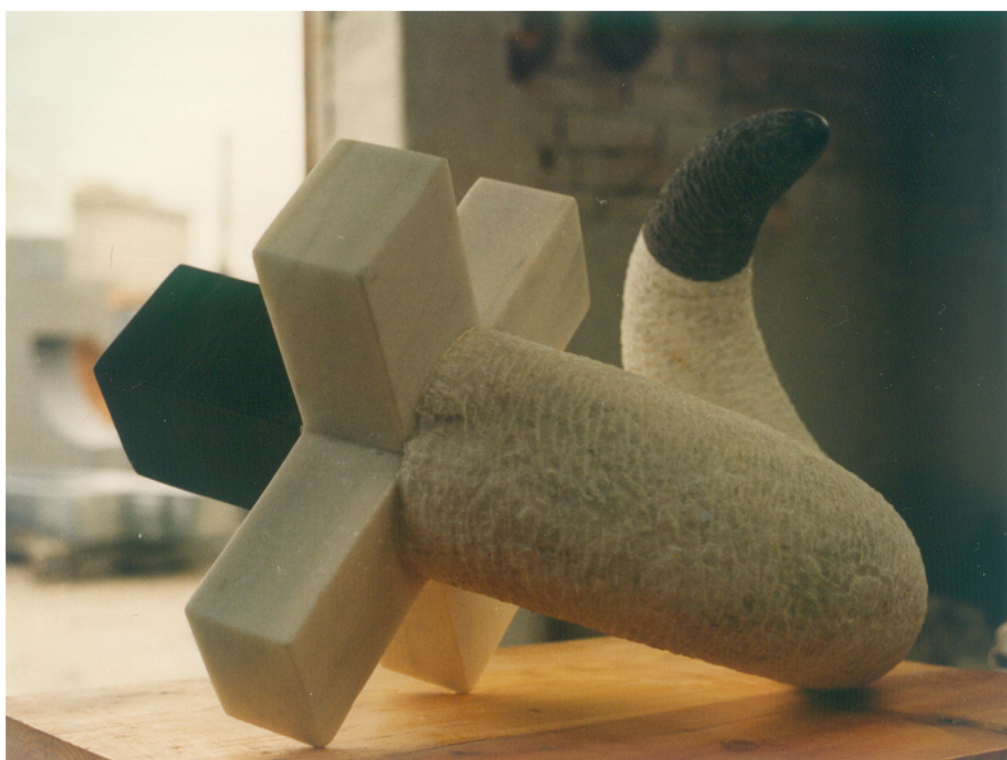
50. *Arbol de la vida.*

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

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

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

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



51. *Encrucijada.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

4.5. La máquina.

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

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

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

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



52. *Máquina inútil.*

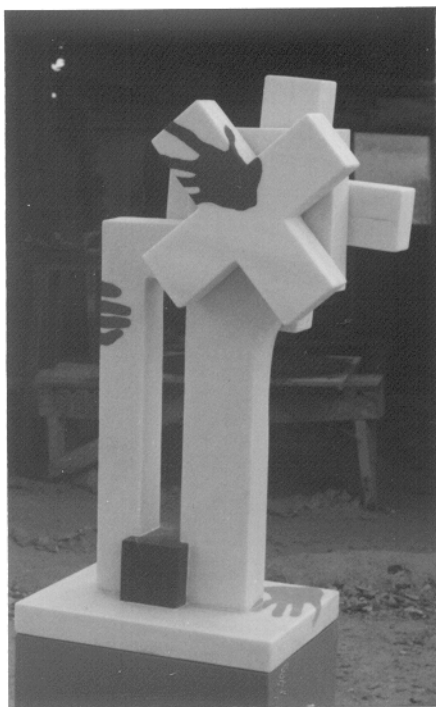
artificiales), otras veces a las formas (orgánicas o geométricas) y a las técnicas (artesanales o mecanizadas). Afectado por estos presupuestos, que en principio parecen autoexcluyentes, he intentado llevar la controversia a mi propia obra, pretendiendo que ésta se metiera de lleno en el dilema del hombre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

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

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

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

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



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

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

53. *Desmitificación de la máquina.*

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

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

La máquina se compone de una serie de engranajes en forma



54. *Aluche encrucijada*.

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

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

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

NOTAS

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

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

4.6. Naturaleza artificializada.

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

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

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

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



55. *Estructura natura.*

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

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

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

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

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



56. *Aroma de otoño.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

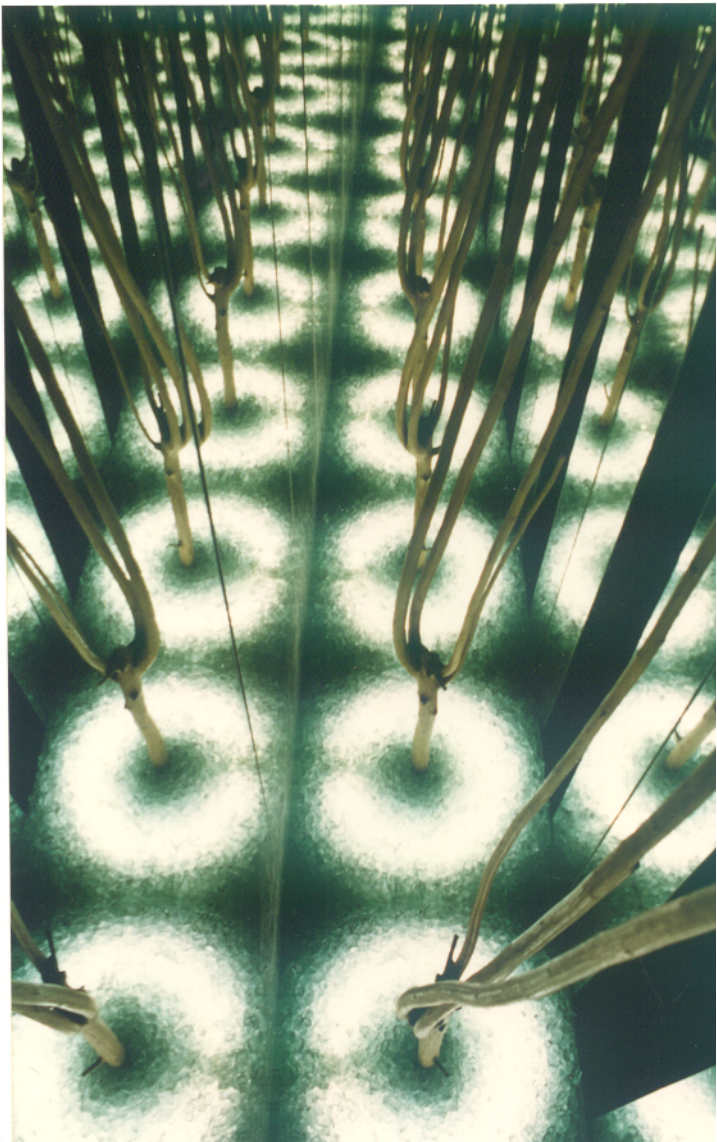
Las propias fotografías elevadas a la calidad de obra de arte, sin cuya concurrencia las acciones de estos artistas se habrían perdido en el reino del silencio, atestiguan la necesidad de orquestrar tecnológicamente la intervención. Al convertirse en suplantadoras de la realidad, transforman lo ilimitado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

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

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

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

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



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

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

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

NOTAS

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

4.7. La escultura como metáfora¹ de la naturaleza.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

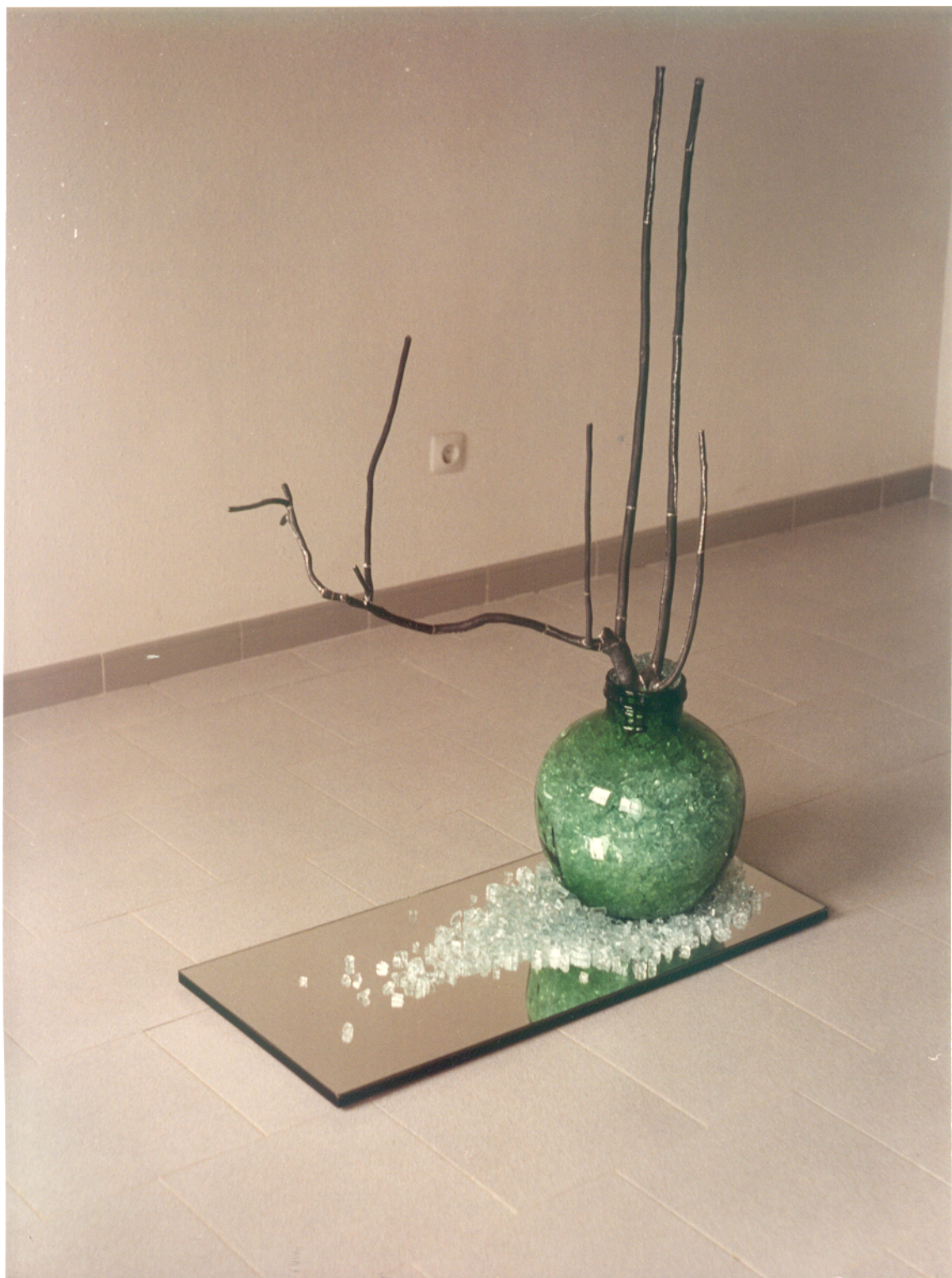
De nuevo unas palabras de Heidegger, parecen ajustarse de lleno a cuanto intento decir acerca de la elocuencia del silencio que se pone de manifiesto en la escultura, cuando se refiere a la otra posibilidad esencial del hablar: el callar. "Quien calla en el hablar uno con otro puede *dar a entender*,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

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

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

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

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



58. *Naturaleza muerta.*

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

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

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

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

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

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

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

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



59. *Naturaleza sangrante.*

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

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

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

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



60. *Yerma.*

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

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

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

NOTAS.

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

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

5. CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

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

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

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Libros.

AA.VV., *Contra el arte moderno*, Buenos Aires, Galerna, 1978.

AA.VV., *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Blume, 1980.

AA.VV., *La escultura*, Barcelona, Skira, 1984.

AA.VV., *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985 (selección y prólogo de Hal Foster).

AA.VV., *The Unpainted Landscape*, London, Coracle Press, 1987.

AFRICA VIDAL, M^a Carmen, *¿Qué es el Posmodernismo?*, Alicante, Universidad de Alicante, 1989.

ALBRECHT, Hans Joachim, *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Barcelona, Blume, 1981.

ARACIL, Alfredo y RODRIGUEZ, Delfín, *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, Madrid, Itsmo, 1982.

ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno. 1770-1970*, Valencia, Fernando Torres, 1975.

ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía. Ensayo sobre el desorden y el orden*, Madrid, Alianza Editorial, 1980. (1^a Ed. 1966).

BADOSA CONILL, Luis, *Arte e industria. Influencia de las formas industriales en el arte del S. XX (1900-1945)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1987 (Resumen de Tesis Doctoral).

BAKER, Kenneth, *Minimalism, Art of circumstance*, New York, Abbeville, 1988

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

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

FISCHER, Ernest, *Arte y coexistencia. Aportación a una estética marxista moderna*, Barcelona, Península, 1968.

FISCHER, Ernest, *El artista y su época*, Madrid, Fundamentos, 1972.

FISCHER, Ernest, *La necesidad de arte*, Barcelona, Península, 1985.

FRANCASTEL, Pierre, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate, 1990.

FREUD, Sigmund, "Duelo y melancolía", en *Obras completas*, Vol.II, págs. 2091-2100, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981. (1ª Ed. 1917).

GABLIK, Suzi, *¿Ha muerto el arte moderno?*, Madrid, Hermann Blume, 1987. (1ª Ed. 1987).

GABO, Naum, *Of Divers Arts*, London, Faber and Faber, 1962 (1ª Ed. 1959).

GIEDION, Siegfried, *La mecanización toma el mando*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978. (1ª Ed. 1948).

GONZALEZ GARCIA, Angel; CALVO SERRALLER, Francisco y MARCHAN FIZ, Simón, *Escritos de arte de vanguardia. 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979.

GRAY, Camilla, *El experimento ruso en el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981. (1ª Ed. 1962).

HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989. (1ª Ed. 1842).

HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1978. (1ª Ed. 1958).

HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984. (1ª Ed. 1927).

HEILMEYER, Alexander, *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Labor, 1928.

HEINZ HOLZ, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. (1ª Ed. 1972).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza Editorial, 1989. (1ª Ed. 1973).

PIRSON, Jean-François, *La estructura y el objeto. (Ensayos experiencias y aproximaciones)*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.

POGGIOLI, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964. (1ª Ed. 1962).

RACIONERO, Lluís, *Arte y ciencia*, Barcelona, Laia, 1987.

READ, Herbert, *La escultura moderna*, México, D. F., Hermes, 1964. (1ª Ed. 1953).

READ, Herbert, *Las raíces del arte. Aspectos sociales del arte en una era industrial*, Buenos Aires, Infinito, 1971. (1ª Ed. 1946).

RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1980. (1ª Ed. 1975).

RODRIGUEZ MAGDA, Rosa María, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1989.

RUBERT DE VENTOS, Xavier, *El arte ensimismado*, Barcelona, Ariel, 1963.

RUBERT DE VENTOS, Xavier, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1980. (1ª Ed. 1974).

RUBERT DE VENTOS, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1969.

RUSKIN, John, *La belleza de lo que vive*, (Recopilación de textos), Barcelona, Presa Hermanos, s/d.

SEDLMAYR, Hans, *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de una época*, Barcelona, Labor, 1959. (1ª Ed. 1958).

SEDLMAYR, Hans, *La muerte de la luz. Perspectivas generales sobre el arte moderno. Ensayos*, Caracas, Monte de Avila Editores, 1969. (1ª Ed. 1964).

SEDLMAYR, Hans, *La revolución del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990. (1ª Ed. 1955).

SEL, Jean, *La escultura moderna. Orígenes y evolución*, Barcelona, Eco, 1964.

STANGOS, Nikos (Ed.), *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1986. (1ª Ed. 1981).

SUBIRATS, Eduardo, *La cultura como espectáculo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988.

SUBIRATS, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos 1989.

SUBIRATS, Eduardo, *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, Anthropos, 1986.

SUREDA, Joan y GUASCH, Ana Mª, *La trama de lo moderno*, Madrid, Akal, 1987.

SUTCLIFFE, Bob, *Desarrollo, subdesarrollo y medio ambiente*, Bilbao, Universidad del País Vasco (Cuadernos de Trabajo HEGOA, nº 3), 1990.

TAPIES, Antoni, *El arte contra la estética*, Barcelona, Ariel, 1978.

TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1987. (1ª Ed. 1975).

TORRES GARCIA, Joaquín, *Universalismo constructivo*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

VAIZEY, Marina, *Christo*, Barcelona, Polígrafa, 1990.

- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1987. (1ª Ed. 1985).
- VICENTE DELGADO, Alfonso de, *El arte en la postmodernidad. Todo vale*, Barcelona, Drac, 1989.
- WALKER, John A., *El arte después del Pop*, Barcelona, Labor, 1975.
- WITTKOWER, Rudolf, *La escultura procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1983. (1ª Ed. 1977).
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953. (1ª Ed. 1908).

6.2. Catálogos.

Andy Goldsworthy, London, Viking, 1990.

Antoine Pevsner, Neuchâtel (Switzerland), Editions du Griffon, 1961.

Art Minimal, Bordeaux, Musée d'art contemporain Entrepot Lainé, 1985.

Arte Minimal. Colección Panza, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

Artist and Camera, Drukkerijen (Holland), Arts Council of Great Britain, 1980.

Berlín punto de encuentro. El arte en Berlín de 1990 a 1933, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

Carl Andre, Eindhoven, Haags Gemeentemuseum Den Haag - Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, 1987.

Carl Andre, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

Carl Andre, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1970.

Christo. Surrounded Islands, Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1986.

Colección Panza, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

Collection, Bordeaux, Musée d'Art Contemporain Entrepot, 1920.

Contrastes de forma. Abstracción geométrica, 1910-1980, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

Dadá y Constructivismo, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1989.

Del arte Povera a 1985, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

Eighty. Sculpture of the 80's, Bélgica, Eighty publications, 1990.

Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana 1965-1975, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

Estructuras repetitivas, Madrid, Fundación Juan March, 1985.

Hamish Fulton, París, Centre Georges Pompidou, 1981.

Hamish Fulton. Camp Fire, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1985.

Hand to Earth. Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990, Leeds (England), The Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, 1990.

James Turrell. Light and Space, New York, Whitney Museum of American Art, 1980.

La otra escultura. Treinta años de escultura italiana, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1990.

Medio siglo de escultura: 1990-1945, Madrid, Fundación Juan March, 1981.

Michael Heizer. Effigy Tumuli, New York, Harry N. Abrams, 1990.

Michael Heizer. Sculpture in Reverse, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 1984.

Minimal art, Madrid, Fundación Juan March, 1981.

Naum Gabo, Milano, Electra, 1989.

Naum Gabo, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1971.

Naum Gabo. Constructions. Sculptures, Peinture. Dessins. Gravure, Switzerland, Editions du Griffon, 1961.

Naum Gabo. Sixty Years of Constructivism, Munich, Prestel-Verlang, 1985.

Naum Gabo. The constructive process, London, The Tate Gallery, 1976.

Piedras. Richard Long, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

Richard Long, New York, Solomon R. Guggenheim Museum; London, Thames and Hudson, 1986.

Richard Long. Counties Stones, Eindhoven, Van Abbemuseum and Openbaar Kunstbezit, 1983.

Richard Long. Old World New World, London, Anthony d'Offay Gallery, 1988.

Richard Serra, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 1992.

Rodchenko - Stepanova, Madrid, Fundación Banco Central Hispanoamericano, 1992.

Touching North. Andy Goldsworthy, London, Fabrian Carlsson; Edinburg, Graeme Murray, 1989.

Two very large presentations (Walter De Maria), Estocolmo, Moderna Museet, 1989.

Umberto Boccioni, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1988.

Un siglo de escultura moderna. La colección de Patsy y Raymond Nasher, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1988.

Uriburu Coloration 1968-1978, París, Jacques Damase, 1978.

Vanguardia rusa. 1910-1930, Madrid, Fundación Juan March, 1985.

Verso l'arte Povera. Momenti e aspetti degli anni sessanta in Italia, Milano, Electra, 1989.

Walter De Maria, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst, 1991.

Walter De Maria. Skulpturen, Basel, Kunstmuseum Basel, 1973.

Walter De Maria: The 5 - 7 - 9 Series, New York, Gadosian Gallery, 1992.

3e Salon International de Galeries Pilotes, Lausanne (Paris), Musée cantonal des beaux-arts, 1970.

6.3. Otros documentos.

ANONIMO, "El arte imita a la naturaleza" (Andy Goldsworthy), *Integral*, nº 138, Junio 1991.

ANONIMO, "La maldición de Christo", *El Mundo*, 4-11-1991, pág. 44.

ARIÑO, Juan, "El constructivismo y el suprematismo ruso", *Buades*, nº 3, Enero 1985, págs. 15-29; y nº 4, Febrero 1985, págs. 19-25.

BENJAMIN, Walter, "La estética de la melancolía", *Revista de Occidente*, nº 105, Febrero 1990, págs. 6-30.

BERNARDEZ, Carmen, "Christo: el arte a una nueva escala. Islas rodeadas", *Guadalimar*, nº 87, págs. 4-6, 1986.

BONITO OLIVA, Achille, "Así. El estado del arte (y también de la crítica)", *Lápiz*, nº 61, Octubre 1989, pág. 27.

BREA, José Luis, "La voluntad de orden" (Richard Long), *El Paseante*, nº 3, 1986, págs. 26-31.

CHAMORRO, Paloma (directora), "Las islas rodeadas en Miami" (documental televisivo sobre la obra de Christo *Sourrounded Islands*). Producción de TVE, 1983, *La edad de oro*, (Puede consultarse en video en la Biblioteca del Centro de Arte Reina Sofía).

CASTRO, Antón, "Andy Goldsworthy", *Lápiz*, nº 63, Diciembre 1989, pág. 66.

FERNANDEZ, José Benito, "Las arrugas de Christo", *Cuadernos del Norte*, nº 33, 1985, págs. 70-74.

FERRER, Esther, "Telas para monumentos y espacios" (Christo), *El País*, 22-9-1985, págs. 38 y 39.

GIL, Laura, "Entrevista con Christo sobre su versión del 'Ready Made'", *Címal*, nº 31-32, 1987, págs. 30-32.

JIMENEZ, Carlos, "Las cuestiones vitales" (Robert Smithson), *Lápiz*, nº 68, Mayo 1990, págs. 66-68.

JIMENEZ, Carlos, "Serra o la resurrección de la escultura", *El Mundo*, 25-1-1992, (La esfera, pág. 7).

JIMENEZ, Marimar, "El acceso a un mundo simulado tridimensional para el gran público es ya posible con la realidad virtual", *El País*, 14-7-1992, pág. 21.

JUNCOSA, Enrique, "El paisaje como experiencia" (Andy Goldsworthy), *Lápiz*, nº 61, Octubre 1989, págs. 60-63.

LEBRERO STALS, José, "Naum Gabo. Sesenta años de constructivismo", *Lápiz*, nº 41, Mayo 1987, págs. 55-60.

LONG, Richard, "Palabras tras lo hecho" (trad, José Luis Brea), *El Paseante*, nº 3, 1986, págs. 32-34.

MARCHAN FIZ, Simón, "Figuras de la apropiación en el nuevo museo imaginario", *Revista de Occidente*, nº 117, Febrero 1991, págs. 77-91.

OLALQUIAGA, Celeste, "Memoria de lo vivo", *Lápiz*, nº 77, Abril 1991, págs. 36-45.

PERERA, Marga, "La importancia de borrar las huellas" (Christo), *Lápiz*, nº 80, Octubre 1991, pág. 54-61.

7. INDICE DE ILUSTRACIONES

1. BOCCIONI, Umberto: *Desarrollo de una botella en el espacio*, 1912. Bronce plateado. 38,1 x 32,7 x 60,3 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.
2. BOCCIONI, Umberto: *Formas únicas de la continuidad en el espacio*, 1913. Bronce. 111,2 x 88,5 x 40 cm. Galería de Arte Moderna Civica. Milán.
3. PICASSO, Pablo: *Guitarra*, 1912. Chapa metálica y alambre. 78 x 35 x 18,5 cm. Museo de Arte Moderno, Nueva York.
4. TATLIN, Vladimir: *Contrarrelieve*, 1915. Madera, metal y alambre. Reconstrucción de Martyn Chalk, 1979. 78,5 x 80 x 70 cm. Escala 3:5. Annely Juda Fine Art, Londres.
5. TATLIN, Vladimir: *Relieve de rincón complejo*, 1915. Hierro, aluminio y zinc. Reconstrucción de Martyn Chalk, 1989. 78,8 x 152,4 x 72,2 cm. Escala 1:1. Annely Juda Fine Art, Londres.
6. RODCHENKO, Alexandre: *Construcción espacial colgando-hexágono*, de la serie "Superficies que reflejan la luz", 1920. (Reconstrucción 1982). Aluminio. 59 x 68 x 59 cm. Galería Gmurzynska, Colonia.
7. GABO, Naum: *Construcción cinética*, 1920. Barilla metálica y motor eléctrico, 61,5 x 24,1 x 19 cm. Galería Tate, Londres.
8. TATLIN, Vladimir: *Proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional*. El proyecto estaba ultimado a finales de 1919, aunque la construcción del modelo se terminó en 1920, medía entre 6 y 7 m. de altura y estaba realizado en madera y cristal. El monumento debería alcanzar los 400 m. de altura y se realizaría en acero y cristal. La obra que aparece en la fotografía es una reconstrucción de la

maqueta originaria. 550 cm. de altura por 300 cm. de diámetro. Museo Moderno, Estocolmo.

9. STENBERG, Georgi: *Construcción KPS 13*, 1919. (Reconstrucción 1973). Hierro, cristal, madera y alambre. 175 x 73 x 114 cm. Berlinische Galerie, Berlin.

10. GABO, Naum: *Columna*, 1923. Vidrio, materia plástica, madera y metal. Altura: 105,5 cm. Colección Nina Gabo, Londres.

11. PEVSNER, Antoine: *Mundo*, 1947. Bronce oxidado. 75 x 60 x 57 cm.

12. GABO, Naum: *Construcción lineal en el espacio nº 2*, 1952. Materia plástica. Longitud: 92 cm.

13. DUCHAMP, Marcel: *Fuente*, 1917. Réplica del original, 1964. 63 x 46 x 36 cm. Galería Schwarz, Milán.

14. ANDRE, Carl: *Equivalente VII*, 1966. Ladrillos, 120 piezas de 6,6 x 9,5 x 20,5 cm. cada una.

15. JUDD, Donald: *Untitled*, (4 boxes), 1973. Aluminio anonizado. 122 cm. de arista cada cubo. Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.

16. MORRIS, Robert: *Untitled*, 1965-67. Dos piezas de 245 x 245 x 61 cm. cada una.

17. FLAVIN, Dan: *Untitled*, 1975.

18. LE WITT, Sol: *Cubo modular/base*, 1968. Acero pintado. 148'6 x 148'6 x 51'1 cm. Colección Nasher.

19. PISTOLETTO, Michelangelo: *La cola del "arte povera"*, 1979-1980. Hierro y trapos. 350 x 350 x 80 cm. Colección Giuliano Gori, Celle-Pistoia.

20. DE MARIA, Walter: *The Lighthing Field*, 1974-77. Quemado, Nuevo México (Estados Unidos). Colección de la Fundación de Arte Dia.

21. HEIZER, Michael: *Double Negative*, 1969. Desierto de Mohave, Nevada (Estados Unidos). Colección de Virginia Dwan.
22. DE MARIA, Walter: *Las Vegas Piece*, 1969. Desierto de Nevada (Estados Unidos).
23. SMITHSON, Robert: *Spiral Jetty*, 1970. Great Salt Lake, Utah (Estados Unidos).
24. SMITHSON, Robert: *Asphalt Rundown*, 1969, Roma. Tres toneladas de asfalto vertidas sobre un acantilado.
25. CHRISTO: *Running Fence*, 1976. Condados de Sonoma y Marin, California. Altura: 5,8 m., longitud: 40 km.
26. CHRISTO: *Surrounded Islands*, 1983. Biscayne Bay, Miami.
27. LONG, Richard: *Cut Daisses*, 1968, Bristol, Inglaterra.
28. LONG, Richard: *Tirando una piedra alrededor de Maggillicuddy's Reeks*, 1977. Condado de Kerry, Irlanda.
29. LONG, Richard: *Una línea de 164 piedras. Un paseo de 164 millas*, 1974, Irlanda.
30. LONG, Richard: *Línea de pizarra*, 1979. Cinco trozos de pizarra de Gales. Longitud aproximada 853 cm. Colección Nasher.
31. GOLDSWORTHY, Andy: *Touching North*, 1989. Cuatro anillos de 4 m. de diametro cada uno. Polo Norte.
32. GOLDSWORTHY, Andy: *Sin título*, 1989. Fiordo Grise. Isla Ellesmere. Canadá.
33. GOLDSWORTHY, Andy: *Japanese Maple*, 1987. Ouchiya-Mura, Japón.
34. GUTIERREZ, José Luis: *Entorno al vacío*, 1989. Piedra de Calatorao. 35 x 30 x 30 cm.
35. GUTIERREZ, José Luis: *Estela al planeta Tierra*, 1989. Piedra de Calatorao e incrustaciones de cobre. 180 x 30 x 25 cm.

36. GUTIERREZ, José Luis: *Prisión del tiempo*, 1989. Piedra de Calatorao. 150 x 70 x 50 cm.
37. GUTIERREZ, José Luis: *Sin título*, 1989. Piedra de Calatorao, madera de chopo y hierro. 180 x 60 x 35 cm.
38. GUTIERREZ, José Luis: *Sin título*, 1989-91. Mármol de Almería. 84 x 40 x 20 cm.
39. GUTIERREZ, José Luis: *Atemporal*, 1990. Mármol de Almería y hierro. 220 x 65 x 25 cm.
40. GUTIERREZ, José Luis: *Sin título*, 1990. Piedra de Calatorao y hierro. 190 x 65 x 20 cm.
41. GUTIERREZ, José Luis: *Pájaro azteca*, 1990. Madera de castaño. 190 x 190 x 60 cm.
42. GUTIERREZ, José Luis: *Monumento al Sol*, 1991. Piedra de Calatorao. 190 x 150 x 35 cm.
43. GUTIERREZ, José Luis: *Pletórica*, 1991. Piedra de Calatorao. 190 x 150 x 35 cm.
44. GUTIERREZ, José Luis: *Sin título*, 1991. Piedra de Calatorao y madera. 160 x 80 x 6 cm.
45. GUTIERREZ, José Luis: *Enlace I*, 1990. Piedra de Calatorao. 35 x 21 x 14 cm.
46. GUTIERREZ, José Luis: *Enlace II*, 1990. Piedra de Calatorao. 35 x 25 x 18 cm.
47. GUTIERREZ, José Luis: *Enlace III*, 1990. Piedra de Calatorao e incrustaciones de cobre. 45 x 28 x 18 cm.
48. GUTIERREZ, José Luis: *Enlace IV*, 1990. Piedra de Calatorao. 160 x 40 x 30 cm.
49. GUTIERREZ, José Luis: *Enlace V*, 1992. Piedra de Calatorao e incrustaciones de cobre. 39 x 33 x 25 cm.

50. GUTIERREZ, José Luis: *Arbol de la vida*, 1989. Mármol de Almería, piedra de Calatorao y grafismos de color. 122 x 25 x 25 cm.
51. GUTIERREZ, José Luis: *Encrucijada*, 1990. Mármol de Almería y piedra de Calatorao. 40 x 45 x 55 cm.
52. GUTIERREZ, José Luis: *Máquina inútil*, 1990. Mármol de Almería y hierro. 150 x 60 x 20 cm.
53. GUTIERREZ, José Luis: *Desmitificación de la máquina*, 1990. Mármol de Almería, piedra de Calatorao y color. 180 x 50 x 40 cm.
54. GUTIERREZ, José Luis: *Aluche encrucijada*, 1990. Mármol de Almería sobre hierro. 160 x 30 x 30 cm.
55. GUTIERREZ, José Luis: *Estructuranatura*, 1990. Madera, hierro, cuerda, vasija y agua teñida. 262 x 83 x 45 cm.
56. GUTIERREZ, José Luis: *Aroma de otoño*, 1990. Hierro, mármol, metacrilato, hojas secas y fluorescente. 125 x 100 x 20 cm.
57. GUTIERREZ, José Luis: *Espacio para la ilusión*, 1991. Madera pintada, espejos, rama y fluorescente. 160 x 50 x 50 cm.
58. GUTIERREZ, José Luis: *Naturaleza muerta*, 1991. Rama forrada de plomo, vasija, cristales rotos y espejo. 120 x 90 x 40 cm.
59. GUTIERREZ, José Luis: *Naturaleza sangrante*, 1991. Rama y cajón de madera forrados de plomo, vasija y agua teñida. 160 x 120 x 100 cm.
60. GUTIERREZ, José Luis: *Yerma*, 1992. Cajones de madera y cepa forrados de plomo, y cristal. 105 x 105 x 55 cm.