



**ABRIR CAPÍTULO 2**

### **3. ESCULTURAS EN EL LIMITE**

**"Me gusta la naturaleza pero no sus sucedaneos".**

**Jean Arp**

### **3.1. En el umbral de la abstracción**

Si adoptamos un punto de vista más transversal, situado sólo en parte al margen de la línea discursiva trazada por la obsesión abstraccionista que buscaba la transparencia plena, y nos alejamos al mismo tiempo de las preocupaciones centradas en el estudio de la imagen visual, podremos observar un lugar de perfiles indefinidos cuya principal cualidad reside, precisamente, en la cercanía que mantiene con ese otro ámbito de significación sin llegar a traspasar nunca sus límites. Algunos de los artistas de vanguardia que estuvieron inmersos en un proceso de disolución del sistema basado en el principio de semejanza prefirieron conservar determinados residuos figurativos, mientras otros, aplicando criterios basados en el comportamiento de la naturaleza, de orden físico o biológico, acabaron produciendo ciertas asociaciones con el mundo natural o artificial, de igual forma que muchos de ellos han mantenido intencionadamente esa posibilidad como el principal recurso de su poética personal.

No resulta desdeñable, por tanto, el número de artistas que han manejado en su obra, por una u otra vía, esa tensión que produce el reconocimiento de un cierto substrato figurativo en el contexto de una formalización que es, o pretende ser, independiente de la realidad visual. Estos rasgos, que aparecen de manera recurrente y de distinta forma en el complejo panorama que caracteriza el devenir del arte de este siglo, mantienen, hasta cierto punto, una especificidad propia, que debemos considerar teniendo en cuenta los objetivos marcados en este trabajo. Situremos el análisis, pues, en esa zona fronteriza de las artes plásticas que separa los territorios de la representación y de la autonomía referencial, fijando nuestra atención en un grupo de obras de diversa procedencia, estilística y programática, que se detienen, no siempre por las mismas razones, en el umbral mismo de la abstracción. Este sería el caso de una gran parte de la producción perteneciente a la analítica cubista o al simbolismo abstracto de inspiración surrealista, ejemplificado en artistas como Miró o Klee, cuyas poéticas, aún estando muy alejadas tanto conceptual como formalmente, coinciden, no obstante, en el mantenimiento de un cierto nivel de iconicidad, que resulta determinante en la configuración de sus respectivos estilos. Ambos planteamientos, por encima de sus diferencias, manifiestan un grado similar de imprecisión semántica que es común a muchas obras, en las que se produce, de muy diferentes formas, ese conflicto que surge dentro de una imagen cuando parece querer disolverse en una figura irreconocible sin alcanzar plenamente sus objetivos o, con un movimiento inverso, cuando de lo informe algo parece querer constituirse como forma identificable icónicamente.

De todas formas, el análisis estará centrado únicamente en la producción escultórica, que a nuestro modo de ver contiene un mayor número de ingredientes constitutivos de esa expresividad que tratamos de definir y explicitar, y que tiene, por tanto, una mayor repercusión en la producción última objeto de este trabajo. En última instancia, la obra pictórica ligada al plano tiene una mayor vinculación con los significados representativos derivados del carácter ilusionista de la imagen, en contraposición a la obra tridimensional, cuya entidad física y matériaca permite, potencialmente y en mayor medida, la integración simultánea de significados literales y referenciales. "Escultura y pintura -dice José Luis Brea-

poseen una virtualidad radicalmente diferente: mientras la segunda está 'mermada' de una dimensión, la primera ostenta las mismas que cualquier otro objeto del mundo. De ahí que su lugar en el espacio de la representación no pueda ser nunca el mismo -excepto por la violencia de una experimentación radical"<sup>1</sup>. Efectivamente, la autoridad física que posee un objeto escultórico, sobre todo cuando se dan determinadas condiciones espaciales relativas a su escala y volumen, es siempre mayor que la que puede aportar una superficie plana, siempre dependiente en alguna medida de los valores de la imagen, aunque algunas producciones pictóricas hallan conseguido abolir prácticamente los componentes ilusionistas.

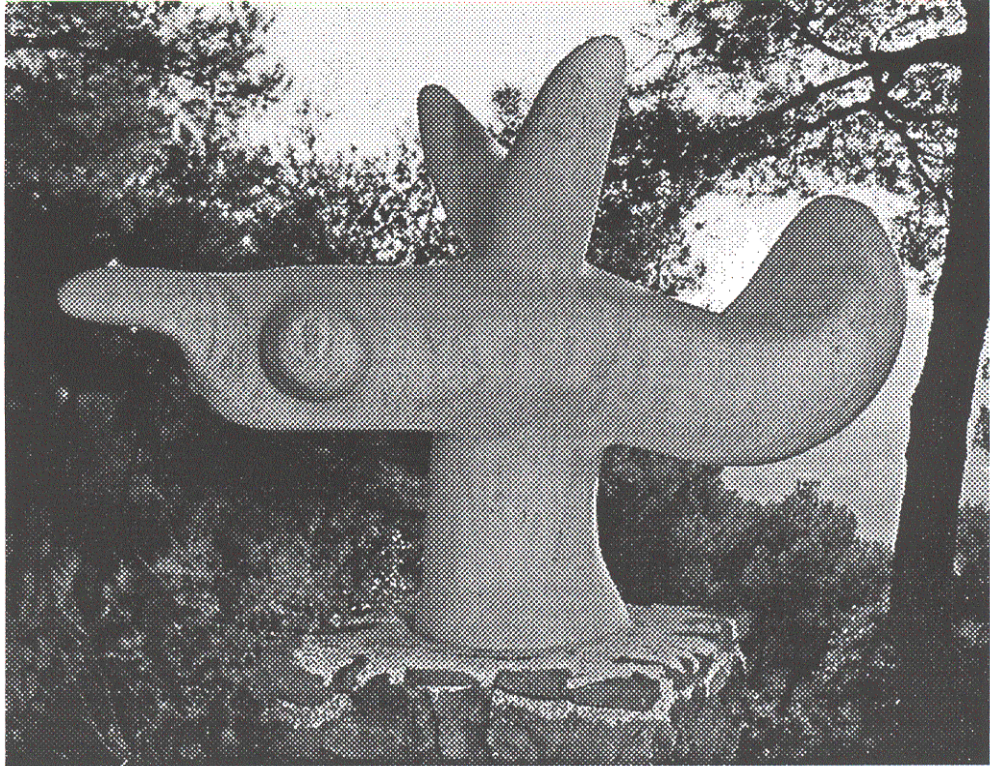
En *Pájaro solar* (fig. 60) Miró establece una clara asociación figurativa, explicitada en el título, con unos volúmenes redondeados, suaves y armoniosos, que sugieren de forma imprecisa la morfología de un animal alado. El grado de iconicidad de esta obra puede situarse, a primera vista, en un nivel similar al de *Testa de fumador* (fig. 61), pintura sobre lienzo del mismo autor realizada en 1925, en donde un número muy reducido de elementos se encarga de provocar la asociación con sus respectivos referentes, pero un análisis más detallado permite distinguir ciertas diferencias que conviene resaltar. Si bien podemos considerar el volumen real de la escultura como un elemento de aproximación figurativo, también podemos constatar el alto grado de literalidad que manifiesta el material en el contexto general de la obra. La piedra aparece muy pronto como lo que es, haciendo que el espectador sienta inmediatamente y de manera real las cualidades propias de ese material, su volumen, consistencia, peso, etc., manteniendo cierta independencia respecto de la imagen que configura. Por el contrario, la imagen de *Cabeza masculina de perfil* tiene un funcionamiento en sentido inverso: a la materia le corresponde el principal papel de agente ilusionista. La superficie bidimensional aleja la obra de la realidad, que es tridimensional, y sirve de vehículo al contenido referencial, sugiriendo ciertas relaciones espaciales inexistentes en la obra. La línea circular con una mancha en el centro evoca un ojo que se sitúa en un primer término y la sutilísima capa de pintura aplicada sobre el lienzo recuerda un espacio aéreo que no puede evitar actuar como un fondo. La abstracción inherente al plano conduce, casi siempre, a una cierta ilusión de orden espacial por la vía de la imaginación, mientras la materialidad y concreción del volumen conducen de una forma ineludible y más precisa a la autorreferencialidad.

Con *Pájaro solar*, sin embargo, se produce una cierta paradoja, porque el material, por sí mismo, es también una fuente de alusiones. Aquí, la piedra presenta un aspecto que no difiere gran cosa de otras formaciones rocosas, desgastadas por el paso del tiempo, que pudieran ser directamente extraídas de la naturaleza y, consecuente con ello, produce otras asociaciones que no dependen exclusivamente de su morfología. Esto parece complicar algo las cosas contradiciendo lo anterior, pero, bien pensado, resulta fácil observar como, por esa vía, la obra adquiere un contenido añadido que no afecta directamente al resto de los componentes, que mantienen su autonomía, sin perjudicar la coherencia global de la obra, presentándose como un sistema repleto de posibilidades interpretativas.

Las evocaciones aquí generadas por la forma y el material no anulan, en ningún caso, las cualidades físicas que el espectador puede observar simultáneamente en ellas, ofreciendo una transparencia notablemente superior a la que pueda manifestar una pintura en condiciones

---

<sup>1</sup> J. L. Brea (1991): *Las auras frías*, Barcelona, Ed. Anagrama, p. 95.



60. **Joan Miró:** Pajaro Solar, 1968.

61. **Joan Miró:** Testa de fumador, 1925.



similares de formalización icónica. Quizá por eso Alexandre Cirici, en su monografía sobre Miró, pueda otorgar a sus esculturas una mayor capacidad de concentrar simbólicamente los "paradigmas" iconográficos que este maneja. "Cuando examinamos las esculturas de Miró - dice- tal vez lo vemos aún mas claramente que cuando miramos las pinturas, por que en las esculturas ha aislado a los personajes y eliminado los fondos: la obra de Miró se concentra en los personajes y adquiere sentido por ellos y en ellos"<sup>2</sup>. La presencia física del objeto escultórico, como participante del mismo "fondo" en que se sitúa el espectador, contribuye a potenciar esas propiedades: "...los seres personificados, caballos, perros, soles o lunas con rostro, adquieren no solamente la majestad del papel presidencial que les cae en suerte, sino, además, todas las características de una representación ritual, destinada a concentrar en su forma la máxima cantidad de ingredientes significativos, como si fuese una especie de resumen, montaje o *assemblage* de cargas mitológicas". Esa capacidad de "representación ritual" no puede surgir si no es a través de los objetos escultóricos, gracias a esa entidad física que les permite mantener una relación de tú a tú con el espectador, imponiéndose, en determinadas situaciones, como hechos capaces de condicionar nuestro comportamiento real.

En *Pájaro de fuego* empiezan a darse esas condiciones que, añadidas al tipo de reducción operada sobre la forma, contribuyen a potenciar la apreciación de las cualidades del objeto como algo con entidad propia. Aunque la capacidad de sugerencia de la forma se mantenga, esta no interfiere en el objeto real salvo para contribuir a su autoridad, como hecho que determina, en cierto modo, su vida interna y su forma final. La reducción de componentes ilusorios que operan en el ámbito de la escultura con respecto a los de la pintura, cuando la forma, quedándose con lo mas genérico y esencial, mantiene un bajo nivel de iconicidad, redundando en una decidida potenciación de sus poderes simbólicos, cargándose significativamente en la misma proporción con que han eludido lo circunstancial y contingente.

Esta obra de Miró ejemplifica bastante bien el tipo de expresividad que pensamos analizar. A punto de diluirse la imagen en una forma pura, el mantenimiento de la referencia abre el campo de las posibles interpretaciones sin menoscabar nuestro interés por las propiedades físicas del objeto que parece situarse en un punto de tensión entre dos mundos igualmente atractivos y sugestivos. La ambigüedad fronteriza que, en cierto modo, sugiere y la indeterminación semántica de sus componentes, potencian la capacidad de seducción que el objeto manifiesta. Es pues, como podemos apreciar aquí, el carácter objetual de la escultura, junto al tipo de relación que esta puede establecer con el nivel semántico, lo que nos lleva a orientar el análisis de este capítulo en la dirección apuntada.

### 3.2. La materia tiene vida.

El origen de la estética que hace posible este tipo de expresividad hay que situarlo en el contexto de las preocupaciones que caracterizan al período más intensamente renovador del arte moderno, en lo que éste tiene de búsqueda de valores esenciales por encima de la

---

<sup>2</sup> A. Cirici (1977): *Miró Mirall*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, p. 88.

aparición de las cosas, pero responde a una actitud crítica y distanciada de la ideología de la modernidad. Contraponiéndose a cubistas y futuristas, algunos artistas de vanguardia manifiestan, con abierta desconfianza hacia el entorno en el que viven, un rechazo de los valores de la sociedad industrial y la cultura urbana, y dirigen su mirada hacia la naturaleza o el arte de las sociedades primitivas. Este es el caso de artistas como Brancusi, Epstein o Giacometti, que parecen buscar un cierto anacronismo trabajando con materiales tradicionales en obras de inspiración naturalista, estilizadas de manera similar a como lo hacía el arte tribal o arcaico. Para ellos, la importancia de estas obras no residía en los valores plásticos que tanto habían impresionado a los cubistas, sino en la espiritualidad que expresan estos objetos, así como el carácter de inmutabilidad que emana de sus formas simples, hieráticas y estables. Buscaban algo primordial, esencial, ajeno al devenir histórico, en unas formas que respondían a funciones rituales invariables, expresivas de una concepción unitaria del universo. Frente a la fragmentación cubista o la dinamicidad futurista, tan características del mundo moderno, estos artistas oponían un sincretismo globalizador, expresado en volúmenes compactos y unitarios que sugerían valores intemporales y absolutos.

La talla directa, manejada con profusión hasta el Renacimiento y que había caído en desuso después de Miguel Ángel, reaparece como expresión del contacto que estos artistas pretendían mantener con la naturaleza, en un acto de vitalidad que les permitiera trasladar a la materia inerte la energía del creador, de manera parecida a como el artista primitivo insuflaba espiritualidad en sus obras, que lejos de constituirse como representaciones de dioses o de espíritus eran los lugares naturales donde estos habitaban. Como dice Margit Rowell refiriéndose a este tipo de obras: "El hombre, el gesto, la materia y el espíritu retenido en la materia están [así] unidos en un solo acto espiritual"<sup>3</sup>.

Volúmenes unitarios de extremada sencillez, como en el caso de Brancusi, unidos a una cuidadosa realización artesanal, respetuosa con la naturaleza de los materiales, hacen sentir la presencia latente de una misteriosa espiritualidad, que invita a recuperar esa unidad perdida del hombre con el mundo. Después de la visita que Ben Nicholson y Barbara Hepworth hacen en 1932 a Brancusi en su taller parisino, esta última, entusiasmada con los logros que observa, coincidentes en tantos aspectos con lo que ella misma pretendía, dice: "encontré una milagrosa sensación de eternidad [...] en un taller lleno de formas sublimes, inmóviles y calladas, [...] en un estado de perfección que hizo que me invadiera un sentimiento de humildad hasta entonces para mí desconocido"<sup>4</sup>.

Así pues, el interés de estos autores por el arte tribal o de otras culturas, alejadas de la nuestra, se halla estrechamente vinculado a una actitud de respeto a la naturaleza y retorno a los orígenes. Por esta razón, las obras parecen responder más a secretas leyes de origen físico y biológico que a la voluntad humana, la cual se entrega a un conjunto de fuerzas del orden natural, sin oponer ningún tipo de resistencia. Estos artistas persiguen la armonía con la naturaleza, no el dominio sobre ella, aceptando con "humildad" las consecuencias de una dinámica que consideran equilibrada y justa. "Del mismo modo -dice Herbert Read- que un

---

<sup>3</sup> M. Rowell (1986): *Catalogue*, AA.VV.: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Editions du Centre Pompidou, p. 137.

<sup>4</sup> Citado por Herbert Read (1966): *La escultura moderna*, México D.F., Editorial Hermes, p. 196.

crystal, una hoja o una concha adoptan una forma determinada por la acción de fuerzas físicas sobre la materia, animada por una energía interna, la obra de arte debe tomar su forma como resultante de la actividad creadora del artista en lucha con el material"<sup>5</sup>. Cuando Brancusi decide crear un símbolo sobre el origen del universo (1920) elige la forma de un huevo como la mejor manera de materializar esa idea de fuerza primigenia y vitalidad orgánica a la que estamos aludiendo. El huevo adopta su forma ovoidea en virtud de las fuerzas mecánicas que actúan en su proceso de formación, desde su nacimiento y gestación hasta su completo desarrollo, dando como resultado una forma compacta, perfecta en su simplicidad, que posee una energía interna y concentrada dispuesta a desbordarse e iniciar otro gran proceso de multiplicación y crecimiento.

Brancusi trabajaba a partir de conceptos básicos y esenciales. Sus obras son, en consecuencia, formalmente elementales, como depuraciones concentradas de las ideas compartidas por una colectividad, que expresan una conciencia situada por encima de los individuos concretos. La energía se encuentra en ellas en estado latente, contenida, pareciendo mantenerse en el terreno exclusivo del espíritu. Otros artistas, por el contrario, despliegan esa energía, valoran el crecimiento y sus consecuencias observando la riqueza y variedad de los organismos vivos en su propio devenir. Para Jean Arp "el arte es un fruto que crece dentro del hombre, como crece un fruto en una planta o un niño en el seno de su madre" adoptando formas "autónomas y naturales"<sup>6</sup>. Arp denominaba a sus esculturas "concreciones" y las consideraba resultantes de un "proceso natural de condensación, endurecimiento, coagulación, espesamiento, [y] crecimiento conjunto"<sup>7</sup>. En *Croissance* (1938) (fig. 63), por ejemplo, las protuberancias que surgen a partir de un núcleo central, suavemente curvado en su busca de la verticalidad, parecen responder a las vicisitudes de su propio desarrollo, donde un conjunto de fuerzas orgánicas interiores se ven enfrentadas al entorno geofísico en donde crece ese organismo. Los volúmenes se expanden hacia arriba de forma parecida a como lo hacen las plantas, ofreciendo también una morfología que podemos asociar con la fisonomía característica del mundo animal.

Principios similares inspiran el trabajo de Henry Moore: la naturaleza y su comportamiento. El resultado pretende ser fruto de la dialéctica entre las distintas fuerzas que se desarrollan en su seno. Las formaciones óseas, cuyos huecos y volúmenes articulados responden a la función que cumplen o a la mecánica que desarrollan, y las rocas, limadas y oradadas por las corrientes del agua y del viento son sus formas características. A medio camino entre la evocación ósea y mineral los volúmenes de *Two forms* (1966) (fig. 64) sugieren una gestación de siglos. Las formas parecen ser el resultado de la paciente acción de la naturaleza que las ha ido conformando lentamente mediante una acción reiterada y constante. Sus volúmenes pertenecen a una morfología que ignora la línea recta y el plano en su deseo de expresar el secreto fluir de la materia. A través de ella Moore expresa el contenido central de su ideario estético que denomina con el término de *vitalismo*. Para Moore, la escultura debe ser una

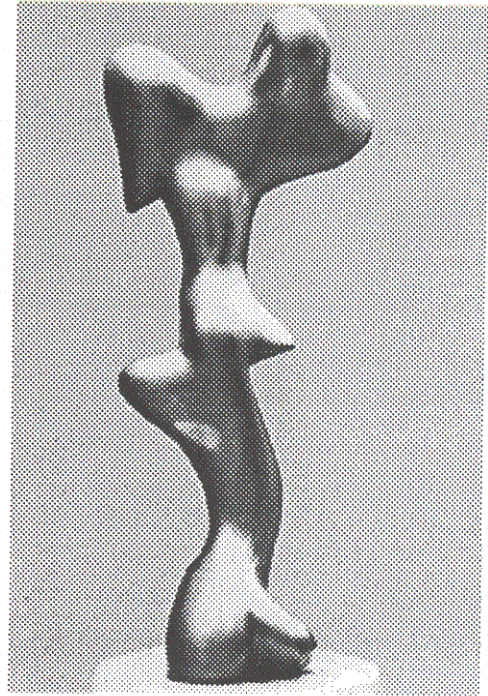
---

<sup>5</sup> *Ibíd*, p. 80.

<sup>6</sup> J. Arp (1985): *Escritos de Jean Arp*, en AA.VV.: *Jean Arp*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 49.

<sup>7</sup> Citado por Herbert Read: *op. cit.*, p. 82.

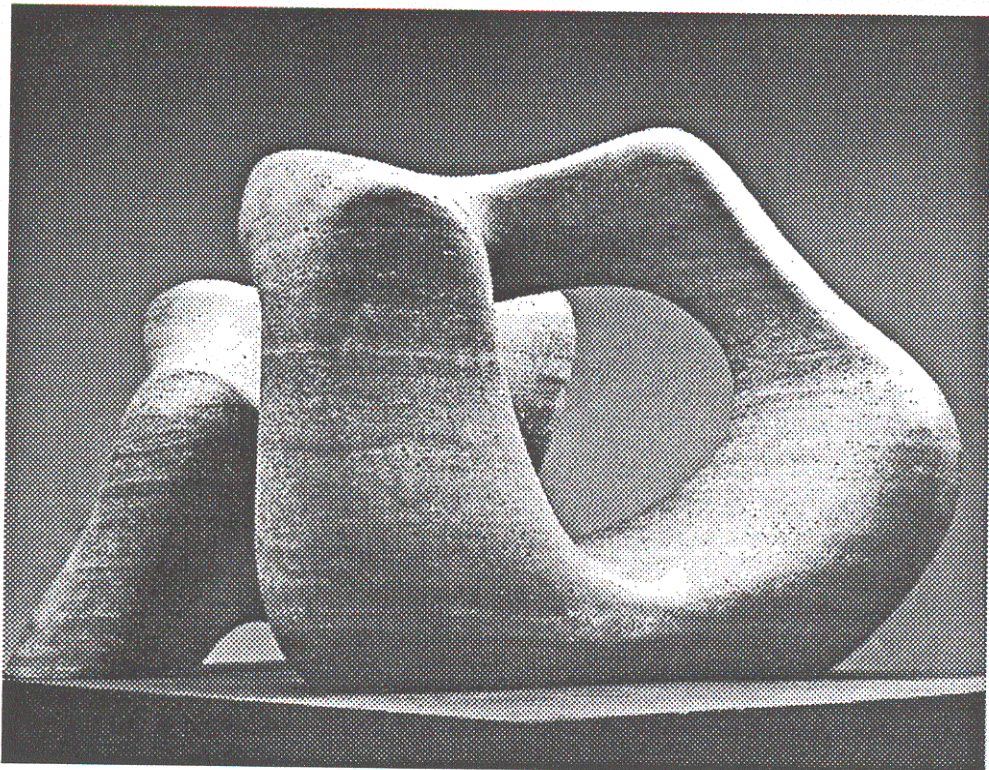




**62. Jean Arp:** Torse feuille, 1963.

**63. Jaan Arp:** Croissance: 1938.

**64. Henry Moore:** Dos formas, 1966.



"expresión del significado de la vida"<sup>8</sup> y tener una "vitalidad propia" que sea independiente del objeto que pueda representar. "Una de las cosas que me gustaría pensar que tiene mi escultura -dice- es una fuerza, una intensidad, una vida, una vitalidad desde su interior, de modo que se tenga la sensación de que la forma esta empujando desde dentro, intentando estallar o intentando irradiar la intensidad desde su propio interior en lugar de tener algo que se ha formado simplemente desde el exterior y se ha parado"<sup>9</sup>.

Este concepto de *vitalismo*, empleado por Moore para expresar las cualidades que, según él, debe tener la obra de arte, es, a su vez, el término más adecuado para definir, siguiendo a la crítica de la época, lo que constituye el discurso estético dominante hasta la aparición del minimalismo y cuyo antecedente teórico puede situarse en el temprano estudio que Worringer realiza sobre la naturaleza del arte, en donde expone su teoría sobre los principios de empatía y abstracción. Worringer argumenta "que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente y, en su más hondo ser, sin nexo con ella"<sup>10</sup> y defiende "a las formas abstractas 'sujetas a ley' pues son las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal"<sup>11</sup>. Parecidas consideraciones hace Herbert Read, atribuyendo el tipo de simbolización resultante a la necesidad de buscar un estilo que de "sensación de seguridad, de permanencia, de vitalidad y de inmediato goce sensorio", ya que no podemos hallar estas cualidades en el mundo objetivo, que es oscuro y fragmentario, y se caracteriza por la pobreza, la enajenación y la guerra. Un estilo que signifique al mismo tiempo "una afirmación de los hondos instintos de la vida frente a la frustración producida por las fuerzas inhumanas de una civilización industrial"<sup>12</sup>.

Las razones aducidas por Herbert Read para justificar la necesidad de abstracción en el arte, considerando la definición que de este concepto hace Worringer, permite explicar también el tipo de formalización que caracteriza las obras que estamos mencionando. El rechazo de la naturaleza que percibimos con los sentidos, unido a la confianza y aceptación de sus leyes y principios, conduce a una producción que exterioriza la tensión entre ambos supuestos. La energía y la vitalidad de la que hablan estos autores, aparece mediante formas cuya similitud con las que produce la naturaleza es bien patente. La variedad y exuberancia del mundo natural tiene una cierta correspondencia con esas formas fluidas y maleables tan apreciadas por esta estética de inspiración orgánica. Aunque en el orden interno estén principios físicos de estructura matemática, estos artistas recurren, en mayor medida, a las formas curvas, de armónico desarrollo, como expresión de un comportamiento complejo basado en la continuidad de la energía física y orgánica. Por esta razón, cuando los escultores minimalistas se plantean la total eliminación de los componentes referenciales en el arte recurren en mayor

---

<sup>8</sup> Vease *Ibíd*, p. 163.

<sup>9</sup> H. Moore (1981): *Escultura. Comentarios del artista*, en AA.VV.: *Henri Moore*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, p. 130.

<sup>10</sup> W. Worringer (1973): *Abstracción y naturaleza*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, p. 17.

<sup>11</sup> *Ibíd*, p. 33.

<sup>12</sup> H. Read: *op. cit.*, p. 58.

medida a la claridad estructural de la línea recta. Como dice Javier Maderuelo "las formas geométricas corresponden mejor al orden ideal de las ideas de carácter matemático. Su propia naturaleza inmaterial, su posibilidad de ser pensadas sin tener que asignarles ningún material ni ninguna escala determinada consiguen que nuestro cerebro no les asigne ninguna función representativa o, mejor dicho, les asigne la función de representar precisamente ese mundo matemático inmaterial, ese orden superior a la materia"<sup>13</sup>. Por el contrario, en obras como las de Arp o Moore la ductilidad de la forma aparece íntimamente ligada a las evocaciones que ésta produce. La ausencia del modelo geométrico conduce a la asociación con la fluidez y versatilidad de las formas naturales.

Podemos deducir, pues, que este *vitalismo*, tal y como queda expuesto por sus defensores y practicantes, es el principal responsable de esa referencialidad ambigua, de base fundamentalmente orgánica, que caracteriza este tipo de producción artística. El orden interno de la materia, que el artista acepta y asume como propio, genera un comportamiento que hace a la forma artística gestarse de manera similar a como lo hace su referente conceptual. "Si el arte debe aliarse con la naturaleza para expresar sus principios -dice Brancusi- también debe seguir el ejemplo de su actividad"<sup>14</sup>. Ese es el paradigma en definitiva, y aunque éste no lo sea en lo referente a su aspecto exterior y sí, fundamentalmente, en la estructura interna, la apariencia del objeto artístico manifiesta las conexiones derivadas del modelo. Sus propiedades de orden expresivo tienen directamente que ver con el tipo de aproximación que el artista hace al mundo de la realidad fenomenológica: gestación, crecimiento, desarrollo, etc., y dependen, básicamente, de la imitación parcial de algunos aspectos básicos de esos comportamientos. La repetición constante de una forma que se expande y se contrae en un proceso de crecimiento continuo idéntico a sí mismo, como ocurre en las columnas de Brancusi, o el fluir rítmico y armónico, de los volúmenes de la ya mencionada *Two Forms* de Moore, que parece acoplarse al espacio circundante con la misma armonía y naturalidad que lo hacen los dos elementos que la componen, constituyen dos buenos ejemplos de este tipo de representación. Estas obras devienen referenciales a causa de los procesos que las hacen posibles, por lo que sus lecturas estarán directamente condicionadas por ese hecho, con la consiguiente ambigüedad semántica que genera esa misma dinámica.

"A primera vista -dice Henry Moore- la escultura debe tener siempre algunas oscuridades y otros significados. La gente tiene que seguir queriendo mirando y pensando; la escultura nunca tiene que revelarlo todo inmediatamente"<sup>15</sup>. Ciertamente, la ambigüedad y una cierta oscuridad inicial son aspectos determinantes para la apreciación de estas obras que se limitan a sugerir vagamente unas formas sin afirmar nada concreto, posibilitando así la formación de significados referenciales diversos. La formalización última aparecerá en la mente del espectador y ésta no será, en ningún caso, algo cerrado y unívoco. Los procesos mentales, activados a causa de la insatisfacción que produce esa falta de concreción, lo hacen a partir de esos ingredientes icónicos, inconcretos y contradictorios, que operan tan sólo orientando

---

<sup>13</sup> J. Maderuelo (1990): *El espacio raptado*, op. cit., p. 43.

<sup>14</sup> Citado por F. Teja Bach (1995): *Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture*, en AA.VV.: *Brancusi*, Editions du Centre Pompidou, p. 26.

<sup>15</sup> H. Moore (1981): *Escultura...*, en op. cit., p. 204.

de forma imprecisa nuestra imaginación. Observando *Croissance*, podemos ver alternativamente morfologías que nos recuerdan el mundo animal, el vegetal y el mineral o quizá, más acertadamente, recibir una confusa sensación que integra esas diversas evocaciones en permanente inestabilidad. Y en *Two forms*, la similitud de sus volúmenes con ciertas articulaciones óseas aparece combinada junto al parecido que también ofrecen con otras rocas no manipuladas, configuradas y desgastadas lentamente por agentes externos de origen natural. A David Sylvester, por ejemplo, esta obra le sugiere simultáneamente dos "caderas en confrontación", y sendas "cabezas enfrentadas, una amenazante y otra en retirada", aunque también podrían ser, afirma, "dos rocas en el desierto". Pero no se trata de aislar las asociaciones, lo importante reside en que las formas son muchas a la vez, que "sugieren correspondencias entre cosas diferentes". Según este autor "la obra de Moore que representa una confrontación sexual más potente es precisamente esta pieza que no presenta esa específica imaginería sexual"<sup>16</sup> presente en otras obras suyas.

A pesar de la belleza y armonía de sus formas, esta ambigüedad de base, tan abierta como sencilla, provoca en el espectador una notable intranquilidad y desasosiego, convirtiendo las obras en objetos misteriosos dotados de un aura *mágica*, con capacidad para evocarnos algo que, aunque no este presente ni definido, se hace realidad gracias al poder del arte. El espectador intuye que se le hurta algo y convierte el objeto artístico en trasunto de un contenido lejano y, en cierto modo, inaccesible. La apariencia de naturalidad de estas formas oculta interrogantes que parecen afectarnos y que tienen que ver con sentimientos compartidos por el grupo social. Este componente, misterioso y evocador, fue definido con la palabra *magia* por la crítica de la época. Tomada de la antropología social, el término desvirtúa en buena medida el significado estricto que esta disciplina le otorga, pero permite aludir, con cierta eficacia, a esa capacidad de transformación de la materia inanimada en un objeto dotado de contenido espiritual gracias a la intervención del artista. Además, los rasgos formales de muchas de estas obras provienen, más o menos directamente, del arte primitivo que es producto de un pensamiento mágico.

Para Read la *magia* todavía operaba a través de obras que como las de Brancusi, Arp, Giacometti o Moore poseían esa clase de poder "que asociamos con los cultos animistas de las razas primitivas"<sup>17</sup>. Una "escultura mágica", según él, sería aquella que tiende a crear objetos que concentran y cristalizan "emociones" que son más públicas que personales y suponen, en relación con la sociedad, no representaciones del mundo exterior y todavía menos expresiones de la conciencia o el sentir personal del artista, sino más bien catalizadores de una conciencia colectiva"<sup>18</sup>. Según este criterio, el artista actuaría como un médium, capaz y responsable de expresar valores de identificación colectiva, a través de objetos propiciatorios de esa misma identidad.

Realizadas con una mayor o menor dependencia, o conciencia, de los referentes originarios, e independientemente de las diferencias significativas y funcionales de estas producciones, lo

---

<sup>16</sup> D. Sylvester (1968): *Henry Moore*, Londres, The Arts Council of Great Britain, p. 38.

<sup>17</sup> H. Read: op. cit., p. 70.

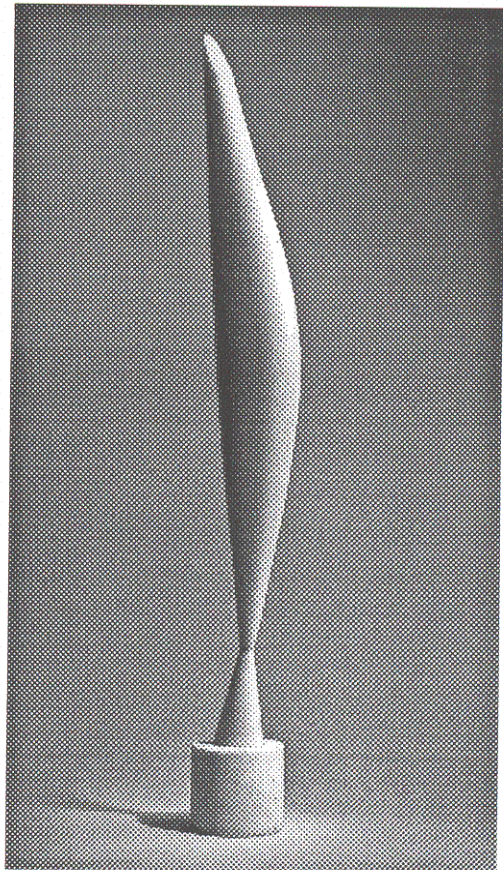
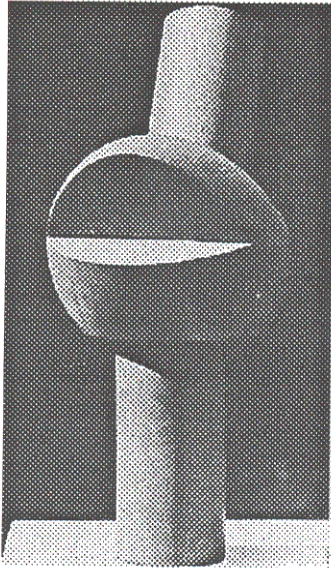
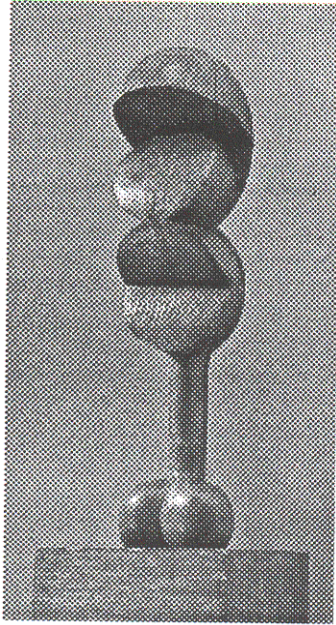
<sup>18</sup> *Ibíd*, p. 71.

cierto es que este tipo de esculturas consiguen transmitir la sensación de que se traspasan los límites de la razón y que son necesarias, no sólo como fuentes de placer o de conocimiento, sino como medios que permiten la comunión en torno a ciertos valores esenciales para la vida.

### 3.3. Formas primordiales.

Semejante sistema de valores conduce necesariamente a un arte de formas esquemáticas, basadas en lo genérico, donde cualquier atributo individualizado que pueda aparecer queda sustituido inmediatamente por lo común e invariable. Cuando Brancusi utiliza para una serie de obras el tema de la *Maiastra* (fig. 66), un pájaro de la mitología rumana que habla, cambia de aspecto y protege a los héroes preservándoles de encantamientos, lo hace mediante una forma sumamente estilizada que se erige estática y solemne con la verticalidad de un totem. El carácter emblemático que la obra debe adoptar le lleva a concentrar en una forma única e invariable, que repite varias veces con ligeros matices, lo que en la leyenda rumana aparece como versátil e indeterminado. Asimismo, los rasgos distintivos del animal aparecen diluidos en una forma que recoge los elementos mínimos para una identificación genérica. Sólo aparece lo imprescindible para, reconocido el referente que sustenta el símbolo, la atención del espectador se centre únicamente en la idea principal. El misterio, la *magia* atribuible a estas piezas, proviene en parte de su extremada simplicidad, que diluye y rebaja las posibilidades de identificación icónica potenciando la ideas subyacentes en cada figura, intuitas por el espectador gracias a las sugerencias figurativas que la forma hace y que nunca llega a concretar. Una de las *Maistras* más depuradas, realizada en mármol blanco en 1915, presenta una hendidura en la parte superior que ilustra claramente lo que decimos. El apéndice que remata la pieza tiene más de boca que de pico, aunque su configuración no pueda ser más clara y precisa. Los dos planos en ángulo, que cortan bruscamente el volumen suavemente curvado del pájaro, evocan sólo de manera muy genérica un órgano receptor. La imprecisión semántica actúa como contrapunto de la simplicidad formal para constituir un sistema que integra a la perfección los valores estéticos, vinculados a la materia, con los principios conceptuales que animan la obra.

La eficacia del método es bien patente. La forma recoge esquemáticamente aquello que es común a un conjunto de órganos con funciones similares, como son recoger, ingerir, succionar, etc. Mediante un proceso de reducción se obtiene una formalización capaz de sintetizar un concepto ideal, reconocible en la realidad de igual manera que una fórmula matemática es verificable en multitud de situaciones concretas de naturaleza diferente. Es interesante observar como reaparece este mismo elemento con mayor protagonismo en una obra de Arp, de 1938, titulada *Mojón* (fig. 67), donde un único volumen, situado en el centro de un tronco que lo sustenta, contiene una enorme abertura compuesta por sendos planos rectos. Como en la *Maiastra*, los cortes en ángulo hacia dentro sobre un volumen compacto y curvo, rompen la continuidad de la forma mostrando una actitud abierta y receptora, algo presente en el comportamiento de los seres vivos que no es necesario asociar a una figura concreta del mundo conocido. Anteriormente, en *Adán y Eva* (1921), Brancusi había ofrecido un elemento similar en la parte de la obra que representa a Eva (fig. 65). En este caso, que tiene que ver con la cualidad fecundadora de la mujer, con unos planos, ligeramente



**65. Constantin Brancusi:** Adan y Eva (Pieza superior), 1916-1921.

**66. Constantin Brancusi:** Maiastra, 1915.

**67. Jean Arp:** Mojón, 1938.

**68. Constantin Brancusi:** Ave en el espacio, 1923.

curvados, que nos recuerdan unos abultados labios. "La misión de Eva -dice Brancusi refiriéndose a esta pieza- es la reproducción. Ella es atractiva e inocente. Ella es la fertilidad, la flor que se abre, la planta que brota"<sup>19</sup>. Aunque Brancusi aluda a un comportamiento contrario al mencionado más arriba, vemos igualmente aparecer esa idea asociada a un órgano que muestra la relación entre un cuerpo vivo y el medio que lo acoge, de un órgano que hace posible la ingestión de sustancias necesarias para vivir o reproducirse y es a la vez el lugar dispuesto para hacer posible la aparición de nuevas vidas. La forma, reducida a sus mínimos elementos, sólo permite una asociación muy genérica e imprecisa que deriva hacia el significado más amplio de los posibles, transmitiendo con ello la idea más abstracta que podemos asociar a esa figura de la naturaleza.

Este sistema simplificador, en la doble dirección apuntada, es llevado hasta el límite en numerosas ocasiones. El contenido referencial puede quedar reducido a un leve eco del motivo elegido y el volumen resultante simplificado a una sola forma. En *Oiseau dans l'espace* (1923) (fig. 68) la estilización alcanza el más alto grado que permite el mantenimiento de la metáfora visual. Una forma ovalada, sumamente alargada como un huso, muy estrecha por abajo y cortada longitudinalmente en su extremo superior, sugiere más el movimiento de un cuerpo en ascensión, a punto de dejar su apoyo, que un ser corpóreo determinado, aunque un mayor abultamiento del volumen, que coincide con la posición del corte, otorgan a la forma la posibilidad de ser identificada en el sentido deseado. Estos elementos tan simples hacen que la obra pueda verse como una figura viva y en tensión, que mira hacia el lugar donde dirige su acción. La posición del corte y una ligerísima modificación de la curvatura, en ese mismo lado por la zona superior, nos indica la zona de la cabeza que genera ese movimiento apuntando al espacio. Con un nivel de iconicidad mínimo, que suponen un grado de reducción mayor que el de la *Maiestra* de la cual surge, Brancusi construye una figura de singular potencia y gran vitalidad y dinamismo. De la primera de estas piezas a los diversos *Oiseau dans l'espace* media un buen camino de reducción que ilustra el empeño de Brancusi por abstraer de las formas naturales algo esencial que le permita expresar ciertas ideas<sup>20</sup>, y en qué medida esa reducción es posible, manteniendo el vínculo con sus referente originales, de una manera productiva que sobrepase las condiciones impuestas por estos. Sorprende ver la forma final que adquiere el cuerpo del pájaro y la manera de resolver el extremo superior de la pieza, sugiriendo, como ocurría en la *Maiestra*, la existencia de una cabeza y un pico con la inclusión, tan sólo, de ese plano oblicuo que se limita a interrumpir el estilizado volumen, sugiriendo con ello algo mucho más importante que lo que esta sucinta forma permite recordar. La escultura, fruto de una radical depuración, regida por criterios plásticos y formativos, trasciende su condición física, ofreciendo al espectador una experiencia intensa, ascética y llena de verdad.

En ciertas ocasiones, la evocación, recibida como un eco suave y distante, parece generada más por una necesidad inconsciente que por una voluntad explícita. En esa frontera extrema podemos encontrar obras tan interesantes y sugestivas como *Schwert* (Espada) (fig. 70) o

---

<sup>19</sup> Citado por F. Teja Bach: *Catalogo*, en AA.VV.: *Brancusi*, op. cit. p. 185.

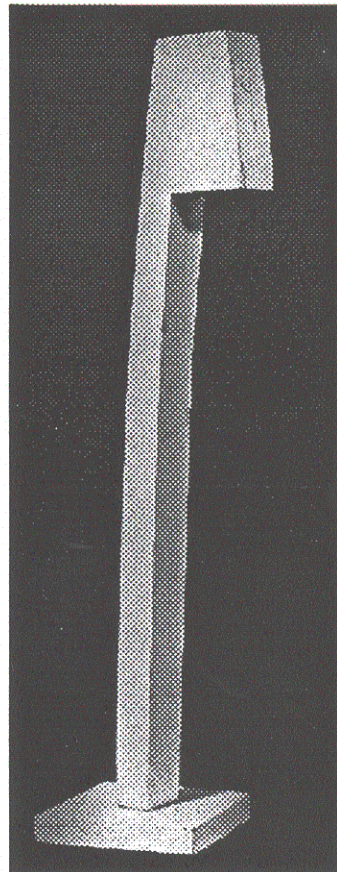
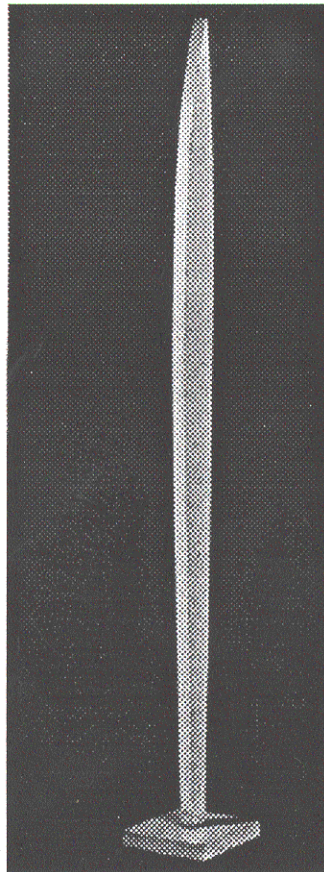
<sup>20</sup> Brancusi escoge la figura de un pájaro como la mejor manera de expresar ese deseo tan humano de poder desligarnos de los condicionamientos de la materia y maneja la forma intentando que esta sugiera realmente esa posibilidad. "Yo no he buscado durante toda mi vida mas que la esencia del vuelo", dice en cierta ocasión; y añade: "El vuelo, que felicidad". Cita recogida en *Ibíd.* p. 203.



**69. Raymond Duchamp-Villon:**  
Retrato del profesor  
Gosset, 1918.

**70. Kurt Schwitters:**  
Espada, 1930.

**71. Kurt Schwitters:**  
Angulo estrecho, 1930.





*Schlanker Winkel* (Angulo estrecho) (fig. 71) de Kurt Schwitters, realizadas ambas en 1930. La primera, que posee un cierto parecido formal con *Oiseau dans l'espace*, recoge tan sólo la idea de verticalidad que caracteriza al ser humano, mientras la segunda añade a un tronco ligeramente curvado, expresivo de esa misma verticalidad, un elemento desplazado hacia delante que parece observarnos insistentemente a pesar de su opacidad. El volumen, de estructura geométrica muy elemental, sugiere la posición de una cabeza sin dejar de ser en ningún momento el taco de madera que percibimos. La capacidad de esta imagen para manifestar literalmente sus cualidades evocando al mismo tiempo la presencia de algo vivo, casi pensante, es realmente notable. El objeto extrae parte de su potencial expresivo del carácter antropomórfico que parece sugerir, pero la posible alusión resulta tan lejana que lo único que realmente queda es la intranquilidad que ese hecho produce en el espectador y la atracción que de ello se deriva.

Una expresividad en cierto modo coincidente, aunque surge de presupuestos diferentes, tiene el *Retrato del profesor Gosset* (fig. 69), obra de Raymond Duchamp-Villon fechada en 1918. Aquí todo es sumamente impreciso: las curvas nos sitúan en el mundo orgánico y el acoplamiento de dos formas similares superpuestas parece sugerir cierta funcionalidad natural, en la que podemos reconocer la simetría característica de los seres vivos desarrollados. La disposición de las hendiduras y de las zonas convexas pueden tener algo que ver con los rasgos faciales humanos y, también, con la anatomía femenina, de forma similar a cómo aparece en esas exuberantes *Venus* del período neolítico, símbolos sexuales y de fertilidad, aunque nada puede confirmarse con certeza. Y aunque el título parece constituir una referencia más explícita, en realidad sólo contribuye a confirmar, contrastando nuestra experiencia anterior con los datos que la obra aporta, su acentuado carácter de objeto autónomo, que elude concretar nada asociable fuera de lo que se ve. Con todo, pervive esa confusa sensación, impregnada de una fuerte sensualidad, ligada a experiencias perceptivas anteriores, que nos vemos avocados a asociar con nuestra propia realidad física en ese nivel oscuro y difuso de las "imágenes eidéticas", intuiciones figurativas surgidas del interior que difícilmente adquieren forma concretable alguna<sup>21</sup>.

Tanto en *Angulo estrecho* de Schwitters, de planos rectos y contornos nítidos, como en el *Retrato* de Duchamp Villon, con absoluto predominio de formas curvas, encontramos ese magnetismo que provoca la claridad de una propuesta en el terreno formal con esa ambigüedad referencial llevada hasta el límite. Un poco más en esa dirección haría desaparecer todo vestigio figurativo reconocible y desplazaría radicalmente el significado intrínseco de las obras. En esa estrecha franja, como el *filo de una navaja*, en inestable equilibrio entre territorios conceptuales contrapuestos, encontramos algo esencial e insustituible para el sentido que configuran.

Pero las obras más interesantes, rotundas y sugestivas, realizadas en este ámbito, pertenecen a Brancusi, que no sólo plantea las ideas y elabora el método, sino que crea el más potente repertorio de símbolos dentro del arte contemporáneo, en torno a una serie de grandes temas que conciernen al ser humano. A través de un número relativamente reducido de formas, que

---

<sup>21</sup> Algo parecido a lo que nos ocurre con esa extraña amalgama de pechos femeninos, nalgas y pene que sugieren esos amuletos prehistóricos definidos por algunos estudiosos como "figurillas bisexuales". Véase S. Giedion (1988): *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza Editorial, p. 278.

en numerosas ocasiones repite con pequeñas variaciones o combina atendiendo a muy diversas exigencias de contenido expresivo y contextual, construye una potente y compleja red de significados, que surgen de la capacidad simbólica de la forma generada a partir de la confluencia de intereses de orden interno y conceptual. Una voluntad centrada en la búsqueda de ciertos valores absolutos, le hace concentrarse en una serie de temas básicos, que desarrolla extensamente, materializando una obra cuyo potencial expresivo y riqueza conceptual se basan en una austera simplicidad, de una belleza extraordinaria, que es, no obstante, fruto de una compleja depuración realizada sobre unas formas naturales elegidas por profundas razones de carácter vital y cultural.

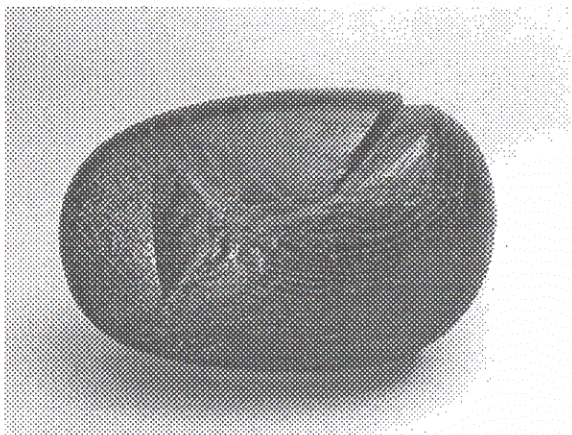
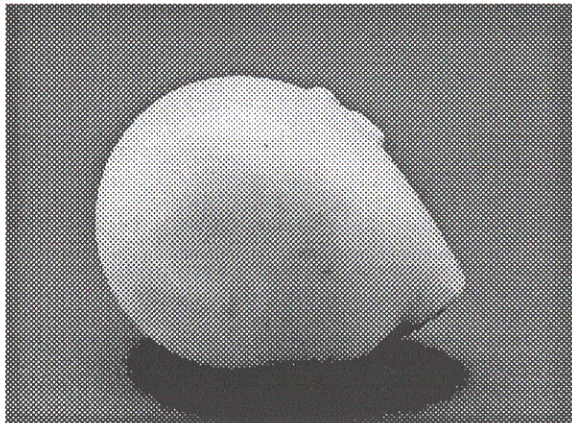
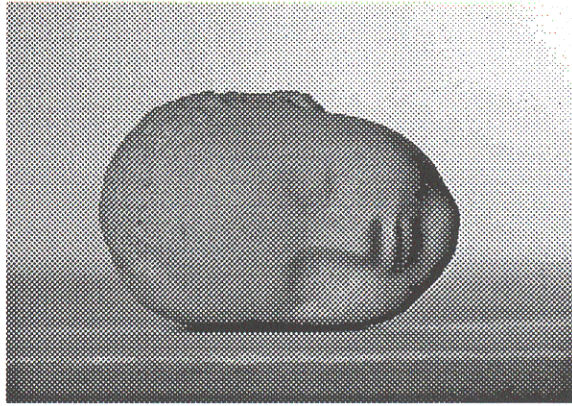
La larga serie de trabajos realizados con el tema de las cabezas reclinadas ilustra, con bastante claridad, estas afirmaciones. Obras que pueden tener su mejor antecedente en la todavía naturalista *Tête d'enfant endormi* (1908), como *La muse endormie* (1909), *Prometeo* (1911), *Tête d'enfant* (1914) o *Le Nouveau-Né* (1915) (figs. 72, 73, 74 y 75) muestran un importante repertorio de soluciones formales, basadas en la eliminación de rasgos distintivos que son posteriormente recreados en unos potentes volúmenes, perfectamente acoplados sobre sí mismos, que poseen un valor y una fuerza extraordinarios. Después de una larga reflexión en torno a la figura de un niño, manejando en una escultura la totalidad de sus miembros de forma parecida a como podía hacerlo un artista primitivo africano, Brancusi decide finalmente conservar sólo el volumen de la cabeza para colocarla apoyada sobre uno de esos pedestales que él también concibe como obras dotadas de pleno valor escultórico. La radical depuración que realiza con esta obra, que ahora titula *Tête d'enfant*, le permite concentrar en una sencilla forma ovoidea, interrumpida por varios cortes ligeramente alusivos, la energía atribuida a la parte más importante del cuerpo humano, lugar donde reside el pensamiento y sede, asimismo, de lo que comúnmente entendemos por espíritu. "La cabeza -dice Pontus Hulten refiriéndose a esta obra -era la forma con más carga emocional que se pueda imaginar, porque dentro de ella está ese misterioso aparato electroquímico conocido como cerebro. Y la cabeza de un niño recién nacido, como un huevo, tan frágil de peso, guardián de la vida, corresponde exactamente a la idea de un objeto con un impacto de alta potencia"<sup>22</sup>.

Brancusi se dio cuenta que para expresar esa intensa "carga emocional" había que eliminar cualquier rasgo distintivo que condujera a posibles asociaciones con fisonomías particulares, manteniendo, a su vez, ciertos componentes acoplados a la forma que, en diálogo con ella, potenciaran su función simbólica. En *Tête d'enfant* la disposición de las huellas establece el dato mínimo para la evocación, creando unos ritmos, perfectamente acoplados al volumen, que refuerzan la posición yacente de la pieza y producen una misteriosa sensación de frágil y serena vitalidad. Propiedades que también sugieren desde el mismo material esas muescas que, como unas heridas, permiten observar la existencia de un cuerpo vivo que eventualmente ha visto alterada su epidermis protectora. Todo en la pieza permite hacernos creer que estamos frente a una materia que se justifica por sí misma, expandiendo al mismo tiempo cierta energía interior de índole espiritual.

*Tête d'enfant* constituye, en ese sentido, un importante logro, del cual van a surgir otras ideas, como la *Le Nouveau-Né*, realizada un año después, que reconvierte esos mismos

---

<sup>22</sup> P. Hulten (1987): *Brancusi and the concept of sculpture*, en AA.VV.: *Brancusi*, New York, Harry N. Abrams, p. 9.

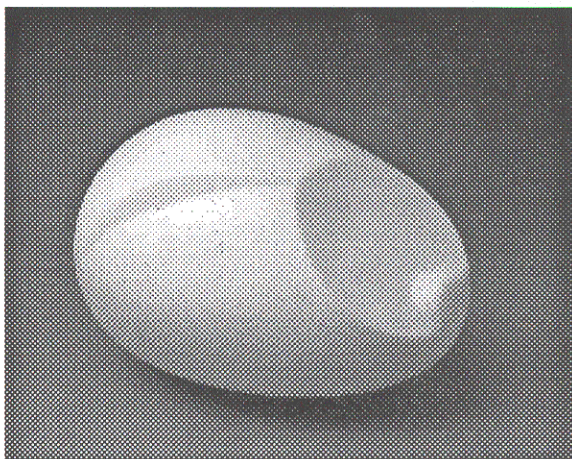


**72. Constantin Brancusi:**  
Tête d' enfant endormie, 1908.

**73. Constantin Brancusi:**  
Prometeo, 1911.

**74. Constantin Brancusi:**  
Tête d' enfant, 1914-15.

**75. Constantin Brancusi:**  
Le Nouveau-Né, 1915.



elementos acentuando aún más su carácter de objeto autónomo, con un pliegue y un corte que parecen ser la consecuencia natural de un desarrollo decidido por la propia forma, que, en este caso, manifiesta una precisión geométrica muy alta, conservando la alusión naturalista en un grado de indefinición tal que solo forzando intencionadamente nuestra voluntad de reconocimiento figurativo, en la misma dirección que su título expresa, podemos alcanzar a ver la imagen de una cabeza con la boca abierta, algo que aparece, extrañamente y por sorpresa, cuando decidimos desechar otras posibilidades de lectura. Aunque visto así, gracias al incentivo que sugiere la existencia de algo no constatable en el propio mármol, el plano que secciona el volumen hasta la aparición del "mentón", que interrumpe el corte y el pliegue superior, aparecen también como partes de una búsqueda que revela la vitalidad originaria de una forma buscando un nuevo estado. Es decir, los mismos elementos que producen la asociación figurativa sugieren en la pieza un movimiento interno que expresa, a otro nivel, ideas muy parecidas a las insinuadas por la imagen. Todo en la obra trabaja en la misma dirección: la forma recrea lo más primario, algo que podemos considerar originario, y nos recuerda la cabeza de un recién nacido, con toda su capacidad de crecimiento y potencial creador. "Por su evocación de un huevo o de una célula -dice Ann Temkin- *Le Nouveau-Né* es una metáfora del nacimiento tanto como el retrato de la cabeza de un niño"<sup>23</sup>. Efectivamente, si por "retrato" entendemos en este caso el simple reconocimiento de una cabeza indeterminada, ambos tipos de registro existen y son compatibles, gracias a un tratamiento que hace coincidir en el proceso diversas operaciones reductivas que confluyen en una forma capaz de sintetizar el conjunto de todas ellas. Idea y forma crecen juntas haciéndose en un proceso que busca la unidad simbólica, cuya propiedad más notable es precisamente su capacidad de hacer visibles las ideas más generales y abstractas.

La consecuencia última de esta exploración alcanza su máxima expresión con *Le commencement du monde* (fig. 77), obra de 1920 que abunda en el tema de la creación y el origen manteniendo la misma forma básica de las cabezas, sin incluir ninguna referencia de origen anatómico. En esta obra, igual que en la *Sculpture por aveugles*<sup>24</sup> (fig. 78), concebida en el mismo período, sólo pervive la pureza de un volumen ovoideo de mármol blanco, compacto y liso, que recuerda con mayor precisión las proporciones manejadas en las diversas versiones de *La muse endormie* (fig. 76), con su forma alargada que decrece por uno de sus extremos. Lo que en estas piezas aparecía sugiriendo una evocación añadida a la forma originaria de las cabezas, acaba dominando plenamente, en una especie de cristalización que recoge, por reducción, el conjunto de fuerzas que intervinieron en esa exploración, hasta adoptar la forma de un huevo, imagen de una gran perfección geométrica que expresa, a su vez, una intensa vitalidad y una potente fuerza interior.

El huevo simboliza a la perfección esa energía concentrada en una sola célula que será el origen del crecimiento de un ser vivo, de la misma forma que el volumen ovoide de las

---

<sup>23</sup> A. Temkin (1995): *Catalogo*, en AA.VV.: op. cit., p. 136

<sup>24</sup> Ambas esculturas han sido confundidas en numerosas ocasiones por su parecido formal. La diferencia principal entre ambas reside en el contenido que Brancusi atribuye a cada una de ellas, tal y como indican los títulos, y en el modo de presentarlas, con sus distintos pedestales, tan indicativos del complejo sistema simbólico creado por su autor. La versión en mármol de *Le commencement du monde* fue definitivamente concluida en 1924 colocándola sobre una superficie circular de acero y una base de piedra de planta cruciforme que evoca las orientaciones de los puntos cardinales. Véase Ann Temkin en *Ibíd.*, p. 218.

cabezas expresa la vitalidad del pensamiento, pero con esa elección el artista descubre el camino más directo y eficaz de los posibles, al utilizar un elemento, cargado de un potencial significativo enorme, que en el aspecto material no requiere de una depuración previa. El talento del artista convierte en un objeto independiente, dotado de fuerza interior y poder conceptual, una escultura cuya morfología externa resulta casi idéntica a la de su referente natural. Sin necesidad de recurrir a la estilización de sus componentes, dada la extremada simplicidad del material de origen, Brancusi ofrece la máxima intensidad emotiva con la mejor y más sencilla de las formas posible.

Todas estas obras según Hulten no pueden, en propiedad, ser consideradas como representaciones de cabezas, ya que son sólo y fundamentalmente unos objetos, que expresan, eso si, unos conceptos o ideas esenciales, vehiculados a través de unas formas que podemos percibir con la vista y reconocer con el tacto. "A partir de distintos materiales -dice este autor- el escultor hizo objetos cuya forma externa contiene fuerza interna, en este caso el cerebro. La forma es la materialización del significado o contenido, en este caso el más potente de los mensajes, la fuerza misma de la vida". No es por casualidad por tanto, sigue diciendo, que "el concepto en desarrollo de la escultura como objeto llegase a materializarse en una serie de trabajos en forma de cabeza"<sup>25</sup>. De igual forma, ese volumen redondeado de mármol titulado *Le Commencement du monde* tampoco debe considerarse una representación. No pretende ser, al menos, la imitación de un huevo, sino la materialización sublimada de una idea que recurre a esa forma por las posibilidades que ésta ofrece de vehicular metafóricamente ese concepto. La obra es, de hecho, el producto de una convergencia, el resultado depurado de un largo proceso de reflexión en el que confluyen los diversos análisis realizados, a través de la materia, sobre las diversas formas de lo natural, lo plástico y lo cultural. Por ello, a través de ese recorrido hacia el objeto autónomo, tan verdadero y necesario por su valor simbólico como la naturaleza de la que parte, la obra obtiene su máximo valor y potencia. La fuerza de la obra tiene su origen en lo que simboliza pero su eficacia, y su poder, vienen de la forma en que esta articula el alto grado de abstracción que posee conservando la alusión metafórica que permite la identificación del símbolo, o quizá, más acertadamente, por la integración que hace de esos componentes significativos que son, en cierto modo, contrapuestos. Con un gesto magistral, Brancusi convierte un pequeño volumen de mármol, de una pureza formal extraordinaria, en un objeto capaz de expresar el más hondo contenido existencial.

El método de Brancusi se basa en la abstracción que hace de las formas naturales, mediante una serie de operaciones reductivas que siempre tienen en cuenta, o surgen, de las propiedades reales de la materia empleada, cuyas exigencias trata de combinar, en un juego sutil y complejo, con otras demandas de orden naturalista, resueltas en un proceso generativo que busca su razón en el mismo sistema natural que es común al mundo físico y al mundo psíquico. Para Brancusi, "la simplicidad es la complejidad resuelta", el producto final, pues, de un análisis que ha ido desechando lo accesorio de un fenómeno percibido como algo inabarcable, hasta alcanzar lo esencial con la precisión y claridad de lo que mejor pueda definirlo. Pero también sostiene "que la simplicidad es la complejidad en sí misma"<sup>26</sup>, así

---

<sup>25</sup> P. Hulten: *Brancusi and the concept of sculpture*, en op. cit, p. 9.

<sup>26</sup> Citado por F. Teja Bach: *Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture*, en op. cit., p. 25.

que podemos deducir que el resultado no surge solo de una intención reductiva, sino de la necesidad de crear una nueva estructura que sobrepase la complejidad de las formas naturales, aunque esta mantenga algo de lo que es esencial en ellas. Según Teja Bach, Brancusi no se guió exclusivamente por la necesidad de reducir las formas naturales, buscando una especie de esencia de las cosas, sino que actúa buscando un sistema productor más complejo que haga de la obra algo nuevo con vida propia. La gestación no dependería tanto de una simplificación, realizada a partir de algo existente, como de su propia dinámica creativa, orientada a la constitución de un hecho simbólico, en el que concurren otras fuerzas. "En tanto que forma esencial -dice este autor- la escultura de Brancusi es sobre todo no una forma reductora sino una forma productiva. No es la precisión geométrica que le es propia sino la pregnancia -en el primer sentido del término: aquello que engendra, aquello que se perpetúa de lo vivo"<sup>27</sup>.

Las formas "absolutas" de Brancusi producen una clara sensación de estar vivas, en tensión, fuertemente cargadas de un sentido que surge de aquello que la propia forma ha sugerido en su proceso de gestación, como el fruto depurado de ese conjunto de fuerzas de diverso orden que actuaron en su constitución. Y en ese punto difícil de formalización, que ha partido de lo natural para sublimarse en unas formas que han adquirido su independencia plena en el proceso plástico, conservando una gran parte de la vitalidad original, encontramos un buen número de razones que explican la fuerte atracción que estos objetos ejercen sobre nosotros.

### 3.4. "Entre el objeto y la imagen".

El carácter de las producciones analizadas hasta ahora tiene directamente que ver con el antropomorfismo heredado de la tradición escultórica anterior, que subsiste en ellas a pesar de la voluntad expresa de muchos artistas de no representar el mundo objetivo. En ellas pervive esa unicidad de la obra ligada al bulto redondo que es fuente de evocaciones como las que hemos descrito anteriormente. Como dice Maderuelo, "la figura visualmente más potente es la que le representa y sus mecanismos psicológicos le conducen a la paranoia de reconstruir la figura humana en cualquier rasgo susceptible de ser descompuesto en trazos capaces de sugerir, aunque sea mínimamente, una cabeza y unas extremidades"<sup>28</sup>. Por eso, cuando los minimalistas deciden eliminar de su producción todo vestigio metafórico, intentando dotar a la obra artística de una autonomía referencial plena, atacarán directamente el modelo que hacía posible el mantenimiento de esas conexiones. Como Pollock en el campo de la pintura, que en su momento había llegado más lejos que nadie en la consecución de un espacio no ilusorio, extendiendo la materia pictórica por el plano del cuadro en un continuo sin eje ni centro articulador alguno, los artistas *minimal* sustituyen el sentido de la jerarquía descontextualizada que imponía la escultura anterior por una descentralización abierta a las relaciones con el entorno. El bloque unitario, focalizador de la atención, paradigma de la unicidad del ser humano, cederá terreno en favor de unos objetos diversificadores de la

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>28</sup> J. Maderuelo: *El espacio raptado*, op. cit., p. 43.

experiencia espacial, cuya especificidad matérica y estructural, como ya hemos tenido ocasión de comentar, destruyen toda posibilidad de asociación antropomórfica. Coincidiendo con esta idea se generaliza una actitud que valora el concepto por encima de la materialidad de la obra, los procesos antes que el objeto acabado y la experiencia real del sujeto en los contextos que las obras contribuyen a definir.

Por esta razón, en un entorno creativo como el indicado, es más difícil encontrar obras que contengan el tipo de expresividad fronteriza que estamos tratando de precisar. Será necesario esperar un par de décadas para ver reaparecer, de forma significativa, obras de interés que contengan esos componentes metafóricos, vagos e imprecisos, que andamos buscando. Aunque ahora, las actitudes que van a hacer posible la aparición de esa reducida iconicidad, como la que hemos observado en anteriores análisis, lo harán por otras vías, uniendo a la nueva actitud, que se abre al ámbito referencial, los distintos modos de operar introducidos en el período de auge conceptualista. De manera generalizada se acepta ahora, con toda naturalidad, el valor conceptual y procesual de la producción artística y la importancia de los contextos en la construcción de significados. Por lo demás, considerando que aún el arte más formalista o estrictamente literal contiene, inevitablemente, ciertos aspectos metafóricos, la práctica artística de ese momento se distancia por igual de la obsesión por la forma, la estructura y las técnicas constructivas propias del ideario minimalista como de la furibunda reacción subjetivista, de efímeras consecuencias, que protagonizaron neo-expresionistas y otros figurativos.

Una muestra de escultura británica contemporánea realizada en 1986 en Madrid, con el ilustrativo título de "Entre el objeto y la imagen", planteaba bastante bien esa equilibrada posición. La muestra incluía artistas muy diversos, tanto en el aspecto generacional (Anthony Caro y Anish Kapoor, por ejemplo) como en lo referente a los planteamientos estéticos (Tony Cragg, Michael Craig-Martin o Richard Deacon) pero en todos ellos podía verse el sedimento dejado por las estéticas radicales de los años sesenta, en el marco de una revisión abierta a otras aportaciones situadas fuera del discurso analítico. Su comisario, Lewis Biggs, explicaba el contenido de la muestra con estas palabras: "Esta exposición muestra un acercamiento entre el contenido y la forma, el concepto y el material, mediante el retorno de las asociaciones y símbolos reprimidos como formas y técnicas, y una disponibilidad a expresar con sustancias materiales los problemas de la representación que anteriormente se mantenían en abstracto"<sup>29</sup>.

El acercamiento entre conceptos considerados antitéticos por el arte precedente se ofrece ahora como expresión de una nueva actitud. Se observa un retorno de las asociaciones y se considera la irrenunciable capacidad simbólica de la forma pero como producto directo de "formas" y "técnicas" creadas y valoradas autónomamente. Según Biggs, la literalidad de estas obras se mantiene gracias a lo extraordinario de su carácter y su capacidad para sorprender, generando una dinámica que afecta al espectador distanciándolo del inaprensible proceso vital que las hizo posible: "A pesar de introducir una subjetividad radical (haciendo que la vida ocupara el lugar del arte como sujeto) [estos artistas] han logrado cerrar la puerta a la interpretación por la omnipresencia de la imagen". Mediante el extrañamiento de la

---

<sup>29</sup> L. Biggs (1986): *Entre el objeto y la imagen*, en AA.VV.: *Entre el objeto y la imagen. Escultura británica contemporánea*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 12.

forma respecto al mundo, el objeto consigue trascender la experiencia de su creador y obtiene la autonomía deseada. "Para sobrevivir -sigue diciendo- el arte debe ser exótico, extraño, debe poder liberarse del creador para volver a nacer en la mente del espectador", debe provocar "la experiencia de un objeto mas allá del sujeto"<sup>30</sup>.

Estas premisas hacen posible que volvamos a encontrar obras cuyo potencial expresivo contenga ese difícil equilibrio, fuente de intensidad emotiva, entre presencia física, que remite al propio objeto, y vitalidad orgánica, que sugiere ideas y formas situadas en el límite mismo de su propia disolución. Un buen ejemplo de ello puede ser la obra de Anish Kapoor cuya capacidad de sugerencia no menoscaba el poder físico que mantiene gracias al conjunto de estrategias desplegadas en su constitución. Las piezas modifican y construyen el espacio que ocupan y establecen relaciones entre ellas que operan productivamente sobre el resultado final. Y parecen irradiar energía, provocando emociones intensas impregnadas de un fuerte contenido existencial, que perviven en la mente del espectador extendiéndose mediante asociaciones y analogías imparables, de difícil concreción, que prolongan el estado de excitación inicialmente creado con inusitado poder.

Las obras de Kapoor resultan sumamente atractivas por la originalidad de sus formas y por la intensidad y pureza del color, que en numerosas ocasiones aparece como un elemento constitutivo y no como un mero revestimiento. El pigmento, manejado *in situ* sin adherente alguno, cobra un aspecto deslumbrante y las formas, claramente evocadoras, resultan, sin embargo, exóticas y misteriosas, decididamente extrañas a la realidad que conocemos. Algunas obras recuerdan vagamente a las formas orgánicas más primarias, tanto de origen mineral como vegetal, pero cierta estructuración geométrica nos hace también pensar, a veces, en algún tipo de intervención humana que se funde en perfecta simbiosis con la otra morfología.

El ámbito referencial resulta muy extenso, en la misma medida que su ambigüedad, y surge, básicamente, de las grandes figuras simbólicas, creando un tejido de referencias metafóricas de gran amplitud y riqueza. Kapoor, como Brancusi, trabaja con arquetipos de validez general, cuyo poder surge de la capacidad que estos tienen de establecer vínculos de comunión con otros en torno a ciertos valores considerados como esenciales. Sus fuentes provienen de ámbitos culturales bien distintos, fruto de su origen familiar y variada formación, que combina la tradición hindú y hebrea con las experiencias del arte occidental más reciente, pero desbordan siempre las referencias concretas originarias, en una suerte de síntesis pletórica de posibilidades. "El objeto, que parece tan sencillo como un huevo, -dice Thomas McEvelley refiriéndose al conjunto de su obra- descansa sobre un nido de significados: la simbología hindú, el pensamiento místico hebreo, la abstracción moderna, el arte Minimal o de formas primarias, la objetualidad poética Posminimal, la iconicidad metafísica, la intuición psicoanalítica, la Nueva Escultura Británica. Todas estas formulas resultan pertinentes y son adecuadas en un cierto sentido, aunque puedan contradecirse unas a otras. Esta simplicidad, como presencia y complejidad de referencia, activa una tensión

---

<sup>30</sup> *Ibíd*, p. 12.



estructural que genera una densa fuerza interior en la obra"<sup>31</sup>.

Las obras de Kapoor producen intensas emociones que tienen que ver con nuestra propia realidad existencial. A través de formas que evocan un misterioso lugar originario, situado fuera del tiempo y del espacio, parecen remitir el "yo interior" más profundo y desconocido. Según Biggs, Kapoor adopta "un enfoque muy directo en el cual las formas físicas se convierten en analogías de las realidades trascendentales", intentando producir "estados de aspiración" ideales que pueden estar relacionados "con el éxtasis religioso"<sup>32</sup>. Algunos títulos, claramente alusivos, ayudan a comprender las preocupaciones de su autor. Con *Santuario* (1987) (fig. 81), por ejemplo, nos revela su intención de dotar a la forma de un significado inmaterial, haciendo que esta actúe como contenedor de algo que permanece oculto y protegido por su valor trascendental. "Los recipientes y los santuarios (la arquitectura religiosa) -dice Kapoor- tienen en común el hecho de que contienen algo. En tanto que instrumentos culturales son metáforas poderosas para nuestros cuerpos y para nuestro sentido del interior"<sup>33</sup>. En esta obra, toda nuestra atención se concentra en el volumen interno que adquiere un sentido metafísico. Concebida igual que una vasija presenta el aspecto de un seno o una colina con un orificio, extraño y misterioso por su opacidad, que atrae al espectador induciéndole a mantener una actitud reverente, respetuosa y distante, consciente del valor simbólico que encierra en su interior.

En *Lugar* (fig. 80), obra realizada en 1985, unas paredes dispuestas para recibir y proteger contienen un orificio vaginal en su plano interior frontal que, a pesar de las connotaciones sexuales que posee, o precisamente por ello, impregnan la pieza de un aura enigmática y seductora, que sugiere un misterio de gran valor, celosamente protegido y difícilmente accesible. La capacidad evocadora de esa abertura intensifica la sensación de misterio que empieza ya cuando observamos el hueco que conforman sus paredes, construidas como un santuario, y el fulgor concentrado de su color azul añil, materia que en cierto modo se contradice a sí misma, sugiriendo infinitud y trascendencia, a causa de su fragilidad física y cualidad cromática. Todo ello hace que la obra posea un gran atractivo corporal manteniéndose a la vez extraña y evasiva, e irradie una tensión que produce una fuerte emoción espiritual.

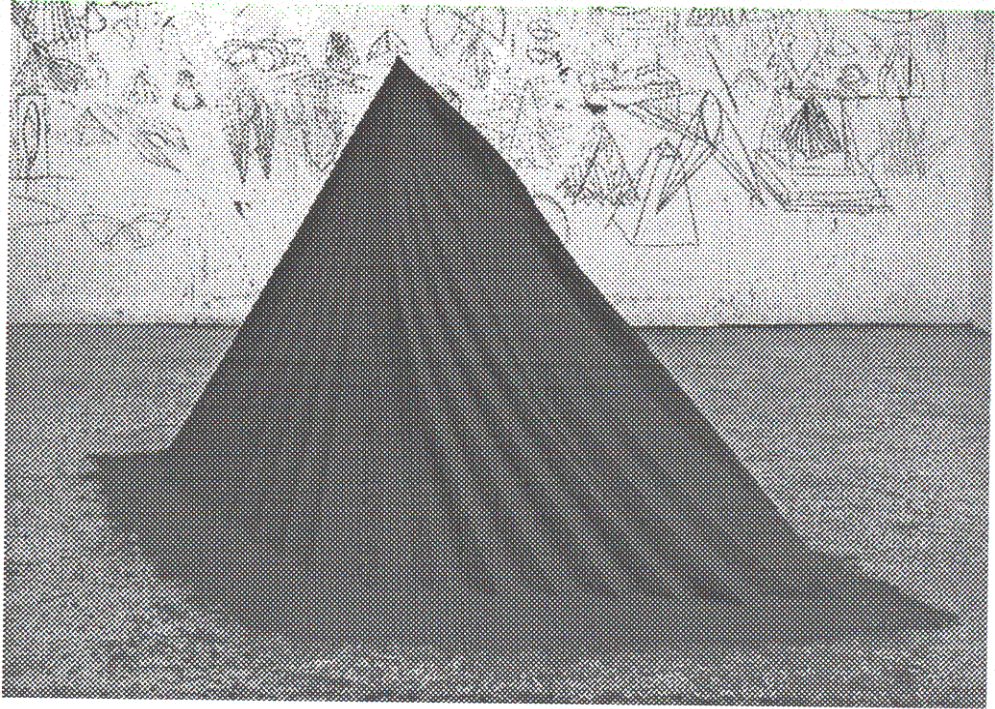
El término "lugar" es muy empleado por Kapoor para referirse a sus obras. Con ello alude al espacio formativo en el que surgen, tanto al de su construcción inicial como al expositivo que contribuye a darle su forma definitiva, pero también designa el propio espacio interior que las da origen. Un "espacio mente-cuerpo", según sus propias palabras, profundo y misterioso, cargado de vida potencial y poder generador, capaz de expandirse y crear nuevas formas. Un lugar originario, "ontogénico", como el útero femenino, espacio protegido donde se gestan y crecen nuevas vidas; origen también de la nuestra, que se pierde en un remoto y misterioso más allá. Y en cierto sentido, este "lugar" es también, como dice McEvelley,

---

<sup>31</sup> T. McEvelley (1990): *La oscuridad en el interior de una piedra*, en AA.VV.: *Anish Kapoor*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 13.

<sup>32</sup> L. Biggs: op. cit., p. 18.

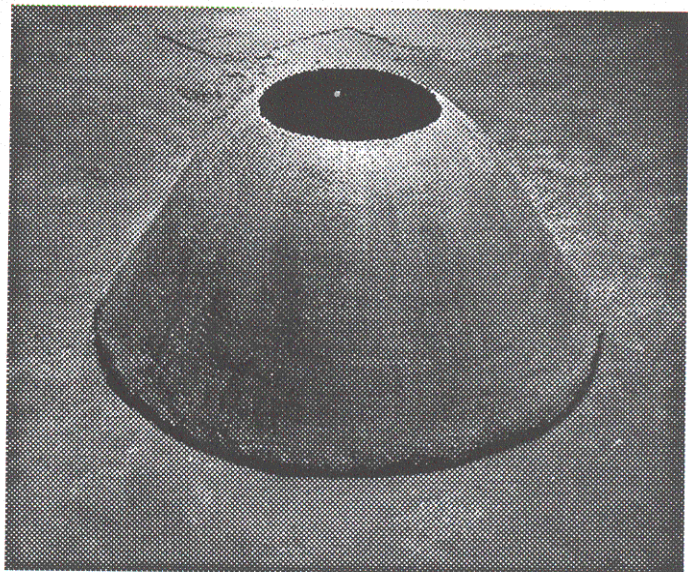
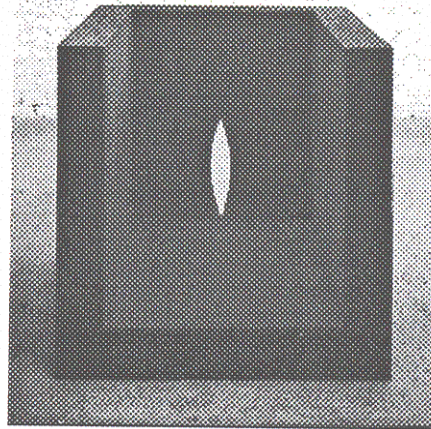
<sup>33</sup> A. Kapoor, recogido en *Entre el objeto y la imagen*, *Ibíd.*, p. 122.



79. **Anish Kapoor:** Madre como una montaña, 1985.

80. **Anish Kapoor:** Lugar, 1985.

81. **Anish Kapoor:** Santuario, 1987.



"un espacio que se encuentra dentro de la mente: no en el ego, que resulta evidente, sino en el espacio secreto u oculto de lo inconsciente, en el abismo de la potencialidad del que emergen los pensamientos"<sup>34</sup>.

Kapoor utiliza los símbolos considerando su naturaleza, siempre inestable, de correspondencias múltiples. En *Madre como montaña* (1985) (fig. 79) el mismo título alude a esa ambigüedad, característica de las figuras simbólicas, que la pieza sugiere. Su materialización evoca esa fluida circularidad, constituyendo una metáfora visual, expansiva y dinámica, que muestra en todo momento su carácter reversible. Las alusiones figurativas y las correspondencias simbólicas contenidas en el título se mezclan e interfieren activamente en la mente del espectador: la madre-tierra, como imagen de la naturaleza protectora o como lugar fecundado, y la montaña-falo, asociada a lo sagrado, elevándose hacia la unidad del espíritu, se integran y contraponen simultáneamente con el orificio vagina-cráter, expresión de fuerza vital y poder destructivo a la vez. La obra expresa diversas dualidades, a través de una forma unitaria, fuerte y seductora, manifestando la posibilidad de realizar una síntesis entre elementos de contenido y naturaleza contrarios, que, a su vez, actúan de manera abierta y productiva en muy diversos ámbitos de significación. Para McEvelley "Lo que desde el punto de vista transcultural, ejerce más fascinación en la fusión de los vocabularios visuales de diversos tiempos y lugares que Kapoor propone, es la aparición de un paroxismo sin fisuras, en todos los sentidos: una virtual unión linga-yoni (falo-útero). No puede decirse que los elementos hindúes sean fundamentales o que lo sean los procedentes de la modernidad. Lo que resulta fundamental es que la obra rinde homenaje a diversas deidades, sin que parezca traicionar a ninguna"<sup>35</sup>.

Las imágenes asociadas a estas piezas sugieren ideas diversas pero no nos acercan lo suficiente al significado profundo que parecen sugerir. Estas siempre se mantienen escurridizas y distantes, como absorbidas por la propia materia que las protege. El soporte metafórico nos lleva necesariamente a otro ámbito referencial más lejano: vagina o cráter, montaña o falo, no importa tanto lo que evocan, si lo hacen, como la excitación que esta situación provoca en el espectador, invitado siempre a traspasar un umbral que se va desplazando a medida que se acerca a él. "Lo que verdaderamente importa -dice Kapoor- es la idea de que las obras son manifestaciones, signos de una condición del ser"<sup>36</sup>. El misterio inalcanzable de la existencia parece ser el objeto último de la obra, lo que da contenido a la forma, aunque esta se manifieste a través de las más variadas imágenes, cuya amplitud revela, por otro lado, la imposibilidad real de alcanzar una verdad absoluta y única.

En este sentido, los huecos y orificios, tan presentes en la obra de Kapoor, adquieren su máxima significación. Indicios mudos de un vacío invisible que solo podemos intuir, constituyen la parte más sugerente de su trabajo, siendo el elemento que articula y da sentido al resto de la forma en su modo particular de organizarse. Las aberturas actúan,

---

<sup>34</sup> T. Mc Evilley, op. cit., p. 13.

<sup>35</sup> T. McEvilley: op. cit., p. 30.

<sup>36</sup> A. Kapoor en una entrevista de M. Allthorpe-Guyton (1991): *Casi escondido*, en AA.VV.: *Anish Kapoor*, op. cit, p. 46.

metafóricamente, como umbrales que permite acceder a lo esencial, a lo más oculto, íntimo y secreto, ese espacio lejano y misterioso que habita en nuestro interior más recóndito. Y los objetos, que nos recuerdan esa "verdad", nos informan de la existencia de ese enigmático espacio interior, cuyo vacío es tan poderoso y real como enigmático resulta su contenido.

"El vacío -dice Kapoor- es, verdaderamente, un estado interior. Tiene mucho que ver con el miedo, entendido en términos edípicos, y más aún con la oscuridad. No hay nada tan oscuro como la tiniebla interior. Ninguna negrura es tan negra. Soy consciente de la presencia fenomenológica de las obras del vacío, pero también lo soy de que la mera experiencia fenomenológica es, por sí sola, insuficiente. Descubro que estoy volviendo a la idea de la narrativa sin argumento, a aquello que permite la introducción de la psicología, del miedo, del amor y de la muerte de la manera más directa posible. Este vacío no es algo que no se pueda expresar. Es un espacio potencial, no un no-espacio"<sup>37</sup>. En *Descent into limbo* (figs. 82 y 83), obra realizada en Kassel para la Documenta IX, celebrada en 1992, Kapoor ofrece una buena muestra de estas ideas en una afortunada síntesis de sus experiencias anteriores. Un recinto de forma cúbica y austeras paredes de cemento, de unos nueve metros cuadrados de planta, tenuemente iluminado por una luz indirecta, que penetra por unas ranuras situadas en la parte superior, contiene en el centro de la estancia un hueco esférico con una boca de aproximadamente un metro y medio de diámetro. El visitante, que accede al interior del recinto por una pequeña puerta, se encuentra con una mancha negra circular en el suelo de una indefinible textura aterciopelada, que en un primer momento, bastante prolongado, no puede precisar a qué responde. Superado el desconcierto inicial, y acomodada la retina a la escasa luz del lugar, una observación detenida permite descubrir un hueco profundo y misterioso, de una oscuridad etérea y sedosa. El espectador, subyugado, intenta comprender lo que tiene a la vista pero por más esfuerzo que hace le resulta imposible determinar su configuración; tan solo puede intuir, de manera confusa, la existencia de un espacio curvo, levemente teñido de una atmósfera azulada, que produce una extraña sensación de vértigo mezclada con el miedo a lo desconocido. La mirada busca en vano un sitio de descanso, un lugar mensurable donde aferrarse visualmente, pero sólo un espacio infinito, oscuro y enigmático se ofrece a los sentidos.

"La tierra -dice Kapoor- es la mayor pieza escultórica y la única manera de acercarnos a ella es señalar lugares en su superficie"<sup>38</sup>. La materialización de esta idea parece aquí plenamente lograda. Kapoor crea un *santuario* de gran valor construyendo un espacio verdaderamente enigmático y seductor. Sin recurrir al volumen, como en otras obras anteriores suyas, orada un hueco en la propia tierra; y lo aísla convenientemente del exterior para dotarlo del necesario ritual sacralizador. Por esta vía, la experiencia que la obra hace posible se desvincula, en mayor medida, de los procesos asociativos ligados al volumen, acrecentando así su potencial físico y su valor simbólico, que se universalizan plenamente.

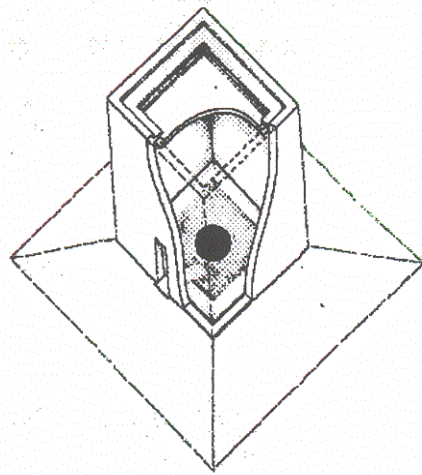
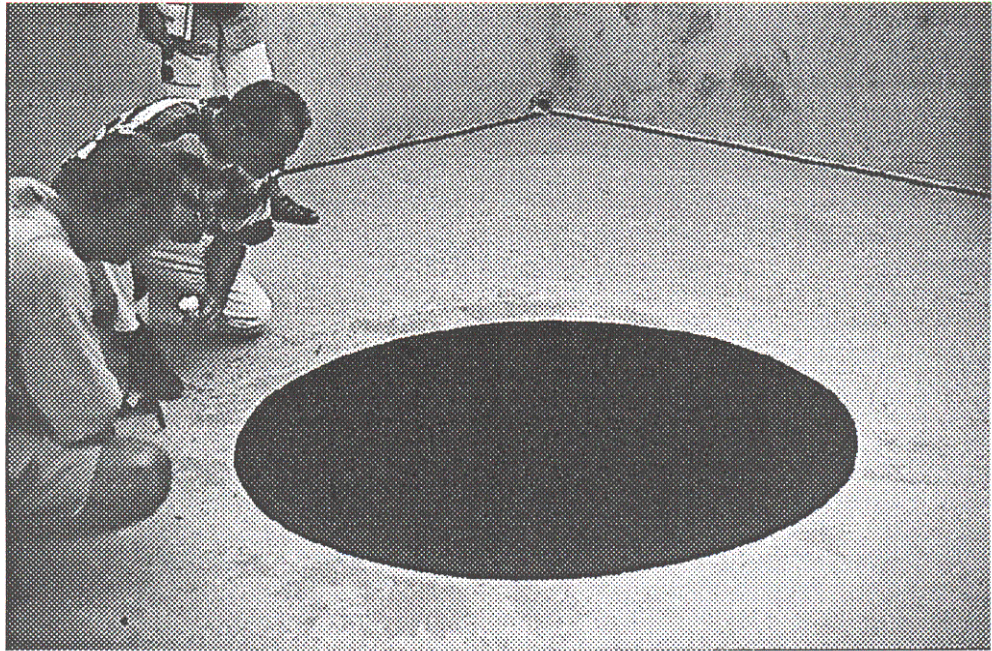
En *Descent into limbo* la forma aparece depurada hasta el límite, diluyéndose en la práctica hacia una ausencia total de forma, como vacío, si exceptuamos la arquitectura que aísla el lugar del acontecimiento. La materia, inaccesible a una percepción sensorial concreta,

---

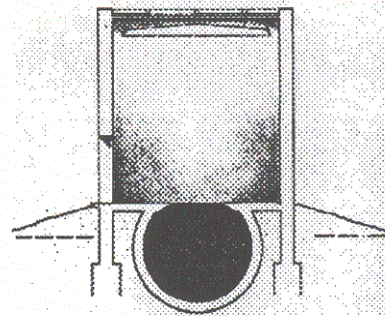
<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 45.

<sup>38</sup> Citado por L. Biggs: *op. cit.*, p. 19.





DESCENSO AL LIMBO



SECCION A-A

82. Anish Kapoor: Descenso al limbo, 1992. Kassel.

83. Anish Kapoor: Descenso al limbo (Detalles del proyecto), 1992.

mantiene su carácter enigmático. No importa que mediante esquemas y croquis podamos comprender la configuración global del complejo físico que hace posible la experiencia. La capacidad de seducción permanece: el enigma, que habita en un lugar secreto, existe y es constatable, aunque este no pueda ser dicho ni revelado. Su vacío, lejano e inaccesible desplaza el significado de las posibles alusiones figurativas hacia su interior oculto y así desmaterializa lo que muestra, para que la intuición y nuestra propia búsqueda reelabore y configure el objeto y su sentido.

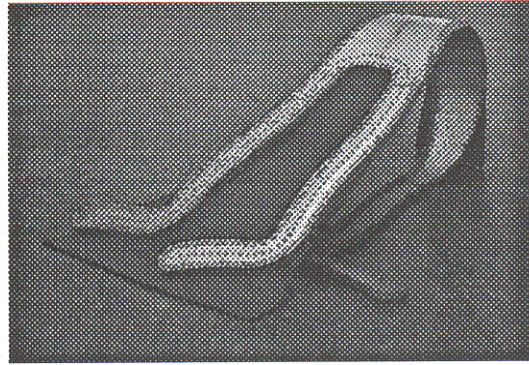
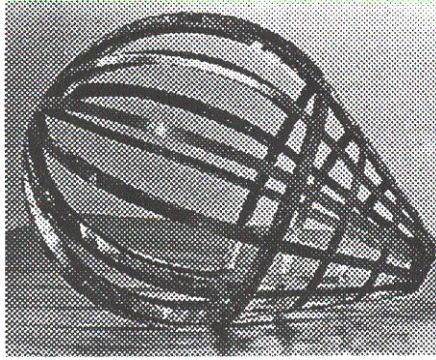
Para Kapoor "la forma es" [y] "las cosas sólo necesitan encarnar una condición de verdad"<sup>39</sup>. Por ello, su trabajo, orientado a encontrar esa condición, plantea obras cuya formatividad haga posible en el espectador una experiencia intensa en términos emocionales y, aunque en ese empeño el autor deposita, necesariamente, su experiencia, explorando su propia interioridad en la elaboración del objeto, no obstante y de acuerdo con el razonamiento que lo inspira, este prescinde de toda narratividad o proyección subjetiva. El objeto conforma su universo referencial en ese recorrido, pero lo hace sólo en el nivel que le permite su pretensión de constituirse en objeto autónomo, cuyo valor, de orden simbólico, reside en la capacidad que tiene de metaforizar conceptos cuyo significado pueden ser universalmente apreciados.

### 3.5. *Para los que tengan ojos*

Este "retorno de las asociaciones y símbolos reprimidos" al que alude Biggs y que aparecen ahora "como formas y técnicas", es decir, en objetos que manifiestan abiertamente sus cualidades físicas y estructurales, se presenta de forma aun más clara en la obra de Richard Deacon. Este autor asume determinadas enseñanzas del minimalismo sobre la especificidad del objeto artístico, pero mantiene una actitud abierta hacia los procesos asociativos que puedan surgir en su lectura. Menos grave en sus planteamientos que Kapoor, con un mayor distanciamiento no exento de cierta ironía, las asociaciones provocadas por Deacon están sujetas a una férrea formalización de carácter mecánico y estructural. El vehículo de las asociaciones vuelve a ser la línea curva de inspiración orgánica y biomórfica, a través de formas que parecen hacer referencia a los órganos vitales y sensoriales, combinadas en este caso con elementos de carácter constructivo, derivados de una formalización que, aún siendo marcadamente artesanal, participa también de los procesos industriales a causa de los materiales empleados, siempre prefabricados, como chapa laminada, linóleo, hierro galvanizado y otros. Así ocurre, por ejemplo, en *Aquí y allá, allá y aquí* (1987) (fig. 86), cuyas formas, cerradas en ondulante círculo, pueden lejanamente recordarnos algún tipo de estructura ósea, mientras la construcción, a base de chapas de madera laminada, adheridas con cola y reforzadas con numerosos remaches, remiten a otro universo bien distinto, mostrando con ostensible transparencia su entramado material y los métodos empleados en su elaboración. Y en la serie *Arte para otros*, como puede apreciarse en la pieza número 25 (fig. 85), todo un repertorio de formas sinuosas, casi siempre desdobladas, que se desparraman flácidamente sugiriendo cierta maleabilidad biológica, aparecen rígidamente

---

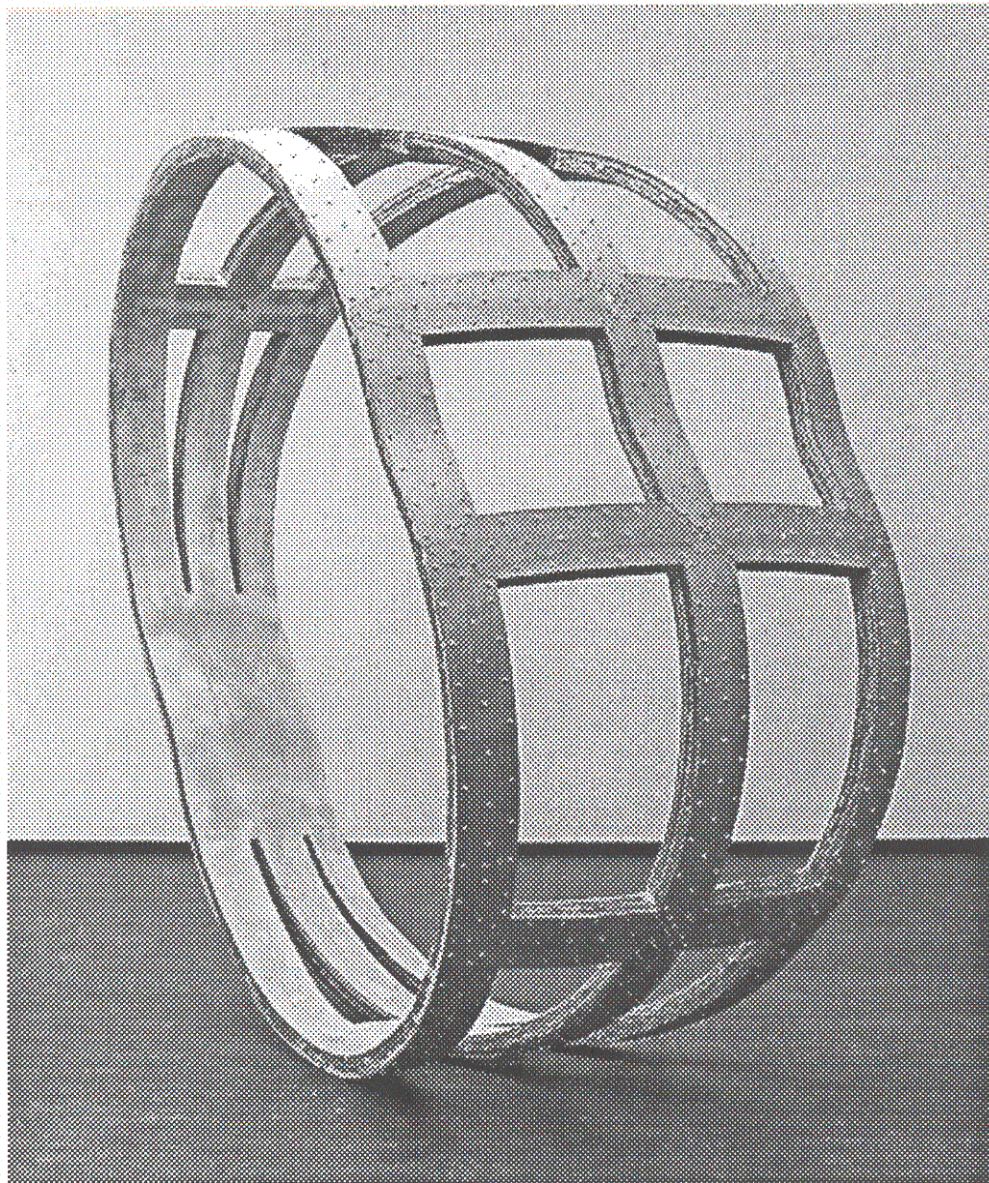
<sup>39</sup> A. Kapoor recogido en *Entre el objeto y la imagen*, *Ibíd.*, p. 122.



**84. Richard Deacon: Para los que tengan ojos, 1983.**

**85. Richard Deacon: Arte para otros N° 25, 1987.**

**86. Richard Deacon: Aquí y allá, allá y aquí, 1987.**



armadas con multitud de puntos de unión, perfectamente ordenados, que muestran de manera explícita como se construyó el objeto y las propiedades físicas de los materiales empleados. La descripción que de ellas hace Peter Schjeldahl coincide plenamente con lo que más nos interesa resaltar en el trabajo de Richard Deacon. "Las esculturas de la serie *Art for Other People* tienden a ser presencias, intensas pero muy elusivamente satíricas, y comparten la rareza de producir la clara impresión de que son demasiado pequeñas. Generan alguna dinámica metafórica y formal de furiosa potencia, generalmente combinando formas análogas, vagamente orgánicas, que producen efectos radicalmente diferentes [...], pero a una escala demasiado reducida, demasiado abarcable con una mirada para que sean físicamente absorbentes. Por mucho que nos acerquemos, hasta darnos de narices con ellas, podemos seguir sintiéndonos demasiado lejos"<sup>40</sup>.

A pesar de las connotaciones tradicionales que tiene el trabajo de Deacon, por su dependencia de los procesos artesanales, el énfasis que pone en los modos de actuación, mostrando ostentosamente técnicas y materiales, igual que hace Donald Judd con sus "objetos específicos", cuya influencia Deacon reconoce, interfiere en nuestro modo de contemplar la obra añadiendo transparencia al proceso de lectura. Con ello está proponiendo una reflexión de tipo lingüístico, en la medida que obliga a considerar el "como" de la obra por encima del "que"; sobre una realidad sólo constatable a través de una lectura distanciada de sus elementos constitutivos y la sintaxis que soportan las metáforas de imprecisa definición. El mismo Deacon expone sus razones justificando ese modo de proceder: "Tiendo a excederme en el uso de los remaches, del pegamento o de cualquier otra cosa, pero tiene que ver con un intento de enfocar la creación de dos maneras particulares. Una es que los procesos y la fabricación tienen connotaciones de sentido y significado y la otra que el hecho en sí de fabricar guarda una relación peculiar con el mundo, que es similar al lenguaje"<sup>41</sup>.

Así pues, en el sistema referencial creado por Deacon aparece la infraestructura material y constructiva que hace posible la totalidad del hecho significativo. Además, las referencias de orden visual que la obra puede contener, explícitas en cierto sentido gracias a los títulos, quedan a su vez diluidas o interferidas por las evocaciones de tipo conceptual que parecen sugerir. Sus obras no inducen tanto a recordar una cierta parcela de la realidad percibida con los sentidos como a evocar determinadas conceptualizaciones imaginarias asociadas a esa realidad. Si reparamos en una obra como *Para los que tengan ojos* (1983) (fig. 84), vemos como el título permite descubrir el origen de esta forma que parece tener que ver con el globo ocular, mientras sus componentes materiales y la forma en que estos se organizan, similares a la estructura interna de una aeronave, puede llevarnos imaginariamente a otro sitio bien distinto. El cruce de asociaciones se superpone al requerimiento planteado por el título, que abre una vía de interés de especificidad conceptual, planteando de manera irónica las posibles relaciones entre la percepción sensorial y los mecanismos que utilizamos para elaborar conceptos. Deacon -según Peter Schjeldahl- concibe esculturas "basadas en las 'figuras del lenguaje', [con] palabras-imágenes retóricas que muestran el protocolo con que el lenguaje

---

<sup>40</sup> P. Schjeldahl (1988): *Richard Deacon*, en AA.VV.: *Richard Deacon*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, p. 31.

<sup>41</sup> En conversación con Jon Thompson (1986): *Entre el objeto y la imagen*, en AA.VV., op. cit., p. 72.



sirve de 'mediador' entre nuestro yo y el mundo, creando sociedad entre ambos"<sup>42</sup>.

Una cierta ambigüedad calculada entre estos distintos niveles de significación hacen de la obra de Deacon algo rico y complejo, que añade al fuerte poder de sus imágenes la sutileza de las propuestas interpretativas. El hecho de que las alusiones sean siempre leves insinuaciones, situadas en el nivel de iconicidad más bajo de los posibles, junto al carácter de la obra como estructura, que muestra sin engaños su interioridad, hace que el espectador se vea obligado a intensificar los recursos intelectuales de que dispone para desentrañar el sentido de la propuesta que se le ofrece. "...En Deacon -dice Juan Vicente Aliaga- todo esta sobreentendido, intuido, sugerido. Mas que palabras hay susurros. Deacon explora las sensaciones y la capacidad emocional que sus objetos pueden despertar en él mismo y en el espectador, y para ello, a través de un interesante nudo de interrelaciones, nos expone la ambivalencia de las connotaciones sexuales de las formas, la trabazón entre los sentidos de la vista y el oído, y como esos sentidos [...] pueden suscitar distintas maneras de ver y entender la obra de arte"<sup>43</sup>.

Resulta extraordinariamente pertinente a nuestra búsqueda ese juego entre forma pura y referencia orgánica que, en cierto modo, se basa en el enfrentamiento y la contradicción: "La escultura es evocadora, sin duda -dice Charles Harrison- pero su repertorio formal, ostensiblemente artificial, parece restringir, incluso subvertir, esa capacidad de evocación poniendo su pertinencia en entredicho"<sup>44</sup>. Si atendemos a los títulos, con sus múltiples referencias a órganos vitales y actividades relacionadas con los sentidos, como "boca", "oreja", "ver", "oír", etc., y buscamos las asociaciones figurativas que aparecen, ¿qué significado tiene entonces esa exuberancia de materiales constructivos de ensamblaje y adherencia?. A las razones aportadas por el autor hay que añadir el contraste dialéctico que establecen estos elementos de naturaleza diferente y que buscan su justificación en realidades de distinta procedencia. Resulta interesante observar en qué medida obras tan sutilmente evocadoras, sumamente atractivas por ello, determinan su calidad en relación con la transparencia constructiva que manifiestan. Según Harrison, lo que se pretende con ello es que "la calidad de la obra no sea decidida, o arbitrada, por la interpretación de sus aspectos metafóricos"<sup>45</sup>. Mediante el contraste y la contradicción se induce a una reflexión que cierra la puerta a interpretaciones fáciles en el terreno de las asociaciones dejando el campo libre para que la obra se afirme y afiance como objeto.

A diferencia de lo que ocurría con Kapoor, en donde la movilidad simbólica contenida en una obra como *Madre como una montaña* ofrecía al mismo tiempo una total coherencia estructural y significativa, en *Arbol alargado en el oído* (1987), que establece también una relación entre dos figuras simbólicas, esta aparece mediante una discontinuidad caprichosa, irónica y distanciadora, que abunda en la contradicción que manifiestan sus distintos componentes de

---

<sup>42</sup> P. Schjeldahl, op. cit., p. 30.

<sup>43</sup> J. V. Aliaga (1987): *Richard Deacon. Metáfora y estructura del objeto*, Lápiz, N° 41, Madrid, 1987, p. 48.

<sup>44</sup> C. Harrison (1988): *Empatía e ironía: la escultura de Richard Deacon*, en *Ibíd.*, p. 25.

<sup>45</sup> C. Harrison, *Ibíd.*, p. 25.

orden material y conceptual. El sentido de la obra se configura a partir de los interrogantes que genera la conflictiva interrelación de todos ellos. "Material agradable, técnica insistente, forma lírica y metáfora ilustrativa se disputan nuestra atención", dice Schjeldhal refiriéndose a ella. El interés que despierta se debe más a las tensiones que provoca su lectura que a la armonía de una percepción unitaria y placentera. Como sigue diciendo Schjeldhal, "Tratar de captar el 'invento' en su conjunto es maravillosamente frustrante. Toda la obra de Deacon provoca una frustración y puede conducir a la perplejidad, porque comunica de forma inmediata la atracción perentoria de todas las formas de comunicación y, al mismo tiempo, su inadecuación última"<sup>46</sup>.

En la misma línea se expresa Harrison que dice: "Cuando la escultura resulta lograda [...] una especie de incertidumbre sobre el valor auténtico del aparente contenido expresivo se impone como condición inexorable de la contemplación. Las expectativas encerradas en los distintos modos de interpretación se ven, pues, suscitadas sólo para ser defraudadas, y las propiedades materiales de las esculturas conservan su singularidad y su vida"<sup>47</sup>. Por ello, a pesar de la manifiesta transparencia de estas obras, con sus formas abiertas y una contextura física bien explícita, el nudo de tensión provocado entre los distintos niveles de significación constituye el aspecto más relevante de su poética. Los contenidos metafóricos presentes en la obra adquieren su máximo atractivo puestos en cuestión por los otros aspectos y cualquiera de ellos potencia sus cualidades en relación con el resto. Tanto si observamos en su obra "una sociología de las prácticas de fabricación" como "un muestrario de estados psicológicos" o "un repertorio de metáforas literarias" lo más significativo reside en el control que cada una de estas formas pueda ejercer sobre los excesos de cada una de ellas. "En este inseguro terreno situado entre esas distintas formas de exceso es donde las obras de Deacon instalan su presencia"<sup>48</sup>. Su vocación fronteriza hace posible el atractivo que estas ejercen sobre el espectador que, lejos de contentarse con su presencia, no sólo las recrea en su imaginación sino también en su razonamiento.

### 3.6. Otras alusiones.

Las alusiones biomórficas contenidas en las obras de Kapoor y Deacon tienen que ver con la estética naturalista, vinculada a la "abstracción orgánica", analizada anteriormente, pero contienen también otros elementos ligados a lo artificial no habituales en este tipo de planteamientos hasta fechas relativamente recientes. Los aspectos tecnológicos y constructivos se hallaban presentes, en mayor medida, en las corrientes de carácter analítico, de una mayor radicalidad en el ideario abstraccionista, y carentes por tanto del tipo de expresividad que estamos buscando. No obstante, el entorno creativo de inspiración cubista, que mantuvo en todo momento el origen figurativo de sus imágenes, ofrece alguna obra interesante, pertinente

---

<sup>46</sup> P. Schjeldahl, op. cit., p. 30.

<sup>47</sup> C. Harrison, op. cit., p. 23.

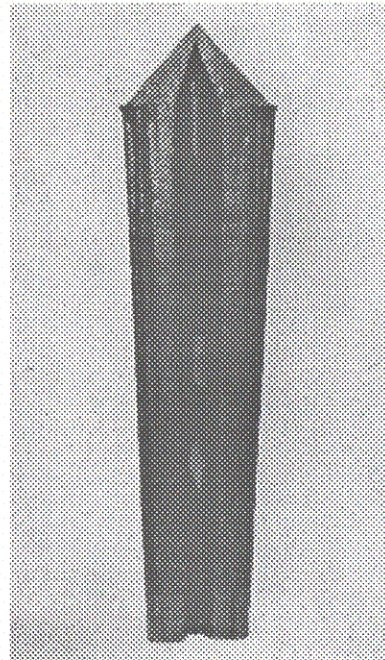
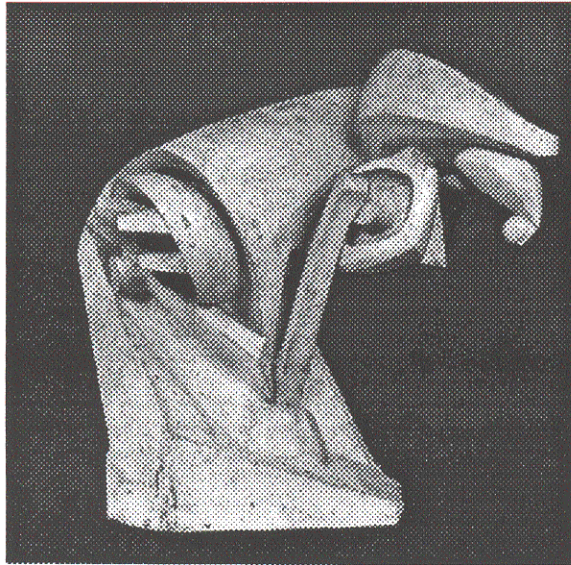
<sup>48</sup> C. Harrison, *Ibíd*, p. 26.

a nuestros propósitos, basada en la realidad de procedencia artificial. El propio método de estructuración cubista, con su fragmentación planimétrica, remite necesariamente a las configuraciones características del mundo frío y despersonalizado de la máquina, aunque el tipo de desconstrucción a que somete la realidad de la que parte no favorece la aparición de esa latencia semántica, perfectamente acoplada al objeto, que nos interesa resaltar. Su formulación, además, se aviene malamente con la forma escultórica, tal y como era concebida en ese momento, y tan sólo en algunos casos aislados las obras obtienen de la realidad algún atributo formal que se traslada al objeto artístico por la vía de su simbolización, como ocurre, por ejemplo, con el famoso *Caballo* de 1914 de Raymond Duchamp Villon (fig. 87), en donde la estética resultante es, en algún aspecto, deudora de la morfología peculiar perteneciente al mundo técnico-industrial. En esta obra, Duchamp Villon transforma la anatomía de un caballo en un conjunto indiferenciado de velas, ejes y soportes articulados de forma que parecen estar dispuestos para entrar en movimiento. La obra así concebida adquiere el aspecto de un artefacto mecánico cuyos engranajes hablan de un tipo de acción encadenada y donde las formas, inicialmente de origen orgánico, adoptan el perfil característico de estos objetos en una extraña simbiosis con la morfología animal.

Pero más interesante para el objeto de nuestro trabajo, por su elementalidad, es una obra de Lipchitz de 1916 titulada *Escultura* (fig. 89) que, aunque se origina en el mismo ámbito creativo, se aparta del ideario cubista más ortodoxo para aproximarse al tipo de esculturas cuya expresividad se deriva del carácter simbólico de sus imágenes. Esta obra evoca otras parcelas del mundo artificial ofreciendo un tipo de articulación que puede recordarnos a una construcción de carácter monumental. Su posición y proporciones adquieren la apariencia vaga de una arquitectura concebida con un fin conmemorativo o de intencionalidad simbólica, aunque algunos de sus componentes, como las estrías que recorren verticalmente la obra, puedan también interpretarse en otra dirección, igual que ocurre con algunas obras de Kapoor, cuyas formas permiten establecer asociaciones con parcelas de la realidad de diferente origen.

La obra parece estar planteada inicialmente como una abstracción pero, consciente o no de ello, Lipchitz nos ofrece un tipo de objeto cuya expresividad emana directamente del substrato figurativo latente en la pieza, esencial para el significado que asume y el valor estético que posee. El contenido de la referencia y el reducido nivel evocativo resultan los adecuados para enriquecer conceptualmente la experiencia del espectador sin obstaculizar el reconocimiento de la obra como un objeto con valor propio. La verticalidad y simetría de la forma, unidas al carácter compacto y nítido del volumen, actúan sobre el receptor dinamizando su imaginación en la dirección apuntada, al tiempo que lo seduce por el poder que esa misma configuración posee. La abertura central, que recorre verticalmente la pieza dejando entrever esos volúmenes de clara filiación cubista, atrae, en igual medida, por su estructura formal y por las connotaciones que suscita. Su posición y la de los planos que la conforman parecen satisfacer una función receptora, como un umbral que permite el acceso a un interior protegido y reservado o, igualmente, sugerir el nacimiento de unas formas que emergen con fuerza al mundo exterior. La evocación, mantenida en ese nivel de generalidad, es rápidamente trascendida para elevarse a un plano puramente simbólico, desapareciendo, casi en el mismo instante que se produce, para quedar sólo la presencia del objeto junto a la idea que subyace en él.

Igualmente interesante resulta también una obra de Herbin de 1921, denominada lo mismo

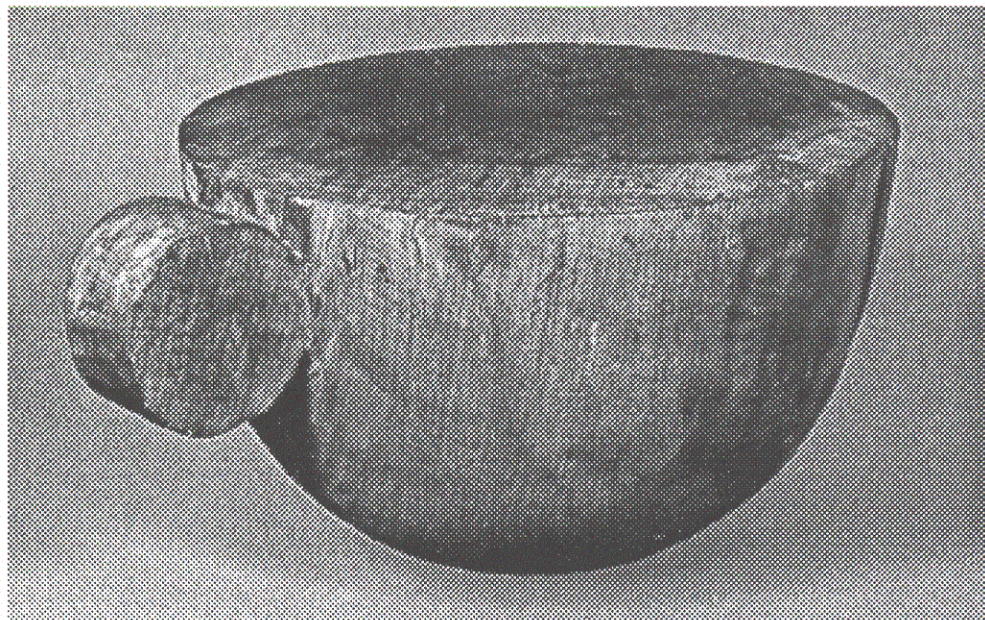


87. **Raymond Duchamp-Villon:** Caballo, 1914.

88. **August Herbin:** Escultura, 1921.

89. **Jacques Lipchitz:** Escultura, 1916.

90. **Constantin Brancusi:** Copa II, 1917-1918.



que la anterior con el genérico título de *Escultura* (fig. 88), en donde las formas, completamente arreferenciales en un principio, acaban metaforizando ciertos aspectos de la realidad. Las resonancias figurativas provienen en este caso, fundamentalmente, del mundo industrial, a través de un juego de volúmenes ensamblados y ordenados de forma similar a como podrían estarlo en algún artefacto de tipo mecánico. Como en los otros casos analizados, su interés no reside en la referencia explícita que el espectador pueda percibir, sino en el significado metafórico que pueda asumir sobre las ideas asociadas a una determinada parcela de la realidad.

La obra de Herbin es abstracta, sus planos geométricos y sus colores saturados se relacionan con una lógica interna, que surge del tipo de módulos geométricos elegidos y del principio de articulación, basado en la simetría, decidida por el autor, pero ese mismo impulso hace que la obra devenga referencial al asumir el mismo esquema estructural manejado en el campo del diseño y la fabricación industrial. De la misma forma que las obras abstraccionistas de inspiración orgánica aluden a la naturaleza por identificación con su modelo, esta lo hace, igualmente, sin utilizar ningún recurso imitativo o ilusionista, con los medios que le son propios, aquellos que surgen de una determinada actitud formativa. De todas formas, la obra parece contener una cierta ironía, con esa factura algo primitiva y una forma en cierto modo caprichosa, que podríamos considerar alusiva a las perversiones de la mecanización. Pero ello no elimina el papel simbólico que por esa vía asume. El objeto intranquiliza, seduce y divierte por que conecta con algo que nos afecta como individuos, situados en un espacio y un tiempo concretos, sabedores del papel que ocupa la industrialización en el mundo contemporáneo. Herbin, en vez de recurrir a un ideal mítico frente a lo que se vive como un asedio de la máquina contra los valores del espíritu, adopta una posición distanciada que le permite explotar sus posibilidades con una actitud reflexiva y crítica.

El carácter fronterizo de estas imágenes, de intencionalidad y estilo sensiblemente diferentes, se halla estrechamente vinculado al papel simbólico que acaban adoptando. Todas ellas adquieren esa función porque las referencias que contienen se mantienen en ese mismo plano de generalidad que venimos reconociendo. Las formas crecen mediante un proceso de depuración que elimina lo que es accesorio para la expresión de la idea principal. Duchamp Villon realizó su *Caballo* después de un largo proceso de esquematización y análisis, a partir de un tema mucho más complejo que incluía un jinete haciendo frenar a un caballo encabritado. De ahí surgió, según expresión de Douglas Cooper, "un símbolo mecanizado y no figurativo del *Caballo de vapor*", es decir, materializó una idea que recogía un principio de acción mecánica llena de connotaciones tecnológicas. Independientemente de la gestación particular de cada una de estas obras, el ejemplo de Duchamp Villon ilustra un tipo de actividad, válido también para otras situaciones, que centra su interés en el valor conceptual de estas formas de origen artificial que se resuelven a través de una rigurosa depuración formal.

Pero, en este ámbito, vuelve a ser Brancusi el que aporta las ideas y las imágenes más interesantes y convincentes. Sus recreaciones del mundo objetual, manejando formas extraídas del entorno cotidiano o haciendo que las piezas puedan cumplir una función utilitaria, son tan sorprendentes como las inspiradas en formas naturales. La serie de cuatro obras realizadas en madera que recogen la forma exterior de una taza resulta realmente sugerente y persuasiva. Aún siendo claramente alusivas -la identidad del referente no ofrece dudas- estas

piezas poseen esa acentuada objetualidad que venimos destacando y que es producto del particular tratamiento que Brancusi da a los materiales, los cuales, con independencia del significado metafórico que vehiculan, manifiestan con inusitada fuerza sus cualidades físicas y estructurales. Con un volumen muy superior al del objeto del cual parte, consigue para la imagen un extrañamiento inicial muy fuerte, algo que nos lleva a consumir el acto de la interpretación centrados en la "verdad" del impresionante trozo de madera que lo hace posible y que se presenta a los sentidos con una inmediatez y una fuerza realmente extraordinarias.

Son estas unas obras extrañas en el contexto creativo en que se producen. Aunque posean el mismo carácter tosco y artesanal de otras obras primitivistas realizadas en ese período, el tema de partida, vinculado al mundo artificial, y las ideas que maneja, relacionadas con el valor que otorga al conjunto de las piezas y su ubicación, las convierten en algo extraordinariamente singular y novedoso<sup>49</sup>. Brancusi en estas obras, como en la *Copa II* de 1917-18 (fig. 90), maneja, como es habitual en él, los datos necesarios para hacer de la obra un símbolo que trascienda lo particular, eligiendo las formas más simples posibles, una media esfera para la parte del recipiente y un volumen circular para el asa, en un bloque macizo que elimina toda posibilidad de uso funcional. Aunque la imagen resultante y el objeto de referencia mantengan un parecido notable, la exclusión en la obra del principal componente utilitario, el hueco que actuaría de recipiente, junto al volumen que distorsiona la asociación, hacen que esta adquiera el carácter tópico necesario para transformarse en un arquetipo de notable valor. Puesto que el medio en el cual la obra va a actuar hace innecesarios el hueco mencionado y el orificio del asa que facilitarían su manipulación, la forma se reduce a un volumen compacto cuyo perfil exterior resulta suficiente para expresar las ideas asociadas al objeto de referencia. La característica principal de este como contenedor de sustancias ingeribles desaparece así físicamente de la obra pero no de su contenido expresivo, coincidiendo sin conflictos con el fuerte protagonismo que por esa vía adquiere el material.

Las cualidades propias de la madera hacen que el interés del espectador por la imagen se desplace hacia el terreno de las ideas. La austera contextura de la obra cobra su verdadera dimensión en el ámbito del lenguaje, produciendo sentido al trascenderse a sí misma por la vía paradójica de su fuerte presencia material. Una presencia que junto a la humildad y respeto que provoca se nos impone por la energía que irradia, provocando en el espectador una actitud reverente, como si de un cáliz situado en un recinto sagrado, repleto de resonancias místicas, se tratara.

### 3.7. Objetos del pensamiento

El acierto de Brancusi con esta obra reside en el hecho de haber construido uno de sus potentes símbolos recurriendo a un objeto que pertenece al ámbito de lo privado y ofrecer,

---

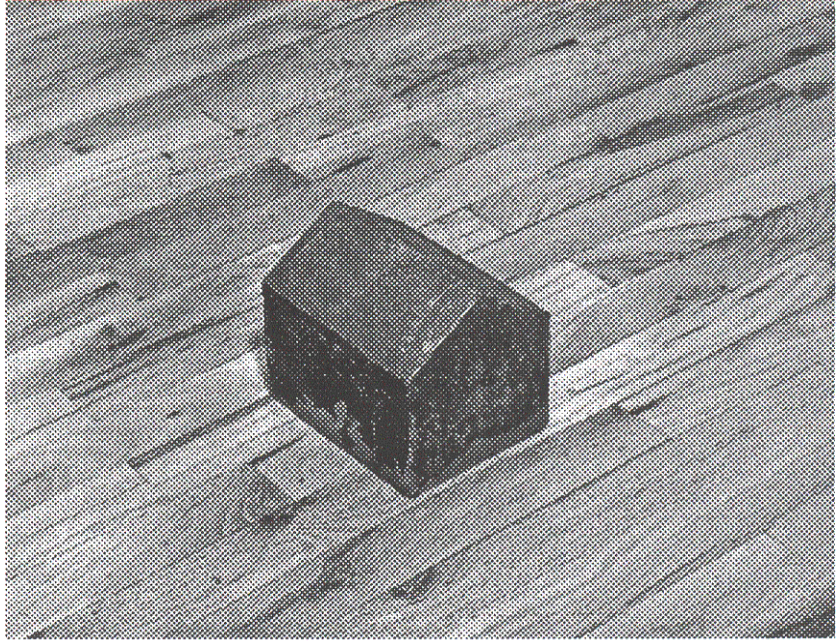
<sup>49</sup> Resulta conveniente recordar aquí la importancia que Brancusi da a los contextos en el arte, algo que deja patente cuando recomienda a John Quinn que coloque la *Copa (I)* que le ha regalado en el comedor de su casa, de forma que esta pueda funcionar conceptualmente dentro de un sistema de relaciones más amplio que el establecido por el propio objeto. Véase Ann Temkin: *Catalogo*, en AA.VV., op. cit, p. 149.

al mismo tiempo, una forma dotada de plena autosuficiencia. Obras como esta, que a través de un reduccionismo de la forma original adquieren la condición de arquetipos parecen evitar la distinción establecida entre lo figurativo y lo abstracto. Es interesante observar como la obra de Brancusi sirve igualmente de referencia a algunos minimalistas como Carl Andre, que toman de él su actitud respecto al espacio y los materiales, como a los que, con un planteamiento revisionista, introducen nuevos significados de contenido metafórico. Este es el caso de un artista como Joel Shapiro, que con su obra manifiesta una clara intención de reconciliar significados que son, por definición, mutuamente excluyentes, recurriendo para ello, igual que Brancusi, a objetos que parecen desmaterializarse gracias a la sensación que producen de pertenecer más al mundo de las ideas que al mundo tangible de las formas físicas. Volúmenes reductivos, que sirven de vehículo a figuras sólidamente instaladas en el inconsciente colectivo, permiten conciliar nuestro interés por el material y la estructura con la imagen configurada, que actúa sobre la mente del espectador sin interferir en la experiencia directa y real que el objeto dinamiza y hace posible.

En la que es, muy probablemente, su obra más conocida, *Untitled*, de 1973-74 (fig. 91), de gran impacto cuando apareció, nos ofrece una imagen reducida y condensada de la idea de casa que todos tenemos firmemente arraigada: aquella que realizan los niños en sus primeros dibujos reconocibles y que muestran un arquetipo de origen mítico, tan sólo identificable con cierta propiedad en el ámbito rural, consistente en un polígono rectangular rematado por dos líneas inclinadas que aluden al tejado característico a dos aguas. Y lo hace con un pequeño y compacto volumen de hierro fundido que cabe en una mano, de forma que cuando se instala en una exposición, su reducido tamaño se encarga de enfatizar el espacio que acoge la obra, aportando, por contraste, el estímulo necesario que nos permita valorar las cualidades del objeto, relativas, fundamentalmente, a su morfología y textura física.

Lo primero que llama la atención si vamos a ver esta u otras obras parecidas es el propio recinto expositivo, que parece ostensiblemente vacío hasta que descubrimos las piezas y nos acercamos lo suficiente para poder evaluar lo que estamos viendo. A cierta distancia podemos detectar la existencia de un trozo de metal colocado en el suelo, pero ya situados encima del objeto, posiblemente encorvados para verlo mejor, podemos reconocer la forma de una casa, reducida al mínimo de los volúmenes que le permite seguir siendo identificable. El reducido tamaño de la pieza y la posición que ocupa produce dos efectos claros de signo contrario, uno dirigido a los sentidos y el otro a la imaginación. Mientras el primero nos acerca a la obra sugiriendo la posibilidad que tenemos de cogerla con la mano y sentir directamente su corporeidad, sus planos y aristas un poco toscos, la fría textura del metal y el ostensible peso de la pieza, que tendemos a comparar con el tamaño, el segundo nos aleja de ella desplazando nuestro interés hacia el terreno de la imaginación, que reconstruye la forma buceando en esa memoria personal que ha configurado nuestro conocimiento de la realidad, una de cuyas imágenes más importantes está en el origen mismo de la conciencia que hemos adquirido sobre el mundo. La pieza es, primero, una materia situada en un entorno que ha cobrado inusitado protagonismo y, luego, algo desmaterializado que trabaja como concepto, un signo que designa un tipo de objetos y expresa el conjunto de ideas a ellos asociadas.

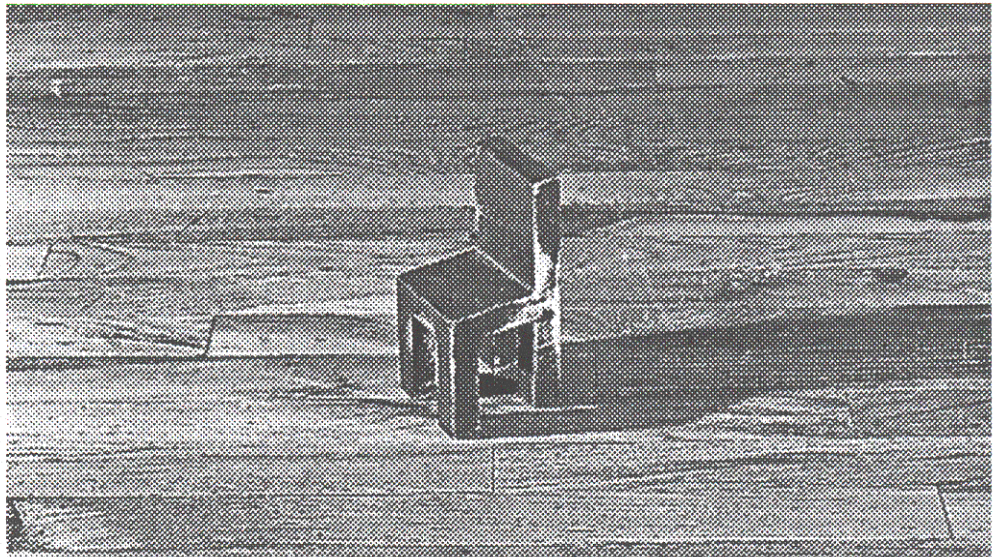
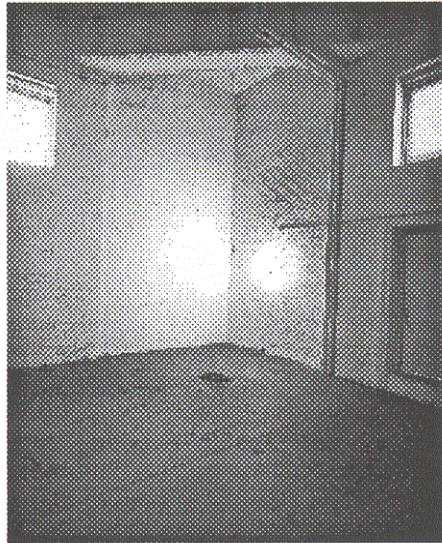
La forma de un objeto basada en un arquetipo y reducida a un tamaño manipulable diluye la materia en una imagen, que actúa en nosotros con ese carácter evanescente e impreciso que caracteriza a todo proceso imaginario, rememorando sensaciones y sentimientos lejanos y distantes, situados en esa zona profunda de nuestra memoria que se elabora, lentamente,



91. Joel Shapiro: Sin título, 1973-74.

92. Joel Shapiro: Puente, 1973.

93. Joel Shapiro: Silla, 1974.





superponiendo experiencias ligadas entre sí por motivos de origen emocional y afectivo. "La matriz psicológica en la que existe una imagen siempre distante es la memoria" dice Rosalind Krauss, que añade: "La cualidad que aleja a estas casas de nosotros, sus observadores, es que las vemos como si las estuviéramos recordando. Funcionan aquí, pues, dos niveles de lo psicológico: el primero, que implica al contenido emotivo que rodea a la imagen de la casa; el segundo, que localiza la estructura formal de la función psicológica del recuerdo"<sup>50</sup>. Así pues, el esquema corpóreo de la casa, basado en una reducción de origen remoto, firmemente asentada culturalmente e identificable universalmente, habla de "mi casa" y de "todas las casas", contiene lo que me concierne personalmente y lo que concierne al resto de las personas con las que puedo comunicarme. El volumen evoca mi propia experiencia relativa al hecho de habitar con las implicaciones emocionales que conlleva: intimidad, protección, calor y aislamiento, soledad, etc. y también me hace reconocer el soporte que hace posible esa identificación, cuya realidad, así podemos constatarlo, se basa en una forma sencilla y elemental desprovista de cualquier atributo que pudiera interferir autoritariamente en mis recuerdos.

Como dice también Nancy Princenthal refiriéndose a este tipo de obras: "Su tamaño, simplicidad y renuncia al espacio normalmente ocupado por las esculturas, que suelen ser del tamaño de un hombre, se combinaban para hacer que aparecieran, en todos los sentidos, abstraídas: se reducían hasta adquirir un carácter icónico, pero eran a la vez, de algún modo, vagas, remotas. Enfocarlas consistía en traducirlas a otra escala y deducir, a partir de un juego abreviado de hechos visuales, una totalidad plenamente realizada, tal como en la interpretación de un sueño, o de un cuadro"<sup>51</sup>. Ahora bien, esta dimensión imaginaria no acaba de anular la otra que nos retiene en un "aquí y ahora" preciso y concreto, y en cierto modo, su propia cualidad, que la hace parecer como un objeto recordado o soñado, hace que la observemos atentamente considerando su naturaleza real, su situación y la relación que establece con el lugar, el mismo en el que estamos como espectadores, inducidos a considerar la totalidad teniendo en cuenta el tamaño de la pieza y la ausencia de elementos que determinen algún tipo de jerarquía.

Así pues, la pieza puede adoptar sin problemas papeles contradictorios. Observándola podemos interpretar que es una casa e igualmente decidir que es un simple segmento de metal. Ambas interpretaciones son posibles, cada una de ellas niega la contraria y el espectador puede colocar, en términos lingüísticos, el significado donde quiera. La tensión interpretativa sitúa a la obra en una frontera que la permite participar de ambos territorios sin renunciar a ninguno de ellos. James Collins resume esta idea preguntándose irónicamente si este trozo de metal "no será, acaso, una estructura de *minimal-art* haciendo de casa" lo cual, evidentemente, constituye un hecho paradójico que sintetiza con precisión el principal valor que afecta a su sentido. Como dice también este autor, la obra es un buen ejemplo de como "el material, la forma y la superficie -y el lenguaje- pueden poner a prueba la identidad de

---

<sup>50</sup> R. Krauss (1990): *Joel Shapiro*, en AA.VV.: *Joel Shapiro*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, p. 23.

<sup>51</sup> N. Princenthal (1990): *Alcanzando el equilibrio: la escultura de Joel Shapiro*, en AA.VV.: *Joel Shapiro*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, p. 11.

un objeto"<sup>52</sup>. En esa tesitura podemos entender el valor y la intensidad que adquiere la experiencia. Todo esto abierto y por definir, orientado a una participación que combina nuestro lado más íntimo y emotivo con lo racional y público, compartido a través de unas formas intemporales que nos sobrepasan, y cuya realidad física es además objeto de un análisis que nos permite contrastar todo ese conjunto de factores puestos en juego.

El uso que hace Shapiro de los arquetipos permite entender esa posición privilegiada porque su adopción le permite ir más allá de la imaginaria individual sin renunciar a ella. Con un repertorio iconográfico muy reducido próximo a su experiencia, la casa, la silla o el puente (figs. 92 y 93), que observa desde su estudio, situado en Brooklyn, frente al río East, introduce formas cuyo potencial evocador no se deriva de la experiencia de su autor, sino del propio espectador, que se ve enfrentado a las ideas que tiene formadas sobre el significado de esas imágenes, abriendo de paso la posibilidad de desentenderse de ellas para vivir directamente la sorprendente vivencia espacial que provocan. "Parece -dice Jeremy Gilbert-Rolf- que Shapiro encuentra "un principio codificador gracias al cual puede hacer que lo personal converja con una imagen determinada cuya identidad material e iconográfica le deja aparte -le hace independiente- del significado que le atribuye."<sup>53</sup>

Ha pesar de la iconicidad de estas obras la crítica ha insistido en situarlas dentro de la problemática minimalista, resaltando las relaciones que establecen con el espacio y la forma en que actúan sobre él, aunque la vía utilizada para ello, basada en el empleo de unos tamaños insignificantes que contrastan fuertemente con el lugar donde se ubican, difiere notablemente de la empleada por esta estética, con sus grandes tamaños que buscan casi siempre el dominio sobre el espectador. Esta problemática variará con el tiempo, pero siempre podrá ser situada dentro del marco de relaciones establecidas por el proyecto minimalista, al cual se adhiere Shapiro inicialmente para criticar después ciertos aspectos de su poética. Al rechazo de sus tamaños se une el uso perverso que hace de conceptos esenciales a su programa como los referidos a la "buena forma" y a la especificidad del objeto artístico. En sus manos estos principios sirven para vehicular, simultáneamente, otras ideas de significado contrario, ya que la imagen siempre aparece en el trasfondo de la estructura material mediante una sorprendente elipsis que puede dejar perplejo al espectador.

A partir del año ochenta utiliza de manera explícita el tipo de elementos característicos del *arte minimal*, en cuanto a forma y material se refiere, articulados de forma que parezcan arreferenciales en un principio, para revelarse posteriormente, después de un análisis más detallado, como evocadores de la figura humana. "Al surgir de una matriz de una geometría sencilla -dice Nancy Princenthal refiriéndose a este tipo de obras- la figuración de Shapiro permanece igualmente sin fijar, susceptible a la desestabilización por sus propias fuerzas generadoras"<sup>54</sup>. Kenneth Baker, en su libro dedicado al minimalismo, enfrenta dos imágenes que ilustran perfectamente este juego paradójico, revelando las conexiones existentes entre

---

<sup>52</sup> J. Collins (1974): *Joel Shapiro*, en *Artforum*, vol. 12, New York, Mayo 1974, p. 70.

<sup>53</sup> J. Gilbert-Rolfe (1986): *Joel Shapiro: Una obra en marcha*, texto recogido en AA.VV.: *Entre la Geometría y el gesto*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 162.

<sup>54</sup> N. Princenthal, op. cit., p. 17.

una de estas obras y el referente cultural que da origen a la reflexión que Shapiro realiza sobre la antinomia figuración-abstracción. En la primera imagen (fig. 96) aparece una obra suya de 1991 que alude a una figura yacente, mediante el ensamblado de unas vigas de madera, de similares características a las empleadas por Carl Andre en sus conocidas configuraciones con unidades modulares, dispuestas de forma muy parecida a como puede observarse en la segunda imagen (fig. 95), que recoge estas piezas de Andre en una instalación realizada en la Art Gallery de Ontario. La comparación revela el sorprendente parecido formal entre una y otra, así como las divergencias que pueden manifestar formas de apariencia similar, y permite observar las dificultades que surgen a la hora de establecer una clara distinción entre los territorios significativos que cada una representa. Si en un primer momento la obra de Shapiro se resiste a ser concebida como una representación hasta que, producido el salto perceptivo, se impone la imagen de una figura humana, la de Andre, influida por el proceso interpretativo de sustitución imaginaria que la otra genera, puede acabar pareciendo asociada a ciertos elementos del entorno configurados de esa forma o que aparecen en una posición yacente similar. Shapiro utiliza algunos componentes de la estética minimalista para señalar esa dificultad, extrayendo de ese hecho el principal ingrediente de su poética personal.

La adopción de la figura humana como único referente parece, en ese sentido, no ser casual, ya que es el gran tema de la tradición escultórica, rechazado vivamente por los minimalistas como el causante de una morfología que era incapaz de eludir las sugerencias de carácter antropomórfico, que impidían la plena autosuficiencia del objeto artístico y que Shapiro conocía suficientemente bien. Su apuesta consiste, precisamente, en recuperar el gran símbolo subvirtiéndolo los significados a él asociados. Su empleo permite concebir la idea de que se mantiene como símbolo de igual forma que lo hacían las piezas anteriores pero la variabilidad de las formas empleadas, que aluden a diferentes posturas, acaban desplazando el sentido en otra dirección. "La sensación física que se describe nos resulta familiar, -dice Nancy Princenthal- pero nuestra relación con el objeto escultórico es incierta, a medio camino entre la empatía y el análisis"<sup>55</sup>. De hecho, la desorientación que el espectador puede sentir respecto del significado que cabe atribuir a estas piezas destruye la posibilidad de reconocerlas como arquetipos cuyo valor reside precisamente en el acuerdo social y colectivo. Las últimas figuras de Shapiro ya no son símbolos aunque haga referencia a ellos porque la imagen, cuando aparece, induce más a la reflexión que a la proyección emotiva.

No obstante, manejando ciertos elementos del lenguaje que más profundizó en la especificidad del objeto artístico con otros fines de intencionalidad en parte contrapuesta, consigue una acentuada intensidad comunicativa. Aunque el simbolismo de las piezas comentadas en primer lugar ha dejado paso a una actitud más analítica, que afecta, en gran medida, al conocimiento lingüístico, la tensión interpretativa hace que se mantenga esa intensidad, y puesto que el grado de iconicidad de estas imágenes es bastante menor que en las anteriores, el factor que determina ahora la objetualidad de las obras depende, en mayor grado, del hermetismo que manifiestan.

Las obras de Shapiro, por tanto, contienen una oferta ilimitada, ya que sus cualidades hacen que los objetos nunca desaparezcan dentro de la representación. Puesto que "las alusiones son

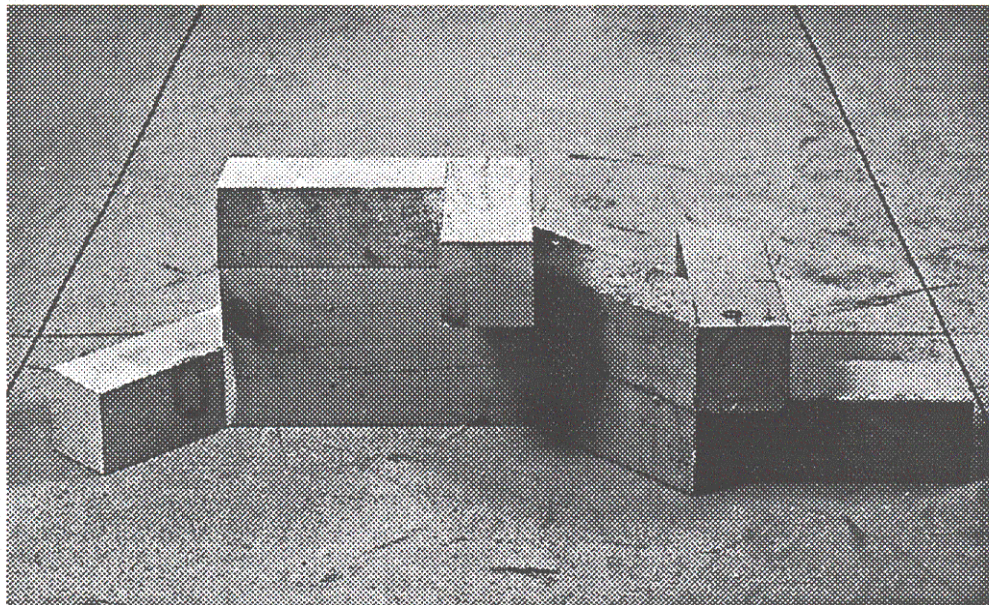
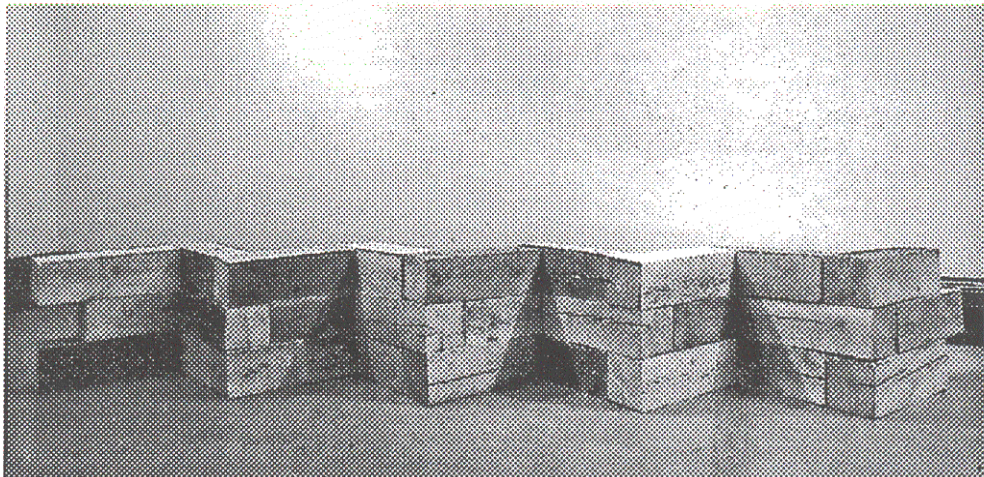
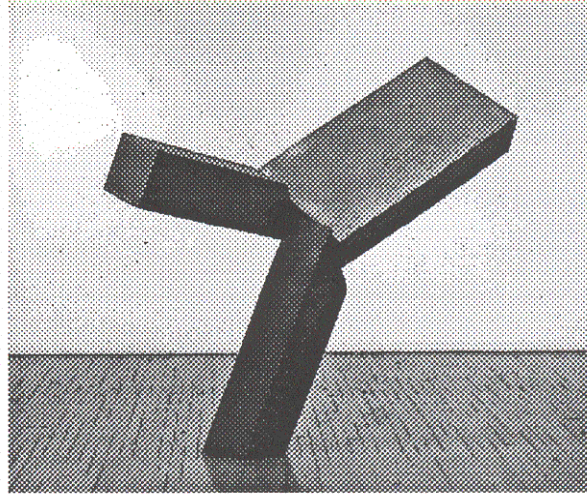
---

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 17.

**94. Joel Shapiro: Sin título, 1989.**

**95. Carl Andre: Redan, 1964-1970.**

**96. Joel Shapiro: Sin título, 1981.**



inevitables -dice Baker interpretando el pensamiento de Shapiro- desterrarlas conlleva una pérdida de la claridad que deben tener" y, puesto que las alusiones pertenecen a la realidad, "jugar con ellas, y con la representaciones, puede hacerse hasta que pierdan su cualidades embrujadoras y se conviertan en tan observables y disfrutables como cualquier aspecto de la vida"<sup>56</sup>.

El razonamiento que orienta la práctica de Shapiro y la manera de manifestarlo hacen de él una figura clave del arte posterior al Minimal, cuya influencia, a través de las pequeñas esculturas basadas en figuras arquetípicas de los años setenta, es mayor de lo que pueda parecer a primera vista. Constituye, por lo demás, un magnífico ejemplo del tipo de poética que extrae su potencial expresivo de la tensión entre dos territorios significativos contrapuestos, situándose en la misma frontera de la abstracción de una manera consciente y no como resultado de las insuficiencias de un programa abstraccionista determinado.

---

<sup>56</sup> K. Baker (1988): *Minimalism*, New York, Abbeville Press, p. 127.

**ABRIR CAPÍTULO 4**

