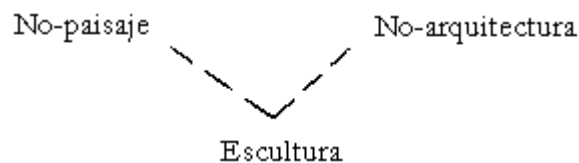


En 1979, Rosalind Krauss publicó un artículo que se considera referencia obligada para cualquier tentativa de cartografiar el campo de la escultura de los años 60 y 70, para situar su «lugar», para establecer su topología. Siendo mi propósito hacer un mapa similar para la escultura de los 80 y 90, me gustaría partir del suyo para proponer algunas coordenadas complementarias que nos ayuden a cartografiar con mayor precisión el territorio actual de la escultura.

Antes de exponer estas aportaciones, me gustaría dejar bien claro que no las considero refutaciones de aquella propuesta, sino meros desarrollos que complementan su análisis. Partiendo de la voluntad de ubicar desplazamientos posteriores de la práctica artística -que por tanto muy difícilmente podían encontrar su lugar en aquel esquema- planteo estas sugerencias extrayendo consecuencias que en el propio texto de Rosalind Krauss aparecían insinuadas, si bien no totalmente desarrolladas.

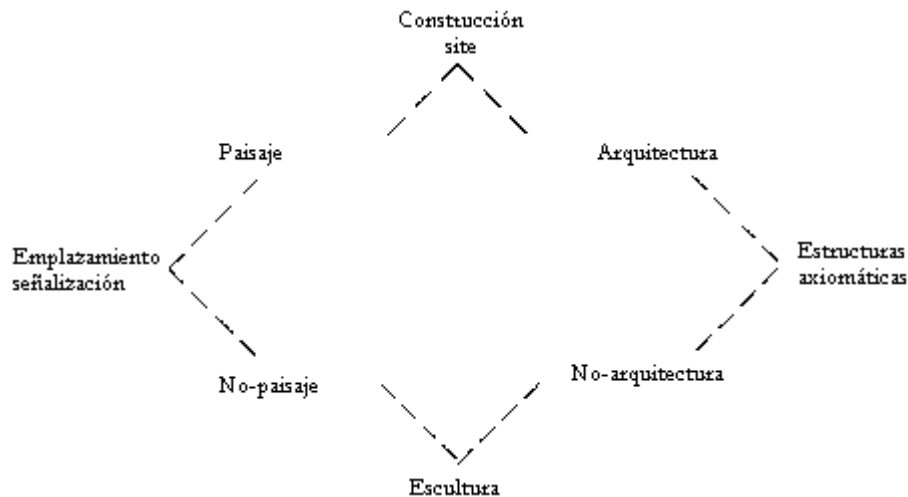
Como es sabido, su punto de partida para el análisis del campo lógico de la forma escultórica lo constituía su caracterización de ésta en un orden de doble negatividad. Escultura se definía como aquello que «estando en la arquitectura no era arquitectura» y/o aquello que «estando en el paisaje no era paisaje». Su célebre esquema, en efecto, así lo establecía:



Las dos grandes modalidades de la escultura que veríamos partir de esta distinción serían, por un lado, la escultura al aire libre, de parque, y por otro la escultura arquitectónica, de interior o exterior. Ornamento para jardines o decoración para arquitecturas burguesas, la tensión de la escultura hacia estos dos límites encontrará su punto intermedio justamente en la plaza pública, en el contexto urbano: en ese lugar que, por ser «urbanismo», tierra y artificio, es a la vez paisaje y arquitectura -y que, justamente entonces, no es del todo ni una ni otra.

Siendo ésta la forma institucionalizada por excelencia de la escultura, puede afirmarse que su lógica está entonces regida por la función social del monumento -que constituiría una especie de tercera y crucial posibilidad, a medio camino entre la estatua de parque y el busto de salón, justamente asentada como modalidad principal de la escultura en su paradigma tradicional, clásico.

La aplicación en este esquema de una operación lógica elemental, fundada en el propio carácter mutuamente contrario de arquitectura y paisaje, le permitió a Rosalind Krauss diseñar su famoso «campo expandido» en el que con claridad meridiana lograría, como es sabido, situar los territorios más característicos de desarrollo de la práctica escultórica de los años 60-70.



Si, según su tesis, el encuentro doblemente negativo de arquitectura y paisaje daba lugar al tradicional dominio escultórico, la pregunta fundamental entonces era qué ocurriría con los posibles otros tres lugares de encuentro que se perfilaban en ese campo ampliado ahora a un cuadrado imaginario de cuatro esquinas (en las que tendríamos sucesivamente no paisaje, paisaje, arquitectura y no arquitectura). La tesis de Krauss era que ese campo expandido a tres nuevos lugares era precisamente el territorio que la escultura de los años sesenta y setenta llegó a ocupar.

Así, nos mostraba que en el encuentro de paisaje y no-paisaje, ya en un eje complejo, aparecía lo que podíamos designar con el nombre de marked sites, de señalizaciones, digamos. Muchas de las obras del land art tanto americano como europeo se basan en esta tematización: pensemos en las obras de Hamish Fulton o Hamilton Finlay, en las islas envueltas o el Running Fence de Christo o en algunos de los site de Smithson.

En el encuentro de arquitectura con no-arquitectura situaba una de las corrientes fundamentales en el desarrollo de la escultura en esos años, el minimalismo. Rosalind Krauss describía este cuadrante como aquél en el que se desarrollan las estructuras axiomáticas. Toda la obra de Robert Morris, Carl André, Donald Judd o Sol Lewitt, por citar algunos nombres mayores, está fuertemente marcada por la tematización de este encuentro de arquitectura y no arquitectura -en términos de estructuras axiomáticas-, e incluso por la relación de la escultura con el propio cubo de la arquitectura interior de la galería.

Finalmente, en el tercer cuadrante en el que Krauss reconocía la expansión del campo de la escultura se producía el encuentro de paisaje y arquitectura, dando lugar a la construcción site specific. Toda la amplia producción de los earthworks encontraba aquí, obviamente, su veta.

Resulta claro que al disponer esta cartografía del campo expandido de la escultura, Rosalind Krauss no sólo acertaba a proveernos de un preciso mapa abstracto gracias al cual podíamos ubicar muchas de las transformaciones que en esos años estaban produciéndose en la forma escultórica, sino que también lograba establecer con claridad algunos de los focos característicos de la tensión que inducía esos desplazamientos: En primer lugar, el abandono de la lógica del monumento. En segundo, el abandono de la inscripción en el seno de la institución museística, su evasión a lo que Douglas Crimp llamó el «museo sin paredes». Un tercero, el rechazo a constituirse como función conmemorativa en un orden de presuntuosa atemporalidad. Si se quiere, por último, la voluptuosa atracción exploradora que la forma escultórica experimentaba hacia su grado cero de enunciación, tanto en lo volumétrico y arquitectónico como en lo paisajístico. Eso que, siguiendo a Robert Smithson, podríamos llamar su tensión entrópica.

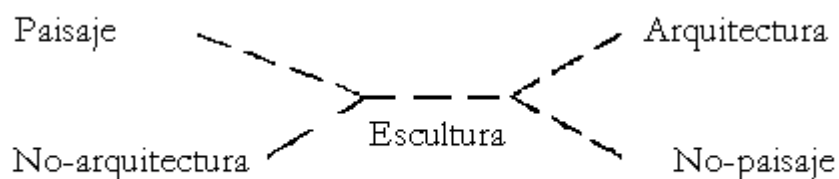
Rosalind Krauss sugería que su trabajo representaba «un enfoque diferente para pensar la historia de la forma». Como tal análisis de una tensión de la forma, y subrayo su propia utilización de la

expresión «de la forma», el modelo resulta impecable. Pero va a ser justamente ese centrarse en los problemas de la forma -y hay que tener en cuenta la proximidad de Krauss todavía en ese momento al formalismo de Greenberg y sobre todo de Michael Fried- el que va a marcar los límites de su análisis. Fuera de él, en efecto, van a quedar todos los aspectos que se refieren tanto a la contextualización social e histórica de dicha cartografía como aquellos que se refieren a la misma semántica de la forma escultórica y su dimensión significante y comunicativa.

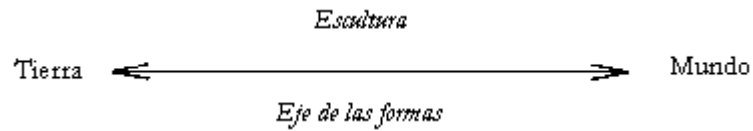
La ampliación cartográfica que ahora voy a proponer representa un modesto intento de situar justamente esas dimensiones sociohistóricas y significantes de la práctica escultórica contemporánea, olvidadas -pese a que ella misma advierte que deberían ser tenidas en cuenta- por el residual endeudamiento de la Krauss con el formalismo .

Tan pronto, en efecto, como la práctica artística comienza a problematizar y dar énfasis a su inscripción en contextos sociales y comunicativos -cosa que viene ocurriendo a lo largo de los años 80 y 90- ese mapa tiende a quedársenos insuficiente, no ofreciendo lugar en el que ubicar, por ejemplo, ni las nuevas prácticas sociales desarrolladas en contextos urbanos o en relación al propio cuerpo de los sujetos de experiencia, ni por ejemplo tampoco la ocupación específica de los espacios de distribución social de la información. Nuestra tentativa se orientará entonces a complementar aquel análisis de la evolución de la forma con la consideración de sus transformaciones relativas a un segundo eje: el de los usos públicos de tales formas -aquella dimensión en que las formas se constituyen ya como signos, como lenguajes, como objetos de la comunicación intersubjetiva.

El eje horizontal de nuestro trazado de coordenadas se va a mantener para ello como expresión de la tensión de la forma que ya la propia Krauss había localizado. Partiendo de la misma hipótesis que a ella le permite expandir el campo -la hipótesis de que arquitectura y paisaje se son mutuamente contrarios- podemos reducirlo de vuelta a un modelo inicialmente simplificado, para no recargar de complejidad innecesaria el mapa. Tenemos entonces el eje que describiremos como eje de la forma. Los polos que en él definen las tensiones límite siguen en efecto siendo



arquitectura y paisaje, y el campo ya expandido de desarrollo de la forma escultórica se produce ciertamente en su espacio intermedio, justamente allí donde podría caracterizarse como «no arquitectura y no paisaje», pero también como justamente lo contrario («a la vez arquitectura y paisaje»). La oscilación por ese eje, que constituye el dominio de la forma escultura, permite en todo caso situar la expansión plena del campo formal que tiene como zonas asintóticas dos polos en los que podríamos situar no sólo arquitectura y paisaje, sino también naturaleza y cultura, o, empleando una terminología heideggeriana que aquí nos resulta enormemente evocadora, y clave por su relación al problema de la técnica, «tierra» y «mundo».



La tensión de la forma escultórica puede sin duda situarse entre estos dos polos, y una expansión formal plena del campo toleraría ciertamente un habitarlo en su totalidad, de extremo a extremo.

El segundo eje que consideramos necesario superponer a éste de la forma es, como hemos dicho, el de sus usos públicos: aquél que tomando a la forma por signo, por efecto signifiante susceptible de ser transmitido y leído, decodificado, introduce en el efecto de su circulación social la dimensión del contenido, del significado, aquél que transfigura la forma en lenguaje, en vehículo de comunicación e interacción entre sujetos de conocimiento y experiencia.



Justamente este eje, eje de las ideas que registra la dimensión pública del uso de las formas, vendrá a ser el que podrá dar cuenta de las tensiones específicas del campo que en contextos

sociales e históricos concretos inducen formaciones objetivas determinadas. Caracterizaremos este segundo eje, vertical, como eje de las ideas, eje del espíritu, eje del uso público de los signos. En un extremo situaremos su forma abstracta, inmaterial, digamos la idea en estado puro. En el polo contrario vendremos a situar, en cambio, las formaciones históricas concretas del espíritu objetivo, aquellas que a través de las mediaciones de la cultura y su institucionalización sentencian las definiciones concretas de los mundos de vida.

Como límite de ese orden inmaterial de la idea en estado puro, y para no hablar ya del espíritu absoluto hegeliano, podríamos hacer referencia a la Comunidad de Comunicación de Habermas, entendida como esfera del diálogo público, o incluso mejor de una Razón Pública como la definida por John Rawls: en definitiva, hablamos de la esfera pública en la cuál el diálogo abierto y racional entre los sujetos de conocimiento se postula todavía último fundamento legitimador de toda actividad social, intersubjetiva, de toda praxis comunicativa.

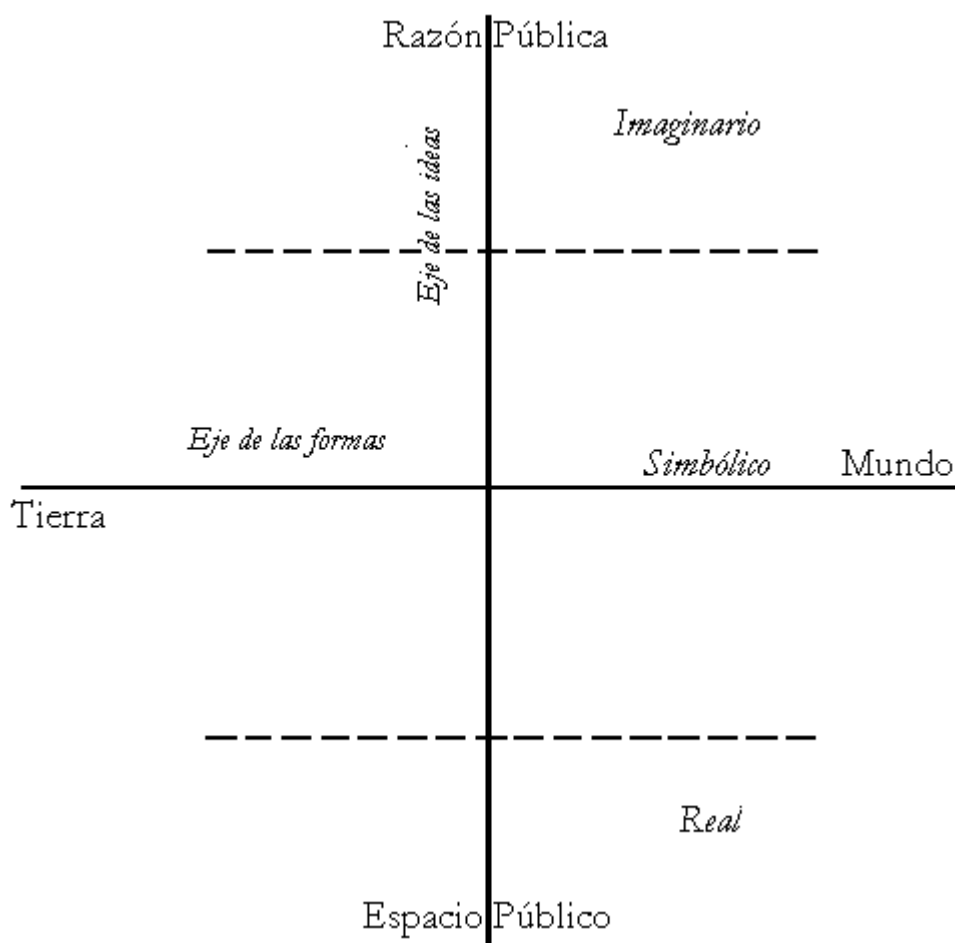
En el polo opuesto tendremos en cambio lo que el mismo Habermas designa como Mundos-de-Vida, aquellos mundos concretos que tienen su expresión en el propio espacio público de la ciudad, entendida ésta como plasmación efectiva y real de la interacción pública, como polis, como lugar de encuentro efectivo de los individuos en tanto que «muchos», que pluralidad.



Entre ambos límites -idea pura, idea encarnada- veríamos desplegarse tres registros que dan dimensión a ese emplearse público de los signos, de las formas: los registros de lo imaginario, lo simbólico y lo real, siguiendo la ordenación tripartita establecida por el estructuralismo. En el orden del imaginario habitan las producciones del fantasma, las ideas desencarnadas y en estado puro - obviamente, el arte conceptual como resultante de un proceso de desmaterialización de la obra sólo

es posible porque el arte contemporáneo se ha alzado hasta acariciar este extremo. En el de lo simbólico, habitan las formas en cuanto potencias de significancia, en cuanto signos que expresan los acuerdos fiduciarios fijados por una colectividad en relación a su intercambio, en tanto momentos de encarnación de lo imaginario en su aterrizaje sobre lo real. Es el registro de las formas, pero también de las instituciones, de la ley, de los lenguajes en cuanto encarnados en estructuras. Finalmente, el registro efectivo de lo real, de la materialidad efectiva y dura de lo que hay -sin olvidar en cualquier caso que ello se constituye también como residuo y huella de la presión que sobre él ejerce el peso de las ideas y de las formas, del fantasma y sus símbolos. Por tanto, no un real sin forma, materia cruda: sino un real que es él mismo encarnación de la idea, concreción del fantasma -que es en última instancia mundo efectivo de vida, plasmación del espíritu objetivo, territorio de «lo que hay».

Cruzando ahora ambos ejes tenemos el siguiente esquema:



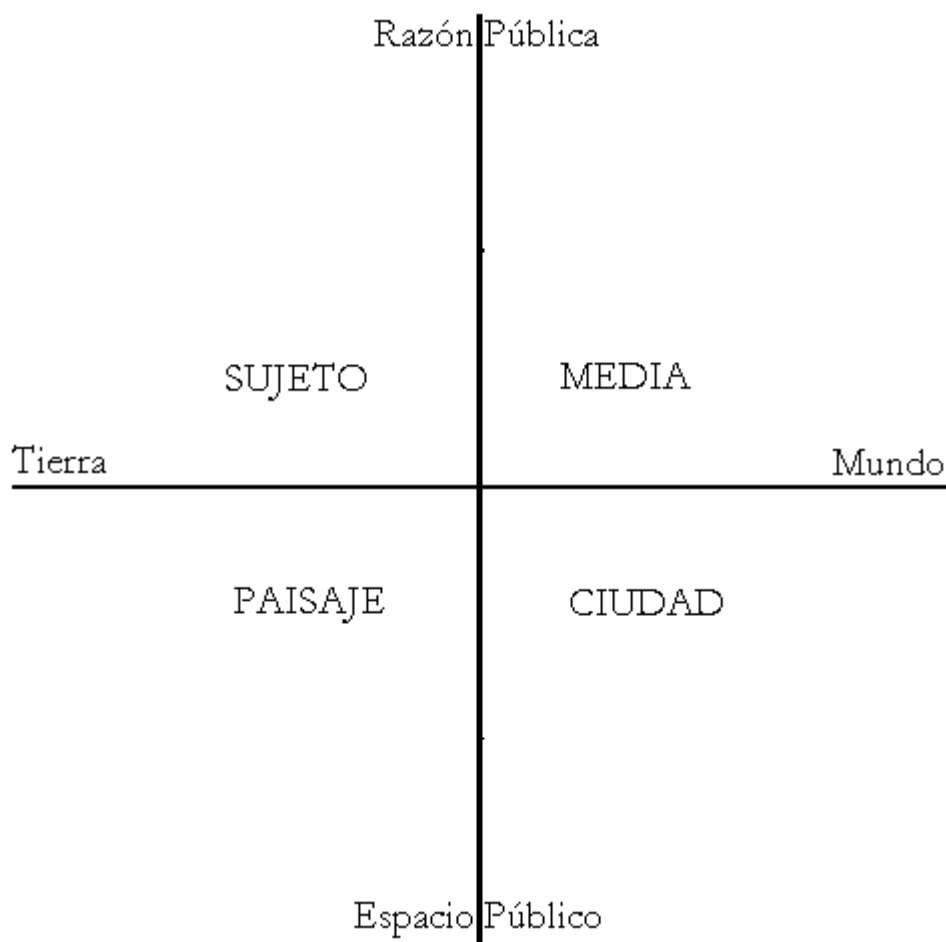
En la horizontal, un eje de la forma que oscila entre la «no-forma» en el orden de la «Tierra» y el «mundo» constituido por la eficacia de la técnica, de la actividad humana que imponiendo forma al ser le estructura como un «mundo», como un lenguaje escrito en la materia misma de lo que es.

En la vertical, el eje de los usos públicos del discurso y las prácticas significantes, oscilando entre el orden puro de la idea inmaterial, asentada en el horizonte trascendental de una comunidad racional de diálogo en el que se habría de desarrollar toda negociación colectiva de lo verdadero, lo bello y lo justo, y abajo el orden efectivo de los mundos de vida que se concreta en las formaciones

históricamente existentes de lo real, en el espacio público que constituye el dominio de la ciudad, de la polis. En ese recorrido el uso público de las formas, de los signos, oscila entre los registros del imaginario -del puro fantasma-, de lo simbólico -es decir, de las formaciones estructuradas como lenguajes, institucionalizadas- y, finalmente de lo real efectivo, como orden material del acontecer en el mundo, en la historia.

El corte de estos dos ejes establece, en cuatro territorios diferenciados, la topología que en nuestra opinión va a definir el «lugar» (bien entendido que se trata entonces de un lugar enormemente disperso y diversificado, completamente abierto) el lugar de la escultura contemporánea, del arte actual. Este sería entonces el trazado de un campo todavía «más expandido», más ampliado que el de Krauss, que nos permitiría tomar conciencia de sus desplazamientos no sólo relativos a transformaciones formales, sino también, y sobre todo, a aquellas que se refieren al uso y sentido público de tales desplazamientos formales.

Presentando en principio de una manera muy esquemática este mapa, lo veremos dividido en cuatro cuadrantes. En uno primero, el definido por los polos espacio público / tierra, vamos a encontrarnos el espacio ocupado masivamente por la escultura justamente en sus transformaciones características de los 70 (el exterior, los espacios abiertos y «naturales», etc).



El segundo, definido por los polos «tierra» / «razón pública», delimita el campo en que actúan los seres humanos en cuanto a la vez naturaleza y espíritu, en tanto cuerpo y deseo, consciencia y presencia, en tanto que, en definitiva, individuos inscritos en el seno de una comunidad usuaria de lenguajes. Así, se situarán en este cuadrante los desarrollos del trabajo sobre el cuerpo y los afectos en su dimensión intersubjetiva, las referencias justamente al devenir sujeto, al constituirse de la identidad -y aquí obviamente todo el trabajo multicultural de afirmación de identidad encuentra su lugar- y sus avatares.

El tercer cuadrante, que sitúa el encuentro de «razón pública» con «mundo», vá a abarcar el conjunto de los sistemas sociales de interacción pública, de comunicación social e intersubjetividad. El sistema del media, en síntesis.

Por último, el cuarto cuadrante se abre entre «Mundo» y «espacio público», y en él se despliega el espacio propiamente urbanístico, en el que habrá de desarrollarse toda la práctica del arte público vinculada expresamente a la realidad efectiva de los mundos de vida contemporáneos.

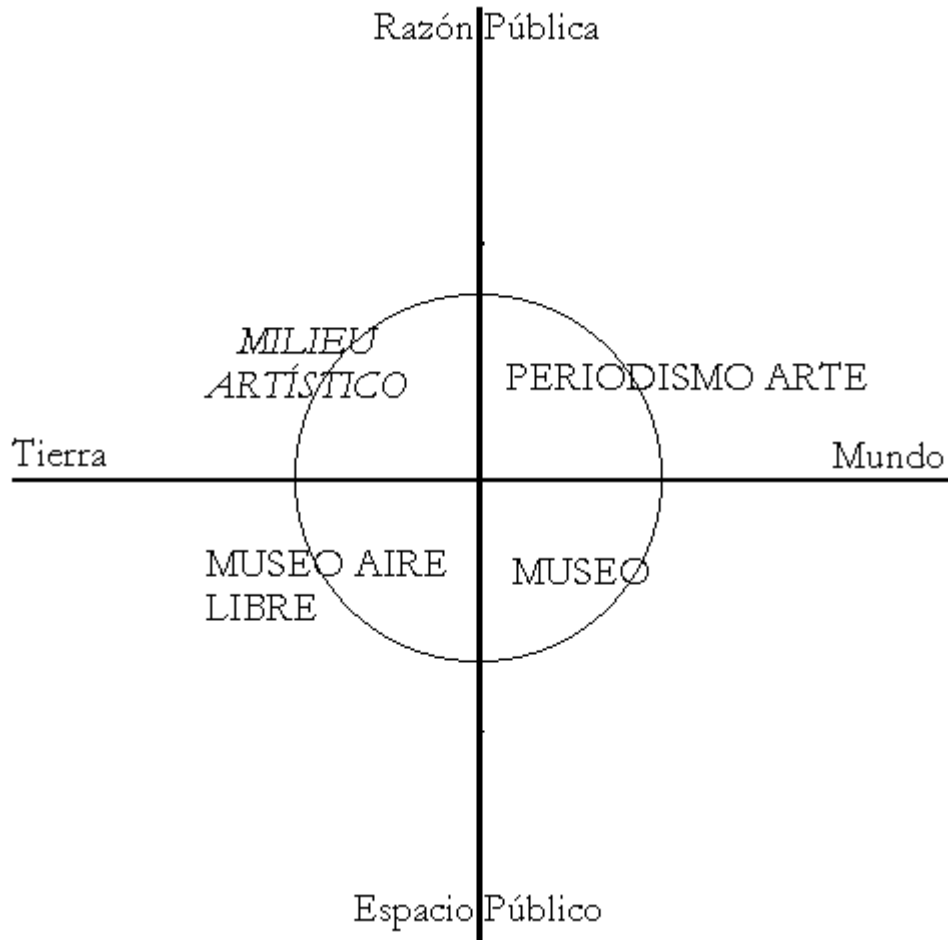
Resumiendo, el mapa que proponemos para ubicar los desplazamientos contemporáneos de la práctica escultórica se tensa entre dos ejes cuyos extremos son, para el horizontal, «mundo» frente a «tierra», y para el vertical «razón pública» y «espacio público». El cruce de ambos ejes dá como resultado la producción de cuatro cuadrantes que titularíamos, respectivamente, del «paisaje», del «sujeto», del «media» y de la «ciudad».

A partir de aquí se trata de mostrar cómo en efecto los desarrollos de la escultura y el arte en los últimos veinte años encuentran en esa cartografía su ubicación.

Pero antes de ello, en todo caso, creo importante hacer una consideración significativa. En el centro mismo de este eje de coordenadas va a situarse todavía la forma institucionalizada de la escultura, el monumento. Ahora podemos ver que el monumento no sólo se constituye en un equilibrio tensado entre naturaleza y cultura, sino que también representa el punto de equilibrio en el orden de los usos públicos de la forma. Por un lado, configura el orden urbanístico, estructura y organiza los mundos de vida -en tanto inscrito en el tejido mismo de la ciudad. Y por el otro, expresa una función simbólica, mantiene una relación explícita con el orden de los signos e ideas que organizan la concepción del mundo de una colectividad, perfila su característico universo simbólico. En ello reside su capacidad de incorporarse al seno de una actividad ritual, fuertemente regulada, capaz de reflejar o expresar el orden social -y entre otras cosas muy explícitas, las relaciones de poder- que rigen en un momento dado y en una colectividad dada. Esa sería la función simbólica -ligada a la urbanística- ejercida por el monumento. Pensemos no sólo en las estatuas de los poderosos de la ciudad, sino igualmente en los totems, en Stonehenge, en los Mohais de la isla de Pascua, en los jardines y teatros barrocos, en las follies utopistas de Boulé o Ledouc, en la Estatua de la Libertad o en las Disneylandias contemporáneas. En todas ellas, en última instancia, la función de la escultura en el espacio público se pone al servicio de la producción o reproducción de un imaginario colectivo en el que fijar un ordenamiento simbólico.

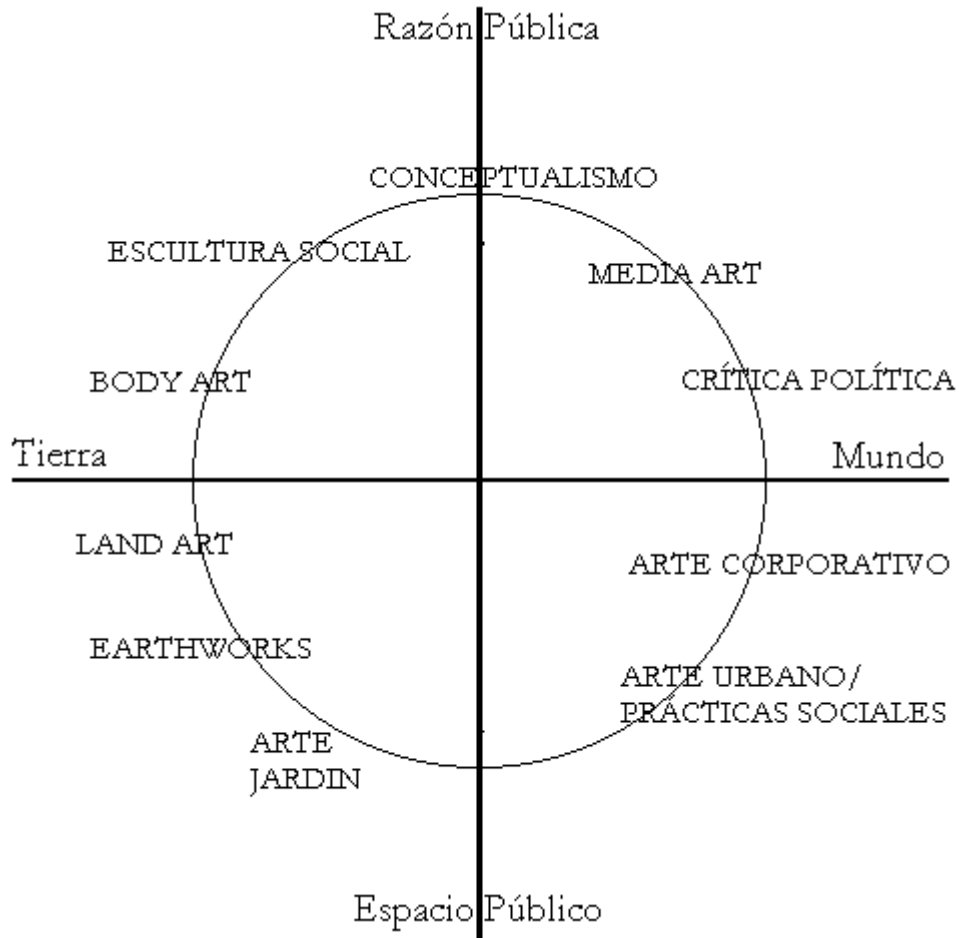
Si la forma institucionalizada de la escultura por excelencia, el monumento, sigue ocupando el centro de esta cartografía, equidistante de los cuatro focos extremos, encontraremos que en sus desplazamientos críticos contemporáneos las nuevas prácticas escultóricas tienden a apartarse de ese centro y su forma institucionalizada, y que lo harán recorriendo tensiones centrífugas más y más amplias.

De una manera completamente aproximativa y aún borrosa, podríamos establecer dos anillos que nos servirían para situar, en el primero, aquellos lugares que tienden a mantenerse dentro de los márgenes autónomos de la propia esfera de lo artístico como escindida del mundo de vida, en lo que podríamos llamar los dominios de la «institución-Arte», respetando el equilibrio sistémico que dispone el subsistema artístico en un orden de inocuidad política, de no definición en relación a una práctica de transformación social.



En el primer cuadrante, tendríamos el museo al aire libre. En el segundo, la comunidad artística, el *milieu*, eso que no sin ironía es llamado el «mundillo del arte». En el tercero, situaría -como modelo institucionalizado del media especializado- las reseñas periodísticas de arte. En el cuarto, por último, el dominio más propio de la institución-Arte en el tejido característico del mundo-de-vida urbano: el museo. Todos ellos serían los territorios consagrados al darse institucionalizado de la práctica artística, escultórica.

En un segundo anillo, en cambio, nos empezariamos a encontrar con aquellos ámbitos que se van abriendo a partir del cuestionamiento de la propia autonomía de lo artístico y el rebasamiento de su dominio institucionalizado, el dominio de la institución-Arte. Será justamente en el trazado de este segundo círculo donde nos encontraremos ese nuevo campo expandido en el que nos será dado emplazar el conjunto de las prácticas que han caracterizado la evolución de la forma escultórica en las últimas tres décadas.



Así, tendremos en un primer cuadrante todos los desarrollos que han llevado a la escultura a habitar el orden de la tierra, a explorar las lógicas mismas de lo geológico -a entregarse a aquel impulso entrópico que Smithson reconocía en los nuevos monumentos. Desde el arte realizado para parques y jardines públicos, a la misma concepción de éstos y todos los desarrollos del land art y los earthworks. En última instancia, se trata aquí básicamente del territorio ya desbrozado por la cartografía de Krauss.

En un segundo cuadrante vamos a encontrarnos con todas aquellas prácticas que se refieren a las relaciones que los sujetos establecen entre sí a través de su propio cuerpo. Podremos aquí situar aquellas prácticas que van desde el body art y la performance hasta la propia escultura social, la reivindicación de una identidad sexual étnica o cultural, o el retorno de la escultura a una experiencia intensificada del cuerpo, como la que por ejemplo se da en Sterbak o Kiki Smith.

En el tercer cuadrante tenemos toda la dimensión comunicativa, y en él podríamos ubicar, siguiendo el sentido de giro, desde las prácticas puramente lingüísticas hasta aquellas que se apropian de los dispositivos de comunicación pública y distribución social del conocimiento, el media. El mail art, el radio arte, el arte que ocupa espacios publicitarios y de comunicación audiovisual o el mismo fax art encontrarían en este cuadrante su ubicación -como igualmente un arte-televisión o algún futuro, pero ya inminente, «arte-internet».

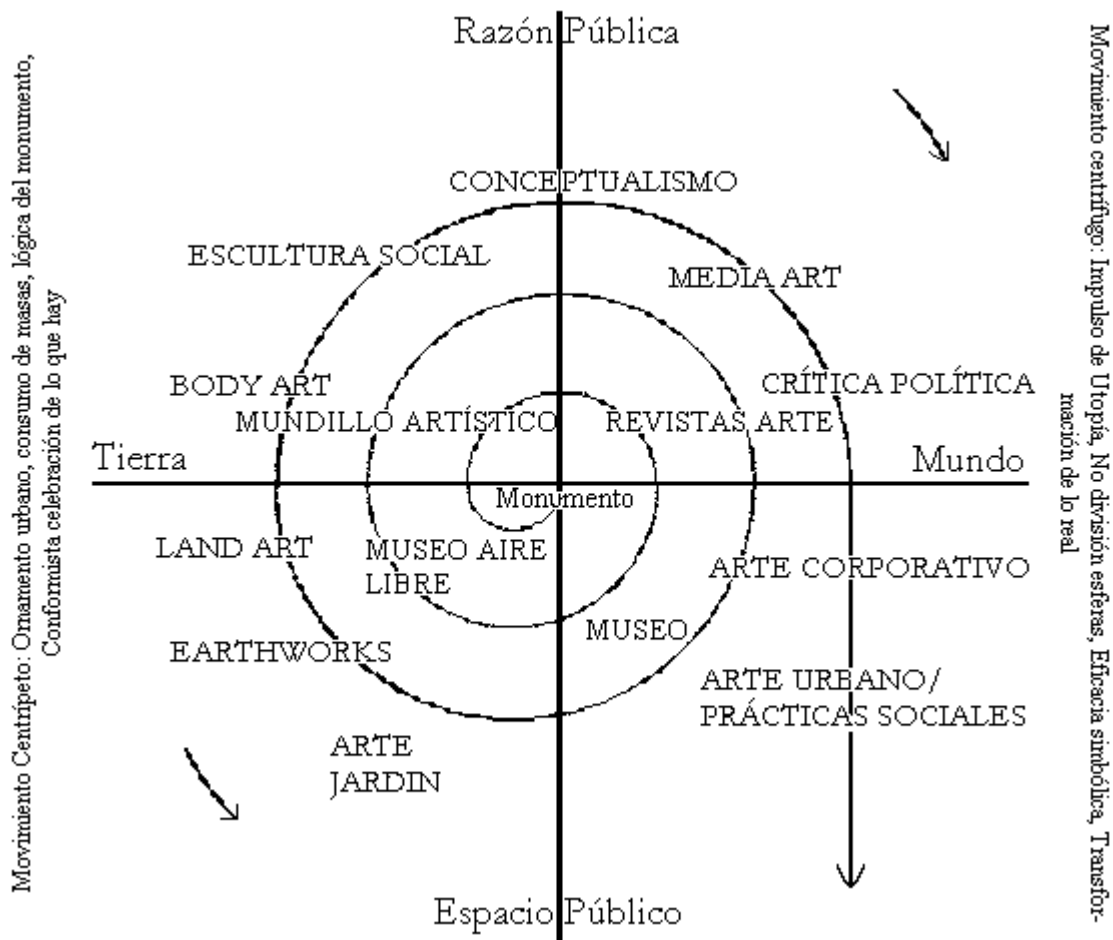
Finalmente, en el último cuadrante situaremos las prácticas artísticas que toman por objeto el tejido mismo de la ciudad: desde aquellas que se definen en un orden de quebrantamiento programático de la institución museística como espacio escindido de la vida cotidiana, hasta aquellas que participan de la propia organización urbanística o aquellas que orientan su potencia al desenmascaramiento de la muchas veces lúgubre realidad de las relaciones sociales -e incluso se

atribuyen la tarea de su transformación. El «Templo del Arcoiris» de Kalif Beacon, una «cocina» gratuita que llegó a repartir hasta 1.000 comidas diarias entre los homeless neoyorquinos a finales de los años 80, sería un ejemplo máximo de este tipo de arte enteramente resuelto en «práctica social», en producción efectiva de una esfera de lo público. Sin llegar a ese extremo radical, me gustaría proponer el ejemplo de la obra de Tiravanija, un artista que organiza eventos en los que invita al público a sentarse, a cocinar, a comer, a conversar y participar.

En términos generales, diría que todo el trabajo «contextualista» y «multicultural» contemporáneo se alimenta también fuertemente de esta relación con el propio contexto específico del hábitat en que se desarrolla el quehacer del artista, implicando las problemáticas sociales, culturales, religiosas, sexuales, étnicas, etc., que afectan a la comunidad en que él se constituye como identidad, como sujeto.

En mi opinión, esta territorialización que propongo es útil en varios sentidos. En primer lugar, permite ubicar las distintas prácticas contemporáneas -muchas más de las que cabían en el esquema de Krauss- y ponerlas en relación mutua. En segundo, tiene la ventaja de que permite hacerlo por referencia a un orden de transformaciones no sólo formales, sino relativas al uso público de esas formas, a su relación contextual con el tejido social, a su condición de prácticas comunicativas, significantes, realizadas por sujetos de praxis y experiencia.

Por último, creo que su mayor ventaja es que permite detectar la dinamicidad epocal de la forma escultura, la lógica de sus desplazamientos, la dirección que su expansión formal-conceptual adopta en el tiempo efectivo de la historia -si se quiere, su movimiento y su inercia, para hacer un puntual apunte al título del ciclo.



Representando este movimiento de expansión en nuestro mapa, veremos que traza una espiral abierta y en crecimiento, cuyos límites en todo caso no aparecen cerrados. Si nos fijamos entonces en el sentido de giro de esta espiral en el arte de las últimas décadas veremos que el sentido de su radiación centrífuga ha llevado a la producción escultórica a abandonar su centro estabilizado en la lógica del monumento, para someterla a la tensión de un impulso que llamaríamos utópico-crítico, y que definiríamos por una doble vocación.

La primera, aquella que apunta a atraer al orden de la historia «aquellos grados del hombre que todavía son naturaleza», para tomar la expresión benjaminiana. O dicho de otra forma, esta vez con Marx, como un movimiento simultáneo y envolvente de «humanización de la naturaleza» y de «naturalización del hombre», de eliminación del poder y la violencia en sus relaciones sociales.

La segunda vocación que pondríamos como motriz de este impulso utópico-crítico es aquella que intenta transformar el orden de lo real, de las formaciones efectivas de los mundos-de-vida, de acuerdo con los diseños que la negociación trascendental de los intereses en el orden de una racionalidad pública nos permita observar como justos y legítimos, adecuadamente apropiados para aumentar el grado de igualdad y libertad de que disfruta el conjunto de los hombres.

Ambas vocaciones mueven a hacer girar en sentido de giro los cuadrantes: naturalizar la cultura, humanizar la naturaleza, pero también diseñar los mundos de vida a partir de una racionalidad ética, del diálogo público de los intereses y hacer que éstos, en todo caso, sean expresión de mundos de vida posibles. Cuanto más amplio es el gesto de esa radiación, tanto más estamos hablando de un impulso utópico. Y es obvio que este impulso ha estado siempre presente como tensión proyectada en el trabajo escultórico: pensemos que, a la postre, el diseño de las utopías ha sido siempre el de formalizaciones del espacio capaces de inducir, por su propia estructura formal,

espacial, el advenimiento de modos de organización social más justos e igualitarios, más libres y elucidados.

Pero si resulta indudable que la escultura tiene en este «impulso de utopía» uno de los polos que orientan sus desplazamientos, es evidente que su función social padece a la vez una tensión contraria. Aquella que, justamente, se ejercería como fuerza centrípeta, atrayendo el desplazamiento de la escultura de vuelta a su forma institucionalizada por excelencia, el monumento, y al cumplimiento por éste de una única función «ornamental». Ejercida ya en jardines, ya en museos, ya en el tejido urbanístico, ya en los espacios privados, esta función representa una puesta de las potencialidades de la escultura exclusivamente al servicio de los intereses de una industria del entretenimiento que desarrolla, a través de su forma espectáculo, su adaptación a los requerimientos de la contemporánea cultura de masas, intereses que en última instancia sirven sólo al mantenimiento del status quo de lo social y el consiguiente mantenimiento de los privilegios de dominación establecidos.

Utopía y ornamento constituyen entonces los polos extremos de este laberinto en el que los desplazamientos de la escultura contemporánea vienen resolviéndose. Si resulta claro que durante las últimas dos o tres décadas el movimiento que la escultura ha seguido es el de la radiación centrífuga, guiada preferentemente por el impulso utópico-crítico, también parece evidente que el descrédito contemporáneo de los modelos utópicos ligados a visiones globales del mundo ha debilitado enormemente este impulso. Al propio tiempo, el crecimiento de las industrias del espectáculo y el entretenimiento, vinculados al devenir espectáculo de la contemporánea cultura de masas, han fortalecido el impulso ornamental, tendiendo a invertir el sentido de giro de la espiral y a devolver a la escultura, progresivamente más y más, a la forma institucionalizada del monumento.

Ejemplos de trabajos recientes que se entregan a uno u otro impulso no nos resultarían difíciles de encontrar. Como ejemplo de ese flujo regresivo y neoconservador, que aproxima la escultura al puro «ornamento de masas», para utilizar no sin cierta ironía la expresión de Sigfried Krakauer, me permito remitir la invasión de las calles madrileñas con los mastodónticos monumentos a la gordura presuntamente simpática de Fernando Botero que tuvo lugar hace un par de años. Como ejemplo de la tensión contraria, todavía guiada por un impulso utópico-crítico que vendría a situar la producción de identidad en el constituirse del propio artista como símbolo entregado al efectuarse de la conciencia en comunidad, pondría en cambio por ejemplo los últimos trabajos de Pepe Espaliú, sus carrying.

Tal vez, lo mejor que puede decirse de nuestra época es que en ella aún no parece completamente decidido el sentido de este flujo, centrípeta o centrífuga. Parece pues claro que la responsabilidad de orientarlo por uno u otro impulso está en nuestras manos, las de los artistas y todos nosotros. Nuestra es la decisión de llevar los desplazamientos de la escultura por unos u otros lugares, depende de nuestra voluntad: una voluntad que no es ya sólo entonces estética, sino igualmente ética y aún política.

En la novena de sus hermosas Elegías del Duino, Rilke aseguraba: «no sin dificultad se habita la Casa del Hombre, mundo interpretado». El lugar en el que la escultura habita, a medio camino entre lo imposible y lo inevitable, entre la tierra y el mundo, la utopía y la realidad, el instante y la eternidad, participa inevitablemente de esa misma dificultad: la propia ciertamente de todo lo que habita el mundo interpretado.

Pero, y como nos advertía el poeta, es justo ese vivir en dificultad el que el propio ángel nos envidia: pues él evidencia que nuestro destino nos pertenece, que dárnoslo nos es misión, que nos es tarea propia. El lugar de la escultura, ciertamente, no puede ser otro que el de recordarnos que, como hombres, nos tenemos a nosotros mismos como tarea -y el hacer de la escultura no puede aspirar sino a asumir esa tarea: la de hacernos, la de autoinventarnos. La misión que en ella el hombre

abraza no es fácil: darse casa, lugar, destino, conocerse y reconocerse como el ser que es sólo es aquello que él mismo decide, en el ejercicio de autodeterminación de su voluntad, en el de su libertad.

Es cierto que decir ésto supone, de manera implícita, tomar partido, decantarse claramente a favor del impulso utópico-crítico -pues es él el que apuesta por este conducir al hombre hacia estadios más y más emancipados, más y más prójimos a la autoapropiación de su destino. A decir verdad, no me importa a estas alturas realizar esta bien clara toma de partido: si creer todavía en una fuerza utópica del arte puede resultar iluso, ceder a una concepción puramente ornamental del arte no puede significar sino incurrir en el más grave de los pecados contra el espíritu: parafraseando a Loos, tomar al arte por ornamento todavía debería constituir, también en mi opinión, grave y aún grosero delito.