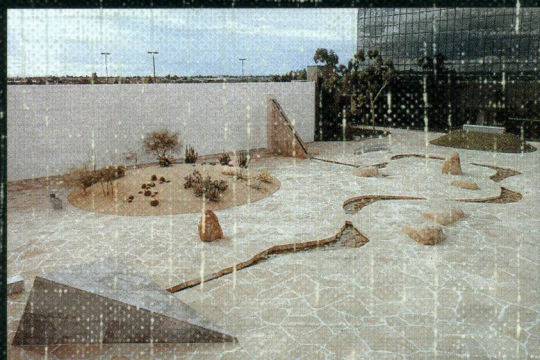




CUADERNOS DEL CÍRCULO



3

LA PÉRDIDA DEL PEDESTAL
JAVIER MADERUELO

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

JUNTA DIRECTIVA

PRESIDENTE

Pedro García Ramos

DIRECTOR

Enrique Baquedano

VICEPRESIDENTE

Juan Miguel Hernández de León

SUBDIRECTORA DE ACTIVIDADES CULTURALES

María Luisa Martín de Argila

SECRETARIO

Baldomero Concejo Escobar

SUBDIRECTOR DE GESTIÓN INTERNA

Jesús Hernando

CONTADOR

José Luis Temes Rodríguez

TESORERO

Carlos Tena López-Ibarrondo

VOCALES

Alfonso Albacete

Fermín Bouza Álvarez

Antonio Bueno Thomas

Juan Cruz Ruiz

Juan Genovés Candel

Fernando González Delgado

Concepción Hermosilla Martínez

Carlos León Escudero

Adolfo Marsillach Soriano

Basilio Martín Patino

José María Pérez González (Peridis)

Fanny Rubio Gámez

Luis Enrique Torán Peláez

Roberto Turégano Moratalla

El Círculo de Bellas Artes es una entidad cultural privada no lucrativa, declarada de utilidad pública. Sus actividades son posibles gracias al apoyo económico que le brinda el consorcio del mismo nombre, integrado por:

MINISTERIO DE CULTURA

Comunidad de Madrid

Ayuntamiento de Madrid

IBERIA
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

CLASIF. NB 198/433/54
ADQUIS. 49507
FECHA 1992
PROCED. PUVIISA 64122
\$ 10.50 USD

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

JUNTA DIRECTIVA

DIRECTOR ENRIQUE BODEDANO
PRESIDENTE PEDRO GARCÍA RAMÍREZ

SUBDIRECTORA DE ACTIVIDADES CULTURALES MARÍA LUISA MARTÍN DE ANGLADE
VICEPRESIDENTE JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ DE LAÓN

SUBDIRECTOR DE GESTIÓN INTERNA JESÚS HERNÁNDEZ
SECRETARIO BALBINO CANO ESCOBAR

CONTADOR JOSÉ LUIS JIMÉNEZ RODRÍGUEZ

TESORERO CARLOS JUAN LÓPEZ IBARRANO

En este libro se reogen las sesiones del Seminario impartido por Javier Maderuelo en el Círculo de Bellas Artes los días 31 de marzo, 1, 2 y 3 de abril de 1992. Su edición ha sido posible gracias al patrocinio de la Fundación de Cultura de Valladolid y de la Diputación de Huesca.

Copyright de los textos aquí reproducidos, Círculo de Bellas Artes.

Círculo de Bellas Artes
C/ Marqués de Casa Riera, 2
28014 MADRID
Tel. 531 77 00

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS



DIVISION DE ESTUDIOS
DE POSGRADO

ISBN: 84-7774-802-0
Depósito Legal: M. 36.888-1994

Coordinador Editorial: José María Parreño
Diseño de la cubierta, Aitor Méndez y Raquel de la Fuente
Visor Fotocomposición, S. A.
Impreso en España - Printed in Spain
Gráficas Rógar, S. A. - Fuenlabrada (Madrid)

3

CUADERNOS DEL CÍRCULO

JAVIER MADERUELO

CÍRCULO DE BELLAS ARTES
VISOR DIS. 1994

B (1)

49507

3

Mano Mante / *Mano Mante de la vida*

LA PÉRDIDA DEL PEDESTAL

JAVIER MADERUELO

PÁG.

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN | 13 |
| I. DESBORDAMIENTO DE LOS LÍMITES DE LA ESCULTURA | 15 |
| 1.1. Aproximaciones a la nueva idea de escultura | 15 |
| 1.2. Rechazo de las reglas | 18 |
| 1.3. Rechazo de los materiales nobles y abandono de los procedimientos formativos | 24 |
| 1.4. Elección de nuevos temas escultóricos | 28 |
| II. LA CRISIS DEL MONUMENTO | 35 |
| 2.1. Ausencia de significado | 35 |
| 2.2. Conmemoraciones dudosas | 41 |
| 2.3. La inhóspita ciudad moderna | 44 |
| 2.4. Superar la imposibilidad monumental | 48 |
| 2.5. Contra el colaboracionismo | 49 |
| III. RECUPERACIÓN DEL CONCEPTO DE MONUMENTO | 53 |
| 3.1. Recuperación de la escala monumental | 54 |
| 3.2. Crítica ácida al monumento tradicional | 62 |
| 3.3. Revisión formal del monumento | 66 |
| 3.4. Renuncia a la forma y significación tradicionales | 72 |
| IV. EL JARDÍN COMO ÚLTIMO ESCENARIO DEL «ARTE PÚBLICO» | 79 |
| 4.1. Elogio del jardín | 79 |
| 4.2. Recuperación del jardín como escultura | 81 |
| 4.3. Los emblemas del jardín | 88 |
| 4.4. Locuras y divertimentos | 91 |
| BIBLIOGRAFÍA | 99 |
| ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS | 103 |

Introducción

Este breve ensayo tiene su origen en un seminario impartido en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1992. En él se exhibieron muchas diapositivas de esculturas, monumentos, enclaves urbanos y jardines que sirvieron de hilo conductor para enlazar el discurso. Este texto, que ahora aparece en forma de libro, no puede ser una transcripción fiel de las palabras dichas durante las sesiones del seminario que quedarían sin sentido al faltarles la referencia de las imágenes, se trata, por lo tanto, de una reelaboración que requiere de otro tipo de descripciones más discursivas. Sin embargo me he procurado ceñir, en orden y cantidad, a lo expuesto entonces.

El título del ensayo, que fue el del seminario, «La pérdida del pedestal», hace referencia metafórica al ocaso de la escultura monumental y a una recuperación que ha comenzado a finales de los años sesenta. En ella muchos de los antiguos valores y recursos, entre otros el emblemático pedestal, han desaparecido para dar paso a nuevos conceptos de escultura y generar la idea de un arte más específico de los «espacios públicos». Estos nuevos comportamientos artísticos que desbordan el mundo de la escultura son reflejo y consecuencia de los cambios ideológicos, sociales, económicos y políticos que caracterizan nuestra época.

Los acontecimientos que aquí se narran suceden en unos momentos muy determinados, cuando la modernidad, como modelo de comportamiento, empieza a ser criticada y se pretende para ella un relevo (¿posmodernidad?) desde el que poder recuperar otros criterios que fueron destruidos en beneficio de la funcionalidad y del purismo anatémico de la modernidad.

Es a partir de estas críticas cuando se pretende, entre otras cosas, la recuperación del significado del lugar y la valoración del espacio urbano, cedido inútilmente a los automóviles y a la publicidad, como espacio vivible en el cual los ciudadanos puedan reconocerse como pertenecientes a él.

Tenemos que realizar ahora la tarea de volver a dar significado al lugar, de recuperar el espacio urbano y sus emblemas, pero nos falta la experiencia. El tiempo transcurrido no ha sido en balde y los antiguos modelos no pueden ser trasplantados ahora a unas ciudades que, aun ostentando los mismos nombres, no son las mismas de antaño; tampoco lo son sus habitantes ni los comportamientos urbanos de éstos.

Se expondrán aquí, por lo tanto, algunos criterios y algunas realizaciones que pretenden ilustrar el estado de la cuestión y algunas de las vías que, en estos momentos, se están siguiendo para recuperar una imagen significativa de nuestras ciudades a través del arte.

El discurso se articula en cuatro capítulos que sucesivamente van a tratar de la definición de «escultura» en el momento actual y el desbordamiento de los límites de esta definición; del monumento y su crisis en este siglo; del arte de los espacios públicos, y de las nuevas orientaciones del jardín como espacio público significativo.

Todo estudio tiende a elegir las situaciones más paradigmáticas, aquellas que por su carácter ejemplar son capaces de sintetizar las mejores virtudes de su género, pero, en ocasiones, como en este seminario, he sentido la necesidad de realizar también un análisis de algunos casos que carecen de virtudes e, incluso, que son indiscutiblemente malos. De ellos podemos aprender tanto como de los otros ya que nos pueden ayudar a prevenir y evitar riesgos. Estos malos ejemplos también servirán para ayudarnos a comprender la dificultad que encierran las obras virtuosas.

Este seminario ha supuesto una breve parada en el itinerario de una investigación más extensa que, a la hora de publicar este ensayo, aún continúa. Constantemente aparecen nuevos datos, nuevos ejemplos, y el campo de estudio se va haciendo más amplio y más profundo, por lo que he de advertir que estas breves páginas sólo son una especie de anticipo de un trabajo en curso que espero poder ofrecer próximamente.

I

Desbordamiento de los límites de la escultura

1.1. Aproximaciones a la nueva idea de escultura

La escultura tuvo su máximo apogeo en la Grecia antigua, cuando se consolidó como el más genuino exponente de las ideas que forjaron el concepto de clasicismo. Posteriormente ha recuperado su esplendor en diferentes momentos de la historia, siempre coincidiendo con los períodos «clasicistas», como sucedió en el Renacimiento, aunque en aquel momento, a pesar de la importancia que adquirió a través de las magistrales obras de figuras como Donatello, Miguel Ángel o Cellini, fue eclipsada por la arrolladora ascendencia de la pintura que ha ejercido, desde entonces, la hegemonía dentro de las artes plásticas. Con todo, la escultura es posible-mente, de entre las artes, la que ha mantenido mejor la coherencia de sus principios, hasta que, a finales del siglo XIX, pareció que éstos habían quedado obsoletos y la escultura, como arte autónoma, había llegado inevitablemente a su fin, de la misma manera que en otros momentos le llegó el fin a la poesía épica, una de las artes que mejor ha caracterizado a la cultura griega clásica, y que ha desaparecido diluida en otras formas narrativas surgidas con posterioridad.

En cualquier caso, se inició a finales del siglo pasado una profunda crisis de la que la escultura ha logrado salir sólo en los últimos veinticinco años, hasta presentarse ahora como el arte más representativo y activo de finales del presente siglo.

Cualquier seguidor de los acontecimientos artísticos de estos últimos lustros quedará perplejo ante la increíble evolución que una de las más antiguas artes ha experimentado en un espacio de tiempo increíblemente corto hasta renacer de sus cenizas y presentar, de forma tan vigorosa y

contundente, tal aluvión de novedosas realizaciones que no dejan de sorprender a propios y extraños por su inesperada vitalidad.

Este resurgir ha sido posible gracias a la negación de alguno de esos principios que caracterizaban al género escultórico clásico, así, la nueva escultura ha tenido que cambiar el repertorio de sus formas, materiales, procedimientos y temas, presentándose de manera tan radicalmente distinta que ahora ya no sabemos si el antiguo vocablo «escultura» puede ser capaz de denominar todas las manifestaciones plásticas que hoy se arrojan bajo ese nombre, sin que el término «escultura» pierda su significado.

Sería conveniente comenzar por analizar las cualidades que definen la escultura clásica para poder comprender y valorar algunas de las transformaciones que ha sufrido este arte en los últimos años. Estas cualidades se refieren fundamentalmente a los aspectos formales, al empleo de los materiales, a los procedimientos utilizados por los escultores y al repertorio temático de las esculturas.

La escultura clásica en sus aspectos formales respondía a unas reglas concretas que, desde sus orígenes, se expresan a través de la representación pitagórica de los cánones, entronizando la figura humana como «metron» del universo. Las reglas que respetaban los escultores clasicistas no eran simples conjuntos de medidas necesarias para conseguir resultados armónicos sino que respondían a ideas de índole filosófica. Así, las normas de composición de las figuras y la disposición de los grupos escultóricos responden a formulaciones retóricas que pueden ser rastreadas en las ideas de los filósofos que, como Aristóteles o los pertenecientes a las escuelas estoica o epicúrea, se preocuparon por los problemas formales en la poesía y las artes.

Estos conjuntos de normas, más o menos explícitas, van a dotar a la escultura clásica de un aspecto formal y una presencia física muy determinada.

Los escultores clasicistas se han servido de un repertorio muy selecto y limitado de materiales que, por su nobleza y especificidad, han distinguido la obra escultórica de los objetos de uso común. Los materiales más representativos de este tipo de escultura son fundamentalmente: mármol, oro, plata, marfil, bronce y maderas preciosas.

Cada uno de estos materiales requiere de tratamientos muy específicos y complejos que dotaban a quienes eran capaces de conocerlos y dominarlos de un reconocimiento social que, con el paso del tiempo, dará lugar a la categorización de «artista». Estos procedimientos podríamos resumirlos en una breve serie de técnicas dedicadas a formar, es decir, a dotar de «forma» a la materia, como son los trabajos de cincelar, tallar o modelar.

Por último, la característica más definitoria de las esculturas clásicas es el tema. La misión del escultor ha sido representar, casi monográficamente, el cuerpo humano, solo o acompañado de otros cuerpos, animales u objetos que afirman alegóricamente los atributos del representado. Mientras que la pintura ha extendido su campo de representación a paisajes abiertos, locales cerrados, plantas u objetos inanimados, la escultura, desde sus orígenes paleolíticos hasta comienzos de este siglo, se ha mantenido fiel a su único tema antropomórfico, de tal manera que las representaciones tridimensionales de paisajes, ciudades, edificios o lugares se han denominado «maquetas» y no han tenido jamás la más mínima consideración como obras de arte.

Pero no sería prudente definir el arte escultórico sólo a través de estas cuatro características que nos ayudan a definir la escultura de forma parcial, ya que entre las cuatro configuran otra cualidad de orden superior que hace de las esculturas obras inconfundibles, a esta cualidad la vamos a denominar «presencia física». La presencia de la escultura tiene tal poder que ha reclamado para su ubicación los lugares más significativos en los edificios y en la ciudad, las cariátides en el Herecteion o estatuas ecuestres, como el *Gattamelata* de Donatello, presidiendo el centro de la Piazza del Santo en Padua, son buen ejemplo de ambas circunstancias.

Pero, no sólo la escultura, por sí misma, reclama los mejores lugares sino que cuando se pretende conseguir que cierto lugar sea más significativo que otro se requiere del prestigio que la presencia de una obra escultórica puede transmitirle, así, por ejemplo, las portadas de las catedrales góticas magnifican el acto de acceder a los ritos que se producen en su interior a través de filas de arquivoltas plagadas de esculturas; o bien se requiere a los escultores para ordenar el espacio de una plaza con estatuas, fuentes y obeliscos, convirtiendo así los espacios en los que confluyen calles o caminos en los lugares más representativos y emblemáticos de la ciudad.

La escultura, con las cualidades que configuran su «presencia física», es capaz de dotar de significado al lugar y se convierte en hito. De esta manera la escultura, y cierto tipo de construcciones arquitectónicas que pretenden algunas de las cualidades escultóricas, como las puertas de las ciudades, se convierten en monumentos.

El objeto del monumento es la conmemoración de algún acontecimiento. El término latino «monumentum» significa recordar, conservar la memoria de algo. Esto lo realiza la escultura a través de la lógica del monolito que se levanta erecto del suelo ocupando un volumen definido por su perímetro. Desde los albores de la humanidad en el lugar donde ha sido enterrado un personaje, cuya memoria se quiere perpetuar, se colocaba una gran piedra en posición vertical que señalaba el lugar bajo la cual se

halla el cuerpo. Este acto ritual, en forma de enorme amontonamiento de piedras, como es el caso de las antiguas pirámides de Egipto, o de una escueta y simple cruz, como sucede hasta ahora en los cementerios cristianos, se viene dando como una constante ritual de la humanidad.

En todas las culturas el gesto ha sido el mismo, colocar en posición vertical una o varias piedras que sirven de hito en un lugar dotándole de un carácter y una significación determinadas y diferenciadoras cuyo objeto puede ser sacralizar el lugar, como sucede en el caso de Stonehenge y Avebury, o simplemente dignificarlo, como es el caso de los monolitos o las estatuas que se ubican en las plazas de las ciudades, erigidas como ofrendas o signos de pertenencia a un determinado personaje político o religioso. En cualquier caso, en todas estas manifestaciones se halla latente la idea de conmemoración que ha definido al monumento.

Con la modernidad este tipo de monumentos escultóricos ha dejado de interesar, mientras que, por su parte, los escultores han ido rechazando las reglas, los materiales, los procedimientos y los temas del clasicismo, con lo que la escultura ha quedado abocada a la desaparición como género artístico.

1.2. Rechazo de las reglas

El rechazo de las reglas del clasicismo se puede apreciar en muchas de las características que definen a las esculturas actuales. Desde nuestro punto de vista argumental bastaría con fijarnos en una de esas características, en la propia posición que ocupan las esculturas con respecto al espacio en el que se instalan. Así, podemos observar como muchas esculturas renuncian a su posición erecta con respecto al plano del suelo y se extienden por él, como sucede con las esculturas de Carl Andre.

En otros casos la obra renuncia a apoyarse sobre el suelo y se cuelga de la pared, usurpando la posición tradicional del cuadro pictórico, desde Tatlín hasta Reinhard Mucha tenemos un nutrido grupo de ejemplos de esta actitud.

Otras veces la escultura ocupa posiciones ambiguas con respecto al suelo y la pared, apoyándose a la vez en ambos, aunque estos apoyos sean inestables o poco contundentes, como sucede con los «planks» (tablones) de John MacCracken.

Por último, un nutrido grupo de obras escultóricas invaden indiscriminadamente el espacio, ocupándolo en su totalidad hasta hacer de él parte sustancial de la obra, recuérdese la instalación que Robert Morris presentó

en 1964 en la Green Gallery, en la que unos volúmenes prismáticos se apoyaban sobre el suelo, se acodaban en las paredes y pendían del techo. Tanto los volúmenes como las paredes de la galería aparecían pintados en el mismo color gris neutro, de tal manera que local y piezas formaban una misma y única obra. Jannis Kounellis, por su parte, en 1969 presentó en Roma una instalación en la que las piezas eran caballos vivos que estaban alojados en la galería de arte como si ésta fuese un establo, deambulando libremente por ella, ocupando imprevisiblemente el espacio según su albedrío; mientras que Barry Le Va, desde 1967, realizó un tipo de esculturas «distributivas» consistentes en la ocupación del espacio de la galería de arte con materiales de desecho que son esparcidos aleatoriamente por el suelo.

Todas estas posturas niegan cualquier tipo de reglas, clásicas o no, y prescinden de la armonía de proporciones, de la simetría, de la euritmia, de los cánones métricos, de las leyes de la buena forma, de la idea de contorno definido, etc. y, todas ellas, tienen un común denominador que metafóricamente las une: «la pérdida del pedestal».

El pedestal tiene como misión no sólo elevar la obra del suelo y subrayar su carácter erecto sino expresar la idea de que la obra es un volumen pesado, sólido y macizo capaz de sobrevivir al paso del tiempo y resistir a los inclementes fenómenos de la naturaleza, como inundaciones o terremotos. Pero el pedestal es también un altar sobre el que se glosan las hazañas de los héroes o se recuerdan los hechos que originaron su elevación, en este ara se ofrendan flores y se venera la memoria colectiva de los ciudadanos.

La pérdida del pedestal en la escultura moderna refleja la ausencia de voluntad conmemorativa y, como consecuencia, evidencia el carácter efímero que se opone a la noción de permanencia que caracterizaba a la escultura tradicional.

La función del pedestal ha sido uno de los conflictos que ha caracterizado a la escultura de la modernidad, aunque no el más estudiado. Auguste Rodin, en su *Monumento a Balzac*, fundirá escultura y pedestal en único bloque indiferenciado iniciando así el tortuoso camino que le tocará recorrer a la escultura moderna. Por su parte, Constantin Brancusi prestó una particular atención a este problema, en muchas de sus obras, en las que la relación entre escultura y pedestal es también totalmente ambigua. Pero, tal vez, la imagen que mejor hace explícito este problema sea *El carro* (fig. 1), escultura de Alberto Giacometti creada en el año 1950 con la idea de convertirla en un monumento público. En esta obra podemos apreciar un estilizado carro formado por dos grandes ruedas unidas por un eje, sobre él se apoya una diminuta peana en la que descansa una de sus

características figuras antropomórficas de tipo filiforme. Cada una de las ruedas de esta obra escultórica, fundida en bronce en una única pieza, se encuentra apoyada sobre dos tacos con apariencia de peanas de madera que son parte de la obra y cuya misión es separar las ruedas del suelo. Podríamos suponer que ambos tacos, con la apariencia de otro material diferente y menos noble que el del conjunto figurativo, constituyeran una suerte de pedestal, aunque diversos hechos, como el ser dos elementos que están físicamente distanciados y su escaso volumen, parece que pretenden hacernos dudar sobre la posibilidad que tienen de ser entendidos como un «altar» sobre el que colocar la escultura. Sin embargo, el carro, es decir, el conjunto de las dos ruedas y la pequeña peana, que forman parte sustancial de la obra, sí puede ser entendido con propiedad como un pedestal de la figura erecta que cabalga sobre él, a pesar de la extraña sensación de inestabilidad que el propio carro suscita ante la inminencia de salir rodando y precipitar a la figura sobre el suelo.

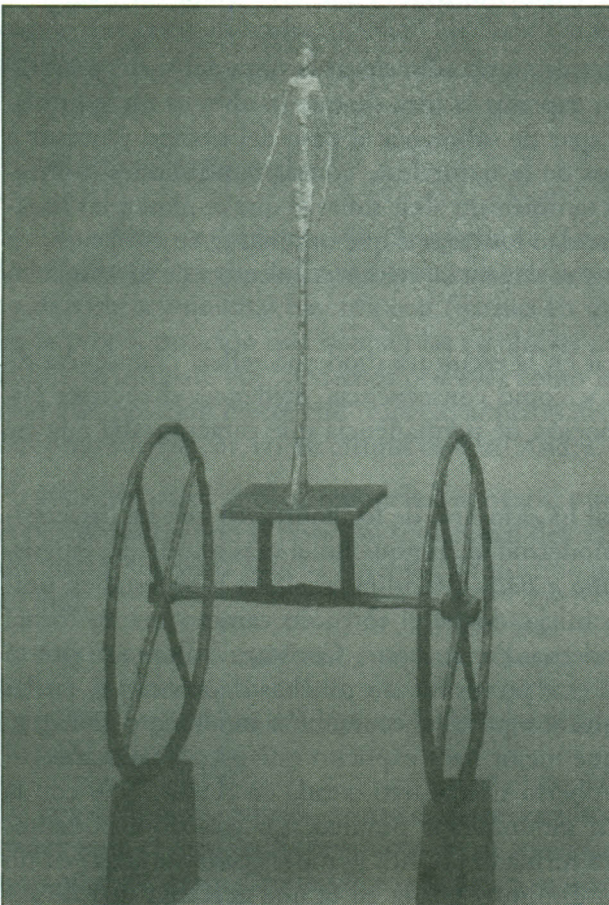


Figura 1.
El carro, 1950.
Alberto Giacometti

El escritor Julio Cortázar, en su novela *62/Modelo para armar*, escrita en 1968, intuye la importancia que tiene la tensión que la escultura moderna ha generado en torno a la relación entre obra y pedestal. En esta novela, uno de sus personajes, bautizado con el nombre de Marrast, es un escultor al que el ayuntamiento de la ciudad francesa de Arcueil ha encargado una escultura que representa a un héroe, cuyo destino será el centro de una plaza pública. La obra es ejecutada en una costosa piedra de hule, según estaba acordado, pero, al ser descubierto el velo en el momento de la inauguración, todo el mundo queda perplejo y desencantado pues el héroe es una masa informe que no porta ni espada ni escudo sino una especie de baúl sobre su supuesta cabeza que no es otra cosa que el pesado pedestal de la escultura¹.

Entre dos polos se va a debatir el pedestal, ser exhibido como parte sustancial de la obra o ser premeditada y notoriamente ocultado, constituyendo esta ocultación el tema de la obra escultórica. Este segundo caso ha constituido el trabajo de algunos escultores, como Raimund Kummer quien, en la exposición «Skulptur Projekte in Münster», del año 1987, propuso realizar un gran pozo de siete metros y medio de profundidad y otros tantos de diámetro para enterrar en él, boca abajo, un monumento ya existente, el *Einweihung des Kriegerdenkmals* (fig. 2), erigido en 1909 en un parque de la ciudad de Münster, de tal forma que a ras de suelo sólo se apreciaría la base del pedestal.

En cualquier caso, la pérdida del pedestal no es más que un síntoma, más o menos emblemático, de otras renunciaciones que atañen a la pérdida de las cualidades formales de la escultura. Sólo vamos a referirnos a dos de estas renunciaciones formales que afectan a aspectos fundamentales, como son la pérdida de la materialidad y la del contorno, es decir, pérdidas que conducen a la negación de la «masa» y del «volumen», características sobre las que se ha basado la concepción tradicional de la escultura.

La característica más esencial y diferenciadora de la escultura, frente a las demás artes, es su materialidad, su «presencia física» como masa, como volumen corpóreo que ocupa un lugar en el espacio. Esta cualidad se ha ido diluyendo a través de una serie de actuaciones entre las que podríamos señalar, a modo de ejemplo, una obra de Walter De Maria titulada *Las Vegas Piece*, realizada en el temprano año de 1969 y constituida por una línea recta que ha sido arada en el desierto de Nevada por un «bulldozer». La línea, de un metro ochenta centímetros de ancha, alcanza casi los cinco kilómetros de longitud. Este inmenso «grabado», hendido en el suelo plano del desierto, roturado como si el «bulldozer» fuera una suerte de gubia

¹ Cfr. Cortázar, Julio: *62/Modelo para armar*, Edhasa, Barcelona, 1968, p. 253.

cedimientos menos virtuales Walter De Maria, en su célebre obra *Vertical Earth Kilometer*, creada para la Documenta de Kassel del año 1977, también hizo materialmente desaparecer la obra, al enterrarla totalmente. Esta pieza, constituida por una varilla recta de acero de sección circular, de un kilómetro de longitud, fue enterrada verticalmente en el suelo, frente a la puerta del Museo Fridericianum, quedando sólo visible al exterior un minúsculo círculo, el extremo superior de la varilla. De esta forma la escultura no sólo ha perdido el pedestal sino su presencia física al ser ocultada su materialidad.

La ausencia de materialidad en ciertas obras escultóricas no es sino la posición más extrema de un problema que atañe, de un modo más general, a toda la escultura moderna, este problema es el de la disolución de los límites de la obra escultórica. Una definición de escultura tan frecuente como «el arte de los volúmenes en el espacio» necesitaría una inmediata revisión ya que la característica más acusada desde los años sesenta ha sido, en muchas obras escultóricas, la imposibilidad de definir una silueta concreta, de dotarlas de un contorno que profile un volumen determinado.

Robert Morris ha trabajado con materiales que según su posición adquieren una forma u otra adoptando diferentes perfiles y siluetas según sean colgados en la pared. Esta experiencia la inició con piezas de fieltro, con una forma y un perímetro definidos, a las que practicó una serie de cortes también perfectamente definidos. Estas piezas se exhibían esparcidas por los suelos, dejadas a su caer o colgadas de la pared a una cierta altura no superior al tamaño de las piezas, con lo que una parte del fieltro quedaba también desparramado por el suelo. La forma final, en ambos casos, no quedaba definida hasta ser «instaladas» las obras, y tanto sus dimensiones como su apariencia variaban de una instalación a otra.

El trabajo con materiales amorfos, aquellos que no pueden conservar exactamente su forma de una instalación a otra, ha atraído incluso a escultores tan rigurosos con los aspectos formales como Richard Serra quien, entre 1966 y 1967, realizaba obras con fragmentos de cuero que colgaba de las paredes y extendía por el suelo, o realizaba obras como *Splashing* constituida por los resultados de arrojar pelladas de plomo candente contra el diedro formado por el suelo y una de las paredes de la galería en un gesto que recuerda el «dripping» de Jackson Pollock, es decir, reivindicando la acción como escultura más que la cualidad objetual o material de ésta.

En otro campo estilístico muy distinto, como es el «pop art», también se pueden encontrar ejemplos de esculturas que partiendo de una figuración determinada, representando objetos concretos, con contornos y límites perfectamente definidos, pierden la forma al ser realizadas en materia-

les flácidos, como es el caso de los lavabos, enchufes, máquinas de escribir y otras piezas «softs», realizadas en lona sin armadura por Claes Oldenburg.

Tanto desde las obras abstractas, que no pueden conservar una forma idéntica, como desde las representaciones figurativas deformadas hay un mínimo paso para llegar a la ausencia de forma total que podemos apreciar en algunas de las primeras instalaciones, como *Continuous activities* de Barry Le Va, obra de 1967, en la que, como hemos comentado anteriormente, su materialidad está configurada por elementos físicos de diversa índole que ocupan el espacio de la galería de arte de forma aleatoria y discontinua.

Frente a todas estas renunciadas formales hay también alguna apropiación en la escultura actual que la distancia más aún de sus presupuestos primigenios. Me refiero al empeño que un buen número de escultores actuales han puesto en dotar de funcionalidad a sus obras, sin que esto acarree necesariamente una recuperación de los valores formales. Scott Burton, por ejemplo, realiza todo tipo de sillas, bancos y mesas talladas en piedra, construidas en metal y en otros materiales, obras que por su disposición y escala pueden perfectamente ser usadas para la función que insinúan. Thomas Schütte, por su parte, ha realizado al menos un refugio de montaña y un puesto de venta de helados, con todos los condicionantes técnicos que tales usos requieren, y los presenta como obras escultóricas, mientras que Dennis Adams realiza marquesinas de paradas de autobús y quioscos de cupones con el mismo fin. Las formas de estas obras, aun siendo perfectamente contenidas y concretas, al estar dotadas de un sentido funcional, escapan al concepto de forma desprovista de todo interés utilitario, que ha consolidado la tradición. Pero no sólo por eso son mencionadas aquí estas obras, sino porque en la desbandada formal que se está produciendo en la escultura actual, la conquista de la funcionalidad, como valor añadido, va a ser una de las salidas más lúcidas para la recuperación de un lugar para la escultura en la ciudad, como tendremos ocasión de ver más adelante.

1.3. Rechazo de los materiales nobles y abandono de los procedimientos formativos

Otro de los rasgos diferenciadores de la escultura actual se evidencia con el rechazo de los materiales nobles que tradicionalmente han servido para acentuar la excelencia de la escultura. Estos materiales no sólo eran preciosos por su rareza y costo económico sino por que aseguraban la perdurabilidad de la obra, ya que sus propiedades físicas les permiten resistir

el inexorable paso del tiempo mejor que otros materiales comunes de menor calidad. El culto a la novedad que entraña la idea de modernidad trae como consecuencia un descrédito del afán de eternidad y trascendencia que está implícito en toda obra clásica. Por el contrario, lo efímero va a ser resaltado como cualidad material de la obra de arte desde los primeros años sesenta. Piero Manzoni, con obras como *Fiato d'artista* (1960), pieza consistente en un globo de caucho rojo que contiene el aire que el artista ha expelido de sus pulmones para inflarlo, puede ser un ejemplo explícito de esta idea de realizar obras efímeras ya que, tanto el globo de caucho, un material rápidamente perecedero, como el aire (aliento del artista), que en el mínimo descuido escapa de su confinamiento, materializan esta idea de crear obras que en un futuro más o menos próximo están abocadas a desaparecer.

Lo efímero va a tener otra vertiente poética de la mano de ciertos artistas del «land art» cuya obra, de escasa materialidad, va a necesitar del soporte fotográfico como documento de unas acciones que muy poco tiempo después de realizadas no dejan ni el menor vestigio sobre el lugar en el que se realizaron. Las huellas dejadas por los pies en los paseos programados y las figuras realizadas con máquinas segadoras sobre el césped, de Richard Long, o los conjuntos de hojas de árboles que han mutado de color al ser impedida la fotosíntesis, trabajo con el que Andy Goldsworthy realiza algunas de sus obras, pueden dar una idea de cuan efímeras son algunas de estas obras que un simple golpe de viento puede dispersar.

Relacionado con lo efímero podemos situar también una de las manifestaciones artísticas más características de los años sesenta y setenta, el «happening», conjunto de acciones que, ante la imposibilidad de ser inventariadas en ninguna de las otras artes, suele ser incluida en los manuales dedicados a la escultura. En el «happening», género formalmente intermedio entre el teatro, las «instalaciones» y los «environments», se desarrolla una serie de acciones programadas las cuales, una vez ocurridas, no dejan más rastro que los residuos de los materiales utilizados en ellas, pero que en absoluto son la obra, ya que ésta, como sucede con la música, se diluye según se va realizando. Del «happening» surgirán, como desviación plástica, las «performances» o «acciones», consideradas generalmente como momentos escultóricos desarrollados en el tiempo y en el espacio.

Lo efímero se halla también relacionado con otras obras de Piero Manzoni, como sucede con su *Merda d'artista*, serie de pequeños botes, fechada en mayo de 1961, que contienen cada uno 30 gramos de excrementos del artista. Esta obra abre la puerta a una corriente de propuestas artísticas que, apelando precisamente a su materialidad se consideran escultóricas,

conformadas con materiales tan innobles como el contenido de las latas de Manzoni. No se trata sólo de experiencias más o menos individuales, como las de Marcel Broodthaers con sus cacerolas rebosantes de valvas de mejillones, sino de todo un movimiento articulado sobre una teoría, como fue el «arte povera» que, desde su propio nombre, proclama la dedicación a los materiales pobres, es decir, a aquellos que son generalmente objeto de desecho, como trapos, paja, chatarra, etc. y, por lo tanto, presuntamente improcedentes para la creación artística.

Otros materiales utilizados por los artistas de estos años, sin ser estrictamente de desecho, produjeron también un cierto desasosiego y recelo en los espectadores, me refiero a los materiales industriales. Frente a la sensación de pobreza, pretendidamente buscada a través de los materiales de desecho, los materiales industriales ofrecen otras posibilidades que, sin pretender las connotaciones tradicionales de nobleza, no niegan un cierto carácter esteticista a las obras. Desde las elegantes esculturas de Anthony Caro, realizadas con residuos industriales de los talleres de oxycorte o con restos de perfiles laminados utilizados en la construcción, hasta los impresionantes planchones de acero cortén suavemente curvados en las industrias navales que utiliza Richard Serra, se extiende todo un repertorio de piezas que partiendo de la utilización de residuos industriales pretenden formalizar obras que se alejan de la sensación precaria y efímera del «arte povera». En efecto, tienden un puente hacia una utilización de los materiales que va a ser característica de otra corriente, formalmente opuesta a los «povera», cual es el «minimal art».

Ciertamente, los motivos de la utilización de materiales y procedimientos industriales que caracteriza a los artistas del «minimal art» responde a presupuestos conceptuales y éticos radicalmente diferentes a los de los artistas «povera». Para los minimalistas lo esencial es pensar la obra, imaginar los volúmenes y colores platónicos que, como arquetipos universales, se encuentran en el mundo de las ideas, su trabajo es, por tanto, de índole «conceptual», no material. La célebre frase de Dan Flavin: «Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos (...) Reivindico el Arte como Pensamiento»² hace referencia a ese tipo de trabajo en el que el artista necesita todo su tiempo para pensar, idear e imaginar lo que obreros industriales especializados construirán con materiales como aluminio, madera aglomerada o contrachapada, plástico, acero inoxidable, etc. Las obras del propio Dan Flavin precisan de productos un grado más industrializado que las obras de otros minimalistas que se construyen manualmente en taller, ya que sus piezas, consistentes en espacios iluminados por

² Citado por Tuchman, Phyllis: «Reflexiones sobre Minimal Art», en *Minimal Art*, Fundación Juan March, Madrid, 1981, s.p.

los colores de la luz que generan tubos fluorescentes, requieren de toda una gama de materiales eléctricos que la industria ofrece, ya totalmente elaborados, en los comercios del ramo.

Estos montajes con productos industriales que ya no hay que manipular para dotarlos de forma nos conducen a otro tipo de productos industriales que más recientemente han comenzado a utilizar artistas como Haim Steinbach o Jeff Koons. Estos materiales son productos manufacturados y acabados, objetos de consumo tan diversos como aspiradores, relojes, balones de fútbol, artículos de decoración y una gama imprevisible y casi infinita de productos industriales de carácter doméstico que son presentados como obras de arte sin la menor alteración en cuanto a su forma o función, en solitario o formando grupos.

Esta inesperada gama de materiales que ha invadido la práctica de la escultura contemporánea ha surgido paralelamente y, tal vez, como consecuencia del abandono de la facultad de «formar» que caracterizaba al trabajo del escultor.

Todo arte tiene que ver con la forma, desde la literatura y la música hasta la arquitectura o la pintura, pero, el trabajo de los escultores, más que cualquiera de los de los otros artistas, ha consistido de dar forma a la materia a través de unos procedimientos específicos, como cincelar, modelar, tallar, trepanar, pulir, etc. Estos trabajos convertían una piedra informe o una pasta amorfa en una figura con unos contornos precisos y definidos.

La pretendida negación de la forma concreta que algunas de las vanguardias, de la modernidad han defendido ha ayudado a relegar a un segundo plano estos oficios tradicionales para valorar, por lo novedosa, otra actitud que se enfrenta al concepto de «formar», la de «construir». Construir va a ser la nueva tarea de la escultura de estos últimos años. La acción de construir va a desarrollar nuevos procedimientos escultóricos, como armar, ensamblar, fabricar o edificar.

Los orígenes de esta nueva actitud los podemos rastrear en procedimientos utilizados por las vanguardias de principios de siglo, en los «collages» de Max Ernst, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann y, más inmediatamente, en «collages» realizados con objetos como la *Roue de bicyclette* de Marcel Duchamp o el *Cadeau* de Man Ray. De aquí al «assemblage» de objetos practicado por Jannis Kounellis o Arman no hay más que un pequeño paso que va a abrir las puertas de estos oficios relacionados con la carpintería y la metalistería practicados por los artistas actuales.

En realidad, pueden ser reducidos a tres los procedimientos más usuales en la escultura actual: armar, fabricar y construir. El primero de ellos,

armar, proviene de la carpintería, tanto en madera como metálica. Donald Judd con sus cajas armadas en metales, como aluminio, acero o cobre, o en maderas contrachapadas cuyos acabados vistos permiten conocer los procedimientos de ensamblaje y empernado o atornillado, son un ejemplo de como los artistas no sólo encargan la realización de estas obras en talleres que practican con maestría este tipo de oficios mecánicos sino que, como en el caso de Donald Judd, se preocupan, además, de evidenciar cual es el procedimiento constructivo.

El verbo «fabricar» cuadra más en otro tipo de obras cuyos procedimientos son menos específicos que los de la carpintería o que requieren del concurso de profesionales de varias ramas de la industria. Un aluvión casi infinito de obras con motores, luces, altavoces, poleas, grifos y balanzas, de obras que se mueven, iluminan, expelen agua o suenan, representaría este grupo. Desde las anecdóticas esculturas de Jean Tinguely y Niki de Saint-Phalle hasta las minimalistas barreras de lámparas de Dan Flavin.

Por último, «construir» es el término que, de una manera general, resumiría el infinito número de nuevas técnicas de que se ha apropiado la escultura en los últimos años. Una extraña atracción por el oficio de los arquitectos se desata entre los nuevos escultores³. Los tradicionales oficios de albañil o cantero, de solador o yesaire, son requeridos para construir obras escultóricas que se producen como si se tratara de edificios o construcciones de ingeniería civil. Ladrillos, hormigoneras, viguetas, pies derechos y tejas son reclamados para construir elementos hasta hace escasos años exclusivos del oficio arquitectónico, como muros, escaleras o puentes, que ahora son utilizados en obras escultóricas de Per Kirkeby, Jean-Pierre Raynaud, Mary Miss, Alice Aycock, Piotr Kowalski, George Trakas o Siah Armajani.

1.4. Elección de nuevos temas escultóricos

He dejado para el final de este capítulo la transformación más significativa sufrida por la escultura actual: la mutación en los temas y, por lo tanto, el alejamiento de los modelos clásicos. Como habíamos insinuado al principio, la escultura clásica se caracteriza por haber tratado casi un único tema, el cuerpo humano, pero en la modernidad, en un momento en que ya no es el hombre el motivo central de las artes, tampoco lo puede ser para la escultura. A principios de siglo se va a romper la cadena temática iniciada con las venus prehistóricas, como la de Laussel, seguida

³ Este tema ha sido extensamente tratado por mí en el libro: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Mondadori, Madrid, 1990.

por los «kuroi» y toda la estatuaria clásica, hasta el *Hércules arquero* de Antoine Bourdelle. Ante el fin de los mitos heroicos que generaron este tipo de obras artísticas los escultores van a tener que optar por cambiar su repertorio temático o morir.

La escultura va a necesitar replantearse su contenido temático mirando a su hermana la pintura que, desde finales del pasado siglo, está acaparando la atención del público «connoisseur» con escándalos en los salones y éxitos de ventas en casa de los marchantes y en las, todavía entonces, incipientes galerías de arte. No es de extrañar que los escultores pretendan el mismo tipo no sólo de temas que recrean los pintores modernos sino también de procedimientos, de composiciones y hasta de dimensiones, aceptando los reducidos formatos de la pintura.

La drástica reducción del formato en las esculturas, que se puede apreciar en las obras creadas a principios de siglo, con respecto a la escala monumental de las épocas anteriores, va a ser consecuencia de la pretensión de los escultores de exhibir sus obras sin complicaciones en los mismos lugares en los que se presenta la pintura. Con ello intentaban los escultores que sus obras fueran también bienes coleccionables, procurando atraer a los compradores de medianos recursos, aquellos que coleccionan pintura. Las consecuencias de esta actitud condujeron a que las esculturas perdieran el carácter monumental y se convirtieran en «objetos» transportables, independizándose de los lugares concretos y, como los cuadros, se hicieron trashumantes, pudiendo ser ubicadas en cualquier lugar, sobre una chimenea, en el rincón de un salón o en el centro de una cómoda.

Un ejemplo muy expresivo que resume el conjunto de las transformaciones que la escultura sufrió a principios de siglo lo podemos observar en una obra muy concreta, como es *Sviluppo di una bottiglia nello spazio*, escultura en bronce creada por Umberto Boccioni en 1912, que no es otra cosa que un cuadro cubista en relieve. Su tema resulta ser novedoso, se trata de un bodegón con botella, una composición típica del cubismo sintético, totalmente pictórica, pero sus elementos están exfoliados en superficies planas, intentando negar el volumen real de la obra que pretende ser sustituido por un conjunto de planos maclados, similares a los que aparecen en los cuadros de Picasso, Braque o Juan Gris. El tamaño de la obra, setenta centímetros, se ajusta también a los formatos que tienen los cuadros cubistas de esa época.

No es de extrañar estas afinidades si nos fijamos en que la historia de la escultura de la primera mitad de siglo está escrita, casi exclusivamente, con nombres de pintores: Picasso, Miró, Matisse, Max Ernst, Jean Arp, Ivan Puni, Kurt Schwitters..., actitud que se ha mantenido tras la segunda guerra mundial, con pintores que se han dedicado también a la creación

de esculturas, como Jean Dubuffet, Barnett Newman, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Frank Stella y otros artistas que no han perdido la ocasión de generar, desde sus estilos personales consolidados en la práctica de la pintura, obras volumétricas con suficiente interés como para reclamar un puesto en los manuales dedicados a la escultura.

Un primer resultado de esta mimesis de la pintura va a consistir en la aparición de un repertorio de esculturas casi planas, desde unas obras en yeso, tituladas expresamente *Sculturas*, creadas por Fausto Melotti a mediados de los años treinta, que se reducen a leves bajorrelieves blancos en los que sólo se aprecia unas breves hendiduras visibles con el apoyo de luz tangencial, hasta las obras de Ben Nicholson y Barbara Hepworth de los años sesentas que se reducen también a planos geométricos con la mínima protuberancia posible.

La mimesis de la pintura va a llegar hasta el acto de copiar los gestos de los pintores, como ha desvelado Donald Judd en un artículo en el que reprocha al escultor Mark di Suvero el utilizar las vigas que conforman sus esculturas como si fueran brochazos, imitando en sus esculturas el movimiento de los brochazos que pintores como Franz Kline plasman en sus cuadros⁴.

Ante la debilidad que aqueja a la escultura de la primera mitad de siglo, sojuzgada a los destinos de la pintura, la cualidad volumétrica de masa sólida, que ocupa un lugar en el espacio tridimensional, va a ser reconquistada a través del mundo de los objetos iniciado con los «ready mades» de Marcel Duchamp, como el *Porte-bouteille* (1915), y seguido por los objetos surrealistas, como el *Cadeau* de Man Ray o el *Objet poétique* de Joan Miró, entre otros muchos que han sembrado una fructífera semilla en el mundo de la escultura. Esta semilla objetual ha germinado con fuerza en las dos corrientes artísticas más significativas de los años sesenta, en el «minimal art», donde los «specific objects» de Donald Judd serán el ejemplo más carismático, y en el «pop art», donde artistas como Claes Oldenburg van a recrear todo el mundo de los objetos domésticos.

Pero, vamos a volver sobre la adopción de nuevos temas ajenos al antropomorfismo por parte de la escultura. Uno de ellos va a ser, como ya hemos indicado, el bodegón, que va a tener una continuidad en el «pop art» con artistas como Roy Lichtenstein o Dennis Oppenheim. Muy particularmente, el bodegón va a ser el tema de muchas esculturas de Claes Oldenburg que recrean el mundo de lo cotidiano: platos con comida, vi-

⁴ Judd, Donald: «Specifics Objects», *Arts Yearbook*, n.º 8, 1965, p. 79. Reproducido en francés en A.A.V.V.: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Centre Georges Pompidou, París, 1983, p. 386.

trinas de pastelería, objetos de escritorio, vasos con cepillos de dientes, tubos de dentífrico, y un sinnúmero de ocurrencias que son corporeizadas en los más increíbles materiales. Pero también un buen número de esculturas no figurativas son compuestas con los criterios de un bodegón, como la obra *Generaciones* (1985) de Alain Kirili en la que un grupo de pequeños volúmenes abstractos aparecen sobre una mesa.

La máquina es el tema que antitéticamente mejor se opone a la idea de cuerpo humano y, por lo tanto, puede sustituirle como contramodelo en la producción escultórica. La máquina, además, representa el ideal dinámico de modernidad, máquinas van a ser algunos de los objetos e inventos de Marcel Duchamp y Francis Picabia, pero es necesario esperar hasta los años sesenta para ver materializadas esculturas que son imágenes de máquinas o que se comportan como tales, como son los casos de las obras de Eduardo Paolozzi o de Jean Tinguely, respectivamente. Desde entonces un alud de escultores han recreado en sus obras desde utensilios domésticos hasta automóviles.

Pero, tal vez el caso más sorprendente haya sido el de pretender para la escultura un género tan pictórico como el paisaje, y lo es por la extremada dificultad que supone representar con formas finitas, limitadas a los contornos físicos de la obra escultórica, algo que, como el paisaje, huye y escapa a cualquier contención. Esto no hubiera sido posible si la escultura, como hemos indicado anteriormente, no hubiera sabido eludir los límites del contorno. Dos posturas muy diferentes podemos encontrar con respecto a la utilización del paisaje como tema escultórico, la primera es la de hacer coincidir el tema con la obra, es decir, considerar el paisaje como obra escultórica, éste es el caso del «land art», género en el que el artista introduce algún elemento físico o acción en un paraje determinado para convertirlo en objeto artístico. Los paseos de Richard Long por parajes desolados de todos los continentes, las fotografías testimoniales de Hamish Fulton, el jardín de esculturas de Ian Hamilton Finlay o los movimientos de tierra de Robert Smithson y Michael Heizer, son algunos de los diferentes ejemplos que pueden ilustrar estas actitudes.

Pero queda otra postura escultórica frente al paisaje, la de representarlo como figura, con las limitaciones de toda obra material que tiene unos contornos determinados. No son muchos, ciertamente, los ejemplos de interés, pero hay uno particularmente ilustrativo, nos lo ofrece Thomas Schütte en su obra *Studio II in den Bergen* (1984). Se trata de una instalación en la que un montón irregular de cajas, tras ser cubierto por una lona de color verde, simula una montaña. En realidad, este volumen informe sólo puede ser interpretado como montaña al tomarse conciencia de la escala de lo que representa por medio de una pequeña maqueta de color ro-

jo de un edificio que corona el conjunto. De la puerta de la maqueta parte una cinta amarilla que representa un camino que serpentea por el monte hasta acabar en un extremo de la lona verde, donde dos pequeñas piezas de madera, coronadas con unas diminutas bolas, simulan la puerta de entrada a la finca.

El paisaje y, en general, la naturaleza es también el motivo de muchas instalaciones en las que los más diversos elementos naturales, hojas, troncos, tierra y algunos fenómenos atmosféricos son utilizados, de forma emblemática o simulando sus efectos, como recursos temáticos.

Pero el tema que sin duda alguna más ha atraído a los escultores de estos últimos años ha sido la arquitectura. Los escultores se han ido dejando contagiar por la utilización de los materiales, los procedimientos constructivos, la presencia física y la funcionalidad de la arquitectura, y han acabado por pretender sus mitos y sus imágenes, convirtiéndose la arquitectura en uno de los temas más recursivos de la escultura actual⁵.

El recurso temático a las formas e imágenes de la arquitectura se remonta a las vanguardias históricas. Los abstractos *Architectones* de Kasimir Malevich fueron construidos en el temprano año de 1923, mientras que en Estados Unidos John Storrs fechaba sus *Estudios en formas arquitectónicas* en 1927. Estos temas tan tempranamente anunciados van a ser retomados tras la modernidad por escultores de muy diversa condición, como Allan Wexler, Mary Miss, Per Kirkeby, Thomas Schütte, Charles Simonds, Wolfgang Luy, Miquel Navarro, Jabier Elorriaga o James Casebere, entre otros. Muchas de las obras de estos escultores tienen el tamaño y el aspecto de las maquetas pero se trata de esculturas. Los materiales y la manera en que estos son tratados, así como el tipo de acabados que estas obras tienen, parecen condicionar la visión de la obra escultórica como maqueta, pero no son modelos de algo que a otra escala se va a construir con otros materiales sino obras acabadas en sí mismas. Con esta actitud, aunque sea indirectamente, estos escultores están reivindicando una actividad, la de los maquetistas, que durante los períodos clasicistas del arte quedaron relegados a la función meramente instrumental de artesanos.

El recinto cerrado, la torre, el laberinto y, sobre todo, la casa son los temas concretos más sistemáticamente representados por los escultores que utilizan la arquitectura como recurso temático.

La ciudad como modelo escultórico podría ser considerada como una extensión de los dos temas anteriores, del paisaje y de la casa. La ciudad se conforma por una serie de elementos singulares que son los edificios, aun-

⁵ Este tema ha sido ampliamente desarrollado en mi libro: *El espacio raptado...*, op. cit.

que en su conjunto constituye, como ente superior, un paisaje urbano. El tema de la ciudad no ha pasado desapercibido para los escultores. Cabe decir que uno de los primeros que la adoptó como tema ha sido el valenciano Miquel Navarro quien, tras una primera escultura titulada *Casa con palmera* (1972-73) que reclama tímidamente la idea de un entorno paisajístico, va a realizar entre 1973 y 1974 la primera de una serie de «ciudades» formadas por pequeñas piezas discretas de arcilla refractaria, terracota, yeso, zinc y plomo que son instaladas esparcidas por el suelo de la sala de exposiciones siguiendo la trama de una ciudad ideal. Dentro de esta temática podemos situar la obra de otros escultores como Anne y Patrick Poirier, que partieron de la reconstrucción de ruinas arqueológicas, y la de Charles Simonds, quien toma como punto de partida una trama literaria en la que pequeños personajes, ideados por él, le reclaman alojamiento, y para los que Simonds construye agrupaciones de diminutas casitas, *Dwellings*, con formas muy peculiares que, como nidos de golondrina, ha ido situando en cornisas y alféizares del Lower East Side de Nueva York.

Desde mediados de los años sesenta se detecta en todo el mundo un renovado interés por la creación de monumentos. Los gobiernos de Europa y Estados Unidos comienzan a cuidar su patrimonio cultural y prestar atención al espacio público, recuperando plazas, parques, fuentes, y esculturas a artistas contemporáneos. El momento coincide con ciertos espacios públicos que gozaban de algún carácter monumental, pero también, con otras operaciones de renovación donde se buscaba siempre una moderna y compacta urbanidad que se faldara a los edificios, y ofrecieran una imagen abstracta de la ciudad.

Las intervenciones de los edificios, con sus monumentos, han sido de gran alcance política electoralista, no ha sido siempre bien recibida por los ciudadanos, y ha surgido, en muchos casos, una reacción negativa que ha superado el carácter meramente artístico, favoreciendo la obra benévola.

Algunos de estos fenómenos los estamos viendo hoy en día en España. Barcelona fue el primero con su política de renovación de la plaza en un estilo neoclásico y monumental. Plaza, como el de las Plazas Catalanas, frente a la estación de Gaudí, y la más reciente de la Plaza Miralles, inmediatamente después, ofreciendo de nuevo un espacio urbano un tanto más urbano, pero con un carácter de monumentalidad que se percibe que no es una obra de arte, sino una obra de arquitectura, con ciertos rasgos de monumentalidad, pero con un carácter a algunos de los rasgos de la arquitectura más orgánica.

En Madrid, una política de renovación en la ciudad, que se ha ido haciendo, no obstante, más y más, en la medida en que una política de renovación

II

La crisis del monumento

2.1. Ausencia de significado

Desde mediados de los años sesenta se detecta en todo el mundo un inusitado interés por la creación de monumentos. Las grandes ciudades de Europa y Estados Unidos comenzaron a cuidar su imagen cultural y a prestar atención al espacio público remodelando plazas y encargando fuentes y esculturas a artistas contemporáneos. El motivo era dignificar ciertos espacios públicos que gozaban de algún carácter emblemático, pero también, con estas operaciones se pretendía dotar de una imagen limpia y moderna a conjuntos urbanos que se habían ido degradando u ofrecían una imagen obsoleta de la ciudad.

Este interés de los ediles, con sus inevitables connotaciones de propaganda política electoralista, no ha sido siempre bien recibido por los ciudadanos, y ha surgido, en muchos casos, una encendida polémica que ha superado el carácter meramente local, trascendiendo a la prensa.

Algunos de estos fenómenos los estamos viviendo en las ciudades españolas. Barcelona fue la pionera con su política de remodelación de plazas en un estilo decididamente «moderno». Plazas, como la de los Països Catalans, frente a la estación de Sants, o la más reciente del General Moragues, inmediatamente fueron calificadas de «duras». Los posteriores trabajos urbanísticos, realizados con motivo de los Juegos Olímpicos, con los que se pretendía que la ciudad ofreciera una cara moderna y dinámica, trajeron como consecuencia un reequipamiento de esculturas, encargadas a algunos de los artistas supuestamente más significativos del momento.

En Madrid, con menos decisión que en Barcelona y sin ningún criterio, también se están instalando nuevas esculturas y remodelando espacios

desde hace algunos años. Sirva como ejemplo un conjunto de obras en bronce situadas a lo largo de la calle de Arturo Soria en las que grupos de animales de la fauna ibérica, de un realismo torpón, más propio de una tienda de taxidermia que de un grupo escultórico urbano, comparten el paseo con semiabstractas esculturas, carentes de escala urbana, cuya ubicación en esos parterres es casual y cuya significación resulta, cuanto menos, equívoca. En este sentido son muy significativos algunos de los títulos de estas obras que hacen referencia a sus contenidos: *El descanso*, *Torso de arquero* o *La pareja*. Si bien el pecado de estas esculturas consiste en renunciar a la significación, convirtiéndose en meros elementos ornamentales, otras actuaciones municipales pretenden decididamente transmitir un significado concreto, como sucede con la desafortunada reistauración del *Monumento a Calvo Sotelo* en la remodelación de la Plaza de Castilla, conjunto escultórico que perpetúa un regusto de antigualla en una plaza que, con la erección de las dos inmensas torres posmodernas, parecía pretender otro tipo de imagen.

Estas y otras actuaciones, como la reciente intervención en el Olivar de la Hinojosa, demuestran como los ediles del Ayuntamiento de Madrid carecen de un proyecto monumental, de una idea clara sobre cual debe ser la imagen que puede propiciar la ciudad que administran; la ausencia de un criterio decidido o de una voluntad de estilo es el resultado de una cierta miseria ideológica y estética de la clase política municipal. Por eso, algunas de estas intervenciones del arte en el espacio urbano no siempre consiguen la aquiescencia del público ni quedan en el silencio de la indiferencia ciudadana.

La instauración de dos obras escultóricas de buen tamaño, una de Henry Moore y otra de Eduardo Chillida, en la histórica villa de Guernica levantó una polémica que paso del ámbito local a la prensa nacional. Otro ejemplo en el que la prensa se ha hecho eco de las quejas populares ha sido el proyecto de Antoni Tàpies para erigir un monumento consistente en levantar un calcetín de dieciocho metros de alto en una plaza de Barcelona.

Estas acciones demuestran que la falta de experiencia no puede ser suplida sólo con la buena voluntad. Voluntad de hacer las cosas bien y derroche de entusiasmo ha habido, por ejemplo, en Zaragoza, ciudad que, pretendiendo superar la imagen de capital provinciana, ha intentado dinamizar sus espacios públicos con actuaciones de diseño vanguardista, imitando las intervenciones adoptadas en las «plazas duras» de Barcelona. Empezaron actuando sobre una serie de pequeñas placitas del casco histórico, pero la ausencia de una experiencia consolidada ha convertido la emblemática Plaza del Pilar, tras su remodelación, en un desordenado catálo-

go de estrambóticas figuras geométricas mezcladas con escenarios figurativos, supuestamente posmodernos, ejecutados con un repertorio de materiales pretenciosamente lujosos que evidencian la ausencia de criterios sólidos y denotan, en la desordenada acumulación de símbolos, una especie de «horror vacui» que convierte la nueva plaza en un lugar impersonal y despojado de una significación concreta.

Lo que se ejecuta en Madrid y Barcelona sirve como paradigma a otros ayuntamientos y, así, por toda la geografía española se han decidido a remodelar plazas y a erigir monumentos, esculturas, fuentes y equipamiento urbano diseñado. Desde las capitales de provincia, que pretenden transformar su imagen y no quedarse a la zaga de esta nueva moda dictada por el populismo político, hasta los pequeños pueblos rurales que con una estructura urbana medieval acometen proyectos de modernización. Sirvan como muestra dos ejemplos diametralmente opuestos que fijan los extremos de este espectro de actuaciones: en primer lugar, las dos inapropiadas plazas pretendidamente posmodernas construidas en Cantalejo (Segovia), que parecen espacios de otro lugar trasplantados en un caserío decrepito, característicamente rural; y, por otra parte, las intervenciones escultóricas llevadas a cabo en dos pequeños pueblos de la provincia de Huesca, Alquezar y Roda de Isábena, en los que obras escultóricas expresamente creadas para el lugar por artistas jóvenes dialogan felizmente con un espacio que conserva un fuerte carácter local.

En general, lo que subyace a todas estas operaciones es la voluntad de conseguir un rearme en la significación del espacio público. Durante este siglo se ha perdido la tradición de erigir monumentos, es decir, la experiencia de crear espacios urbanos ordenados por el arte y de dar significado a lugares concretos.

Un monumento a Franz Schubert o a Mozart en Viena nos habla de una dedicación específica de esta ciudad a la música, de una particularidad de su tradición cultural, lo mismo que el *Monumento ecuestre de Francisco Franco* frente al ayuntamiento de Santander simboliza una dedicación política e ideológica arraigada en la clase dirigente de dicho ayuntamiento. Sin embargo, no es tan fácil ahora conseguir erigir monumentos que sean emblemáticos, que contengan tan claramente una significación. Ya no se producen hazañas heroicas contundentes, ni parece que existan personajes de la ciencia, la cultura o la religión tan incuestionablemente merecedores de un monumento público. Así, en la misma ciudad de Santander, al reordenar los accesos al puerto, se ha levantado recientemente un monumento a *Las víctimas del incendio* sobre una isleta de la calzada en la que dan vuelta los automóviles. Este monumento carece de un pretendido sentido dramático, de escala y de una forma apropiada para

la conmemoración, las figuras aparecen desperdigadas sin conformar un conjunto, dando una triste sensación de falta de unidad lo que hace que el monumento resulte ridículo y faltó de sentido. Aunque la palma de los ridículos se la lleva el bochornoso monumento a *La Violetera* (fig. 3) que en 1991 el Ayuntamiento de Madrid ha situado en la confluencia de las carismáticas calles de Alcalá y Gran Vía. Se trata de un bronce de tamaño natural sobre un indescriptible pedestal que representa a la tonadillera Celia Gámez interpretando el papel zarzuelero de la canción que la hizo popularmente famosa. El hecho de que el Ayuntamiento de Madrid recurra a estos emblemas populistas y ocupe con ellos una esquina tan significativa de la ciudad da la medida exacta de la pérdida de rumbo y del bajo nivel en el que se encuentra el problema del arte público en España.



Figura 3.
La violetera.
Madrid, 1991.
Santiago de Santiago

Los antiguos valores patrióticos, religiosos o cívicos que se exhibían a través de los monumentos públicos para educar la conciencia de los ciuda-

danos han quedado definitivamente obsoletos. Asistimos ahora a un descrédito de los valores que tradicionalmente originaban los monumentos a la vez que a una falta de experiencia en el tratamiento del espacio urbano.

Esto no quiere decir que ahora no haya valores que puedan ser exhibidos de forma monumental en la calle, muy por el contrario, la publicidad nos los está sirviendo de forma masiva y, a través de los anuncios urbanos, se continúa la idea ilustrada de realizar una labor educadora del ciudadano a través del monumento, bien es cierto que las consignas consumistas de la publicidad están muy lejos de las ideas formativas y emancipadoras del individuo que alentaba el ideario de la Ilustración. Las vallas publicitarias, sin embargo, si son capaces de encontrar emblemas y símbolos actuales que, en un lenguaje casi universal, nos hablan de sueños e ilusiones con una potencia visual realmente eficaz.

En una ciudad cargada de monumentos y símbolos como es París, el anuncio luminoso del cabaret Moulin Rouge suplanta en la noche al propio edificio que lo soporta y, como imagen virtual, se convierte no sólo en un símbolo de él sino en un emblema de toda la ciudad. De la misma manera la esquina de Piccadilly Circus se ha convertido en un emblema de la noche londinense, esta muralla de mutantes anuncios luminosos, se reconoce inmediatamente, aunque los temas de los anuncios vayan variando de temporada en temporada. Los anuncios luminosos de Piccadilly Circus se encuentran frente a una estatua de Eros que, con gradas y pedestal, requeriría con mayor autoridad la calificación de monumento, pero cuya imagen no es reconocida ni por los que se sientan sobre los peldaños de su pedestal para contemplar desde allí el espectáculo luminoso de los anuncios.

En la actualidad buena parte del espacio urbano más significativo queda definido por la publicidad. Como ha mostrado Robert Venturi en su ensayo *Aprendiendo de Las Vegas*¹, en la ciudad americana de Las Vegas la forma y el carácter de la ciudad no lo configuran la arquitectura sino las sucesivas barreras de anuncios luminosos que a lo largo del «strip» perfilan una silueta del espacio urbano distinta de la que físicamente conforman las construcciones arquitectónicas, de tal manera que la imagen de la ciudad no queda configurada por la forma y el volumen de sus edificios sino por los anuncios que bordean las calles.

La nueva realidad monumental que genera la publicidad va a condicionar decisivamente el arte público. Lo que Robert Venturi propone que aprendamos de Las Vegas nos lo había enseñado él con anterioridad cuan-

¹ Venturi, Robert *et al.*: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. (1.ª edición en inglés 1975).

do diseñó un edificio en un estadio de fútbol, su conocido *Football Hall* (fig. 4) proyectado en 1968. Para este proyecto Venturi diseñará un gigantesco panel cuya misión es informar de las incidencias de los partidos, situando el edificio real agazapado bajo la estructura que sujeta el gran panel de anuncios. Robert Venturi no es un caso aislado, Daniel Buren, Barbara Kruger, Thomas Huber, Jenny Holzer, Antoni Muntadas, Alfredo Jaar, son algunos artistas que han creado su obra tomando la forma o la iconografía de los anuncios urbanos.

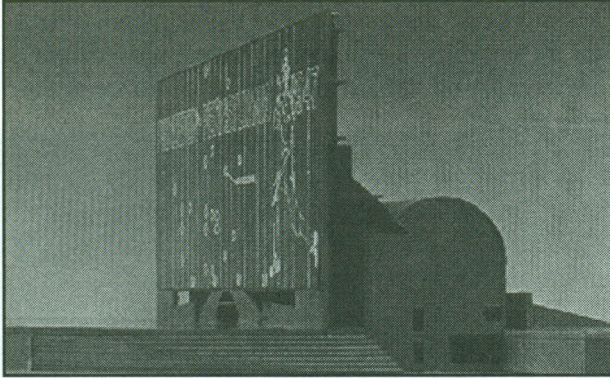


Figura 4.
Football Hall of Fame.
Rutgers University
(New Brunswick, Nueva
Jersey, 1967)
Robert Venturi

Mientras tanto, la publicidad, tan ágil, creativa y desprejuiciada, se sirve de lenguajes y recursos propios del arte contemporáneo como efecto sorpresivo en sus mensajes comerciales, usurpando desde las clasicistas columnas dóricas, como símbolo de calidad, a los últimos recursos más vanguardistas. Precisamente aquellos que en una obra de arte serían motivo de escándalo, son aceptados como resortes de originalidad en el lenguaje publicitario. No deja de ser curioso que, mientras que algunas esculturas abstractas de innegable calidad han sido recusadas públicamente por los ciudadanos, la masiva presencia de publicidad y sus tendenciosos mensajes no sea objeto de protesta más que cuando algún minúsculo grupo social interpreta que el contenido temático de los mensajes o de las imágenes de alguno de ellos atenta contra determinado principio puritano que ese grupo defiende celosamente. No se ha llegado a cuestionar nunca la invasión monumental que la publicidad hace de los espacios públicos, por ejemplo, cuando un voluminoso edificio de más de veinte plantas, sede de un banco, es literalmente forrado, desde la cubierta al suelo, con un telón que anuncia los sustanciosos intereses de sus cuentas corrientes, privándonos así de la imagen arquitectónica del edificio.

Si le es difícil al edil o al artista encontrar cuáles son ahora los símbolos, imágenes y emblemas que se deben exhibir en la calle, no le es proble-

mático al publicista que, con un telón como el descrito anteriormente, realiza un monumento al valor del dinero, auténtico motor ideológico inconfesable de nuestra sociedad.

Pero, la publicidad no sólo está retomando la antigua función conmemorativa del monumento, con su pretensión de reflejar al ciudadano los valores dominantes, sino que a través de sus mensajes también retoma la idea de una cierta función educadora. Así, por medio de imágenes atractivas y seductoras, condiciona el gusto y el comportamiento de los incautos consumidores.

Frente a la fuerza monumental de la publicidad muchos de los grupos escultóricos, de las fuentes y plazas que se diseñan y construyen en la actualidad resultan torpes, raquíuticos y carentes de significado, por eso estos esfuerzos hueros son pagados con la indiferencia, cuando no con el repudio, de los ciudadanos.

2.2. Conmemoraciones dudosas

Los problemas con los que se enfrenta el artista que pretende realizar una obra de arte en el espacio público no acaban al conseguir una significación coherente y eludir la competencia de la omnipresente publicidad. Otro grupo de problemas con los que se puede encontrar son inherentes al propio espacio urbano, al lugar sobre el que se pretende ubicar la obra.

Una plaza o una encrucijada son lugares que requerían de un hito, allí se plantaba un monumento para que éste sirviera de referencia al viajero. En muchos casos el hito señalaba el final del trayecto, las puertas de la ciudad a la que se llegaba no sólo indicaban ese final sino que tenían que representar la magnificencia de lo que el viajero iba a encontrar en su interior una vez que las traspasara, por eso las puertas de las ciudades adoptaban ese carácter monumental. En la actualidad las ciudades carecen de puertas y a ellas no se llega con la parsimonia reposada del caminante que se puede permitir hacer un alto en el camino, antes de entrar, para contemplar las finas labores que el escultor ha tallado en las puertas de la ciudad. A la ciudad actual se llega en automóvil, en tren o en avión, es decir se accede por una carretera a más de cien kilómetros por hora o se aparece súbitamente en el vestíbulo de un edificio donde se recogen las maletas, pero aún sigue quedando un residuo de la antigua costumbre de recibir al viajero con un hito artístico, tal vez por eso, en los nudos de las autopistas y en los vestíbulos de las estaciones, se siguen colocando esculturas.

Inútiles esculturas, sin embargo, aquellas que no pueden ser contempladas. ¿Qué objeto tiene situar una escultura en una autopista? Si el con-

ductor atiende a la obra, aunque sea durante un par de segundos, puede perder el control del automóvil y ser fatal para su vida y las de otras personas, de esta manera la escultura se puede convertir en un enemigo público.

Si uno accede a la ciudad por avión o ferrocarril al llegar al vestíbulo cargado de maletas puede encontrarse también con esculturas y otras obras de arte. Cabe preguntarse: ¿Es este momento y lugar adecuado para detenerse en la contemplación estética? El viajero, cansado y aturdido, no desea más que salir de allí lo antes posible.

En ambos casos la obra escultórica y su posible capacidad emblemática es utilizada inadecuadamente, es instrumentalizada como objeto decorativo cuya presencia termina por hacerse invisible, insignificante. Pero los problemas de la obra escultórica en la ciudad actual no hacen más que empezar aquí. El hipotético viajero que llega a una nueva ciudad tomará posiblemente un taxi y pasará por plazas en las que esculturas, fuentes y monumentos, antiguos y modernos, ocuparán sus centros sin que los viandantes puedan acercarse a ellas con el sano propósito de contemplarlas ya que un carrusel de feroces automóviles rodean incesantemente, como una barrera giratoria, cada uno de los centros de estas plazas defendiéndolos de la curiosidad de los peatones. Parece como si las plazas tuvieran en su centro un monumento sólo para que los automovilistas tengan una referencia visual del lugar donde pueden girar, o para que, como en un carrusel de feria, den vueltas y vueltas a su alrededor. ¿Qué importa pues qué es lo que pretenden conmemorar los monumentos?

Nos recuerda Rosalind Krauss: «Un monumento es una representación conmemorativa que se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso del lugar», pero, «la convención no es inmutable y, con el paso del tiempo, la lógica del monumento ha llegado a fallar»². Asistimos así al ocaso de la conmemoración que tan claramente expresó Piero Manzoni en 1961 con sus esculturas *Base mágica* y *Socle du monde*, pedestales vacíos en los que cualquiera o todo el globo terráqueo pueden subirse. De una manera menos metafórica hemos asistido en estos últimos años al derrumbamiento físico y real de las esculturas y los bustos de Stalin, Lenin y otros dirigentes políticos de los países comunistas, países en los que, durante este siglo, siguieron creyendo en el poder de los monumentos conmemorativos.

Pero la pérdida de la razón de ser del monumento no es un fenómeno actual, se remonta a finales del siglo XIX cuando Auguste Rodin aceptó el

² Krauss, Rosalind: «La escultura en el espacio expandido», en Foster, Hal (ed.): *La Posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.

encargo de realizar dos monumentos que nunca llegaron a cumplir su finalidad, es decir a asentarse en un lugar concreto y significar ese lugar, me refiero a las *Puertas del Infierno* y al *Monumento a Balzac*. El primero de ellos fue un encargo recibido en 1880 para crear unas puertas alegóricas, sobre el tema del infierno de Dante, cuyo destino sería el acceso al Museo de Artes Decorativas de París. Por varias razones las puertas no se llegaron a fundir en bronce y, por lo tanto, no se situaron jamás en el lugar para el que fueron creadas, mientras que algunas de sus partes, como el célebre *Pensador*, que es una figura que se ubicaba en el centro del dintel de dicha puerta, han sido reproducidas en varias copias que se pueden encontrar dispersadas por diferentes museos del mundo.

En cuanto al *Monumento a Balzac* tiene una larga historia que comienza cuando la «Société des Gents de Lettres» decidió erigir un monumento público con motivo del centenario de Honoré de Balzac que se celebraría el año 1899. Diez años antes, se encargó tal monumento al escultor Henry Chapu quien respondió con una maqueta en la que aparecía el escritor sentado, con la pluma en la mano, en actitud de meditación. Delante de él, tendido a la izquierda, un geniecillo escribía la palabra *Balzac* sobre el pedestal, mientras que a la derecha se situaba una alegoría de la Verdad. Este rebuscado juego alegórico no satisfizo a las «Gents de Lettres». Émile Zola, presidente de la Société, encargó en 1891 el monumento a Rodin quien aceptó, comprometiéndose a entregar la obra en mayo de 1893 para ser ubicada en la galería de Orléans del Palais-Royal de París.

Tras varios avatares, se expuso por fin una maqueta en yeso en el Salón de 1898, la obra de Auguste Rodin carecía de cualquier tipo de alegorías, se trataba de un monumento moderno que presentaba al escritor con la antiheroica vestimenta de una camisa de dormir. Ante el desagrado general y las feroces críticas de la prensa la obra fue rechazada y Rodin situó la maqueta presentada en el jardín de su casa de Meudon. Posteriormente se encargó el monumento a Alexandre Falguière quien lo realizó en piedra, en él se encuentra al escritor sentado, en actitud más ausente que meditativa y, aceptando las razones de Rodin, también le presentó sin ningún boato en camisa de dormir. Esta escultura fue aceptada pero no ocupó tampoco el lugar para el que fue esculpida sino que se situó en la avenida Friedland, en la esquina de la calle que, con motivo del centenario, se le dedicó a Balzac en París.

Por último, en los años treinta la Société, reconociendo el valor de la escultura de Rodin, pretendió desagraviar a su autor y emplazar una de las maquetas del *Balzac* en el vestíbulo de la sociedad y, más tarde, fundir un bronce para ser ubicado en una vía pública de París. Esto último fue realizado en 1939 situando la escultura en la esquina de la calle Vavin con el

boulevard Raspail. Poco tiempo después, la escultura fue desmontada y ubicada en el vestíbulo del Observatorio, para ser reinstalada definitivamente a mediados de los años cuarenta en su anterior emplazamiento, en medio de una cascada de automóviles.

Sobre *Las puertas del infierno* y el *Balzac* de Rodin escribe Rosalind Krauss: «Yo diría que con estos dos proyectos escultóricos cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial»³.

2.3. La inhóspita ciudad moderna

A la vez que sucede esto con la escultura monumental, el urbanismo de la modernidad, que se comienza a fraguar también a finales del siglo pasado, va a dar decisivos pasos para rechazar los monumentos en su modelo de ciudad. Los postulados teóricos del urbanismo del siglo XX van a contener una serie de propuestas que conducen inevitablemente a ese fin.

Una de estas propuestas es la abolición del tejido urbano de la ciudad tradicional, constituido por manzanas de edificios alineados que forman calles, encrucijadas y plazas, de tal manera que estas plazas y calles configuran una suerte de escenario cerrado en el que se desarrolla la vida cívica. En su lugar, por motivos supuestamente higiénicos y funcionales, se propone la construcción de viviendas en bloques abiertos, salpicados sobre el territorio, flotando entre hipotéticas zonas ajardinadas, mientras que las calzadas serpentean entre los edificios sin formar calles que acoten visualmente el espacio.

El urbanismo del Movimiento Moderno no sólo propuso una forma física distinta para la ciudad actual sino que separó las funciones que en la ciudad tradicional se ofrecían juntas e interrelacionadas. La calificación del suelo urbano en «zonas» segregó las diferentes funciones que se daban en la ciudad tradicional ubicándolas en áreas específicas. Así la industria ocupará un lugar determinado y la vivienda otro geográficamente distinto. Esta segregación funcional será el origen de las «ciudades dormitorio»

³ Krauss, Rosalind: «La escultura en el espacio expandido», *op. cit.*, p. 64.

constituidas por monótonos bloques de viviendas cuya falta de especificidad los convierte en irreferenciales máquinas para habitar. El espacio abierto entre estos despersonalizados bloques de vivienda, en los que se renuncia a una arquitectura estilística, resulta inhóspito e inadecuado para las relaciones sociales.

La ciudad moderna será la ciudad del automóvil, higiénica y funcional. El automóvil, circulando por amplias calzadas separadas de los edificios, unirá las distintas zonas y, como emblema de la funcionalidad, se convertirá en el rey de la planificación. La *Carta de Atenas* de 1933, documento fundamental para la difusión de los postulados del urbanismo del Movimiento Moderno por todo el mundo, consolidó estas ideas lanzadas por Le Corbusier y que, degradadas inmediatamente por la especulación, han generado la mayoría de los barrios periféricos de todas las ciudades del mundo.

Desde nuestro punto de vista, estos presupuestos urbanos condicionan la pervivencia del monumento muy directamente ya que la abolición de la estructura de calles y plazas cerradas y la zonificación de la ciudad según sus usos funcionales van a traer como consecuencia la desjerarquización del espacio significativo de la ciudad. El espacio urbano se vuelve así impersonal, idéntico en cualquier lugar del planeta. Lo impersonal rechaza las señas de identidad, rechaza cualquier signo de distinción, cualquier particularización, como son los monumentos.

La propia arquitectura moderna, en su afán por desornamentarse, renunció a ser significativa, pero no renunció a ser monumental, y muchos edificios, por su pretendida capacidad formal o por su desmesura en el volumen, aspiran a ser los hitos significativos de la nueva ciudad. Así, en Brasilia, la urbe moderna por excelencia, Lucio Costa diseñó las distintas zonas de la ciudad de tal manera que la planta de la urbe adquiere la forma esquemática de un avión, otro de los símbolos funcionales de la modernidad, situando el edificio más emblemático, el Palacio Presidencial, en el lugar que corresponde a la hélice.

La más clara pretensión de convertir algunos edificios en los monumentos de la ciudad moderna la encontramos en el afán por construir los más sorprendentes rascacielos, levantando la estatura de estas inmensas moles por encima de los demás edificios con la pretensión de asombrar a quienes los contemplan. Sin embargo, la masiva construcción de ellos y la tediosa igualdad de la propia tipología constructiva anula, en la mayoría de los casos, esta pretensión.

Es significativo que, desde los frustrados intentos de Auguste Rodin hasta el ocaso de la modernidad a finales de los años sesenta, no se han

producido más que unos pocos y tímidos intentos de construir monumentos conmemorativos.

En 1919, en plena efervescencia revolucionaria, Tatlin construyó la maqueta para realizar un *Monumento a la III Internacional* (fig. 5) que debería tener trescientos metros de altura, tantos como la *Torre Eiffel*. Pero el intento no pudo ser llevado a cabo y hoy del monumento sólo conocemos una réplica de la primitiva maqueta colocada sobre un plinto, como si de una escultura móvil se tratara.



Figura 5.
*Monumento a la Tercera
Internacional, 1919.*
Tatlin

Lo mismo ha sucedido con aquel que podría haber sido el monumento más carismático de la modernidad, el *Monumento al preso político desconocido* (fig. 6) del arquitecto y escultor Max Bill, proyectado en 1952. Se trata de un monumento abstracto de una geometría muy pura que, a pesar de su carácter «concreto», contiene una buena carga simbólica. Tres

cubos, que dejan cada uno en su interior una ventana abierta formada por unos marcos escalonados, se unen tangentemente por sus aristas formando en planta una especie de figura estrellada que se abre gracias a la disposición espiral de una serie de bancos que completan el conjunto.

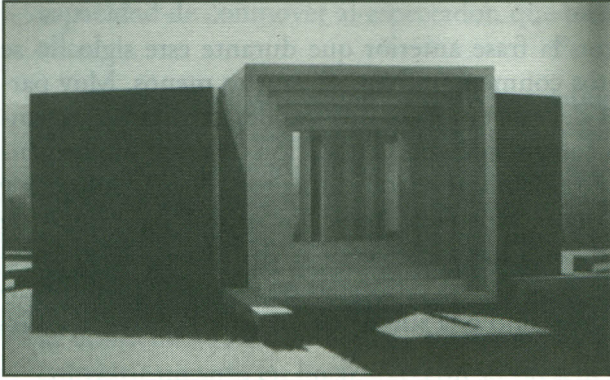


Figura 6.
Monumento al preso político
desconocido, 1952
Max Bill

Le Corbusier, que también tuvo sus pretensiones como escultor, planteó la construcción de un monumento conmemorativo en la única ciudad moderna que logró levantar de nueva planta, Chandigarh, en la India. Se trata del *Monumento a la mano abierta*, una alegoría sobre la que Le Corbusier había realizado muchos dibujos, en ellos se aprecia una mano derecha monumental que saluda abierta en son de paz. Chandigarh, que es el paradigma del urbanismo del Movimiento Moderno que hemos descrito brevemente con anterioridad, está formada por grandes edificios aislados con formas contundentes que, desde su masiva monumentalidad abstracta, rechazan cualquier elemento significativo. Al carecer la ciudad de calles y plazas cerradas, el espacio entre los edificios huye sin posibilidad de jerarquizarse. Con todo, Le Corbusier decidió significar un punto de ese espacio y asignar un lugar, en un extremo de la ciudad, para situar su monumento.

Esta voluntad aparece ya reseñada en los planos generales diseñados en el año 1956 y existen dibujos en los se aprecia el gran tamaño que debería tener la mano, la cual permitía el acceso a su interior para asomarse desde el dedo gordo que, provisto de una fina barandilla, podía ser utilizado como balcón desde el que contemplar la ciudad.

Una vez más el monumento no se llegó a construir, pero en 1986, veintiún años después de su muerte, se ha levantado en ese lugar, en memoria de Le Corbusier, por medio de una suscripción entre arquitectos de todo el mundo, una réplica escuálida y fuera de escala que, dada su falta de presencia física, más parece una burla de mal gusto que un monumento conmemorativo.

Sirvan estos tres ejemplos como muestra de la incapacidad que la modernidad ha tenido para diseñar y erigir monumentos significativos.

2.4. Superar la imposibilidad monumental

No quiero insinuar con la frase anterior que durante este siglo no se hayan erigido monumentos conmemorativos, ni mucho menos. Muy particularmente en los países del este europeo, una vez desacreditadas las vanguardias modernas, se ha continuado con la tradición de erigir monumentos a sus dirigentes y de conmemorar acontecimientos bélicos, políticos y sociales en distintos lenguajes artísticos, desde los bustos figurativos de corte naturalista y actitud épica hasta las alegorías abstractas, como estrellas o conjuntos de figuras geométricas estilizadas que simbolizan indistintamente el triunfo del comunismo o la subida de un «sputnik» hacia el firmamento.

El monumento público es uno de los signos ideológicamente más alabado en la semiótica de la ciudad. Los monumentos a líderes políticos y militares, erigidos en prominentes plazas, son signo de orden patriarcal y símbolos de autoridad⁴. Sin embargo, sería impensable erigir ahora un nuevo monumento con referencias patriarcales o autoritarias, el simple intento causaría asombro y sería objeto de los comentarios más jocosos. De hecho las esculturas y monumentos urbanos dedicados a personajes públicos, implantados en este siglo, sólo lo han sido en países con regímenes políticos totalitarios. Su fin, como hemos podido contemplar recientemente, no ha podido ser más lamentable. Inertes mazacotes de piedra y bronce derribados por los suelos dan la imagen del triste destino de estas obras.

El crítico americano Hal Foster señala: «Hoy día la idea de significado público es problemática, la posibilidad de una imagen colectiva, insegura. Esta crisis del dominio público se refleja en todas partes, la escultura pública no es más que un ejemplo, en donde las opciones parecen desde luego muy lamentables»⁵.

Los nuevos monumentos, tanto los de los países del este como los primeros que hemos empezado criticando en las ciudades españolas, se emparejan en el hecho de ser igualmente lamentables, en no ser capaces de conseguir ninguna venerabilidad. En las obras estilísticamente modernas

⁴ Cfr. Dimitrijevic, Nena: «Meanwhile, in the Real World», *Flash Art*, n.º 134, Milán, mayo 1987, p.44.

⁵ Hall, Foster: «Sculpture after the Fall», en AA.VV.: *Connections*, Institute of Contemporary Art, Pennsylvania, 1983, p. 14.

esto se debe fundamentalmente a que se han perdido algunas de las cualidades que definían y caracterizaban los monumentos del clasicismo, como la capacidad de significar, al crearse esculturas sin tema, constituidas por combinaciones de figuras geométricas o que recrean alguna particularidad anecdótica del material. Se trata de obras que, por lo general, carecen de la capacidad de conmover al espectador, que termina siendo indiferente ante ellas.

En muchos casos se han perdido las cualidades físicas de la obra, como la escala, una formalización conveniente o una presencia física adecuada. Es frecuente contemplar cómo piezas demasiado pequeñas pretenden dominar un espacio que las engulle, cómo los materiales, las formas o su disposición son inadecuados, llegando a mermar la presencia física de la obra hasta el extremo de hacernos dudar si nos encontramos ante una obra de arte o un objeto incontrolado. Y, por último, se ha perdido la cualidad de la ubicación, es decir, aquella oportunidad que tiene el monumento de convertir un sitio en lugar sólo con su presencia, al dignificar el sitio y dotarle de significados.

En una palabra, durante este siglo se ha perdido la lógica y la coherencia del monumento. La única respuesta realmente coherente, dentro de la modernidad, la ha ofrecido el escultor Constantin Brancusi con el conjunto monumental de Tîrgu-Jiu, en Rumania, ejemplo que no ha sido comprendido hasta hace escasos años y que describimos brevemente en el capítulo cuarto al hablar del jardín como escultura.

2.5. Contra el colaboracionismo

Para completar el panorama del rearme de significados en el espacio urbano nos queda mencionar un último problema que afecta a los protagonistas de este drama, es decir, definir el papel que en él cumplen los comitentes, los artistas y los ciudadanos.

La falta de preocupación, durante este siglo, de los organismos municipales y estatales por la imagen de la ciudad posiblemente se debe a que han estado ocupados en resolver el problema de alojar a una población que masivamente se ha concentrado en el medio urbano y han agotado su esfuerzo en intentar conseguir que estas ciudades, súbitamente inundadas de automóviles e invadidas por las tecnologías, logren funcionar. Por eso, cuando han empezado a preocuparse por su imagen y por el bienestar de los ciudadanos, lo han hecho desde la más absoluta inexperiencia.

Los fondos y los medios destinados a dignificar el espacio urbano, por lo general, han sido residuales y la atención destinada a su seguimiento

mínima. Al ingeniero que construye un puente se le puede exigir responsabilidades sobre su resultado, porque éstas están perfectamente normadas y cuantificadas, ya que existe una experiencia acumulada en la construcción de puentes, pero sobre el resultado de una obra de arte ningún funcionario sabría que tipo de responsabilidades se puede exigir a los artistas, ni cómo juzgar su implantación en el entorno o, simplemente, con qué criterios valorar la adecuación de la obra de arte.

La inexperiencia de los ediles y la ignorancia de los técnicos de planeamiento en materia artística han conducido a que, desde los años de la bonanza económica, se hayan plagado las ciudades de recargados grupos escultóricos, estrambóticas fuentes, llamativos murales y un sinnúmero de elementos de equipamiento urbano marcadamente estetizados que pueblan masivamente todas las ciudades actuales, como si se tratara de rellenar el espacio público para que éste no de la sensación de estar vacío. Esta situación denota un desbordamiento en cuanto a las intenciones y una falta de entendimiento entre los protagonistas.

Quiero referirme aquí solamente a una parte de este problema, el relativo a la colaboración entre los arquitectos responsables de la construcción de la ciudad y los artistas que son llamados posteriormente para «decorarla». Desgraciadamente, en muchos casos el problema surge porque la presencia del arte en el espacio público se reclama en términos de decoración. En un proyecto urbanístico o en un obra arquitectónica se destina una ínfima parte del presupuesto para que, al final, alguien ajeno a la gestación del proyecto alegre un poco el resultado añadiendo esculturas, fuentes, jardines o murales de colores.

El monumento tradicional parte de otros presupuestos muy diferentes. En un arco triunfal de la Roma antigua el trabajo del arquitecto y el de el escultor se confunden, la fusión entre escultura y obra arquitectónica es tal que es imposible diferenciarlas. Lo mismo que sucede en el arte público producido en otros estilos, por ejemplo, en las portadas de las catedrales góticas. Esto se debe a que el trabajo de arquitectos y escultores se circunscribe en una unidad de estilo y en una experiencia común compartida. Son estas características las que actualmente se echan en falta en los trabajos urbanos.

Es frecuente contemplar un sereno edificio del más puro estilo funcionalista, bien proporcionado y bien construido, en brillante acero y cristal, en cuyos accesos se ubica una espléndida escultura expresionista con unos volúmenes torturados, realizada en hierro oxidado con una pátina de irisados colores sobre un pedestal de granito, pongamos por caso. Es posible que el contraste de estilos y materiales favorezca al conjunto, pero, por lo general la disparidad de estilos, tratamientos y materiales conduce a lo contrario.

Con todo el respeto hacia los arquitectos y escultores que realizan estas «colaboraciones» hemos de advertir que ellas suelen ser más producto de la casualidad que de un programa ideológico o estilístico común en el que las experiencias sean realmente compartidas. En el mejor de los casos puede ser el arquitecto quien elija al escultor e incluso la obra, pero, por lo general, suelen ser los comitentes y las restricciones económicas que sufren los presupuestos los que al final imponen el criterio.

También es frecuente que el artista desconozca detalles sustanciales del proyecto urbanístico o arquitectónico y, en muchos casos, sólo realiza una maqueta de la obra que agrandada en la escala será colocada en el lugar previamente elegido sin que posteriormente haya posibilidad de alterar la obra o su ubicación.

Lo que parece claro a estas alturas es que ni arquitectos ni escultores pueden conformarse ya con este tipo de «colaboraciones» y que, como enunciaré más adelante, se necesita formar la conciencia de que el arte de los espacios públicos requiere de un nuevo tipo de especialista, de un nuevo tipo de artista que sea capaz de dominar el amplio abanico de factores y técnicas que inciden en el proyecto y elaboración de la obra pública.

III

Recuperación del concepto de monumento

Tras lo expuesto en el capítulo anterior, el problema que plantaremos es analizar cómo recuperar ahora el concepto de monumento. Ante la lamentable pérdida de la razón de ser en la que se encontraban los monumentos a finales de los años sesenta podemos diferenciar cuatro caminos o posturas que algunos artistas han tomado para conseguir reconducir el concepto de monumento y ofrecer una solución a la demanda de un arte que debe ocupar con propiedad el espacio público¹.

Las cuatro posturas son:

1. Recuperar la escala «monumental» pero manteniendo la obra en el plano de la abstracción irreferencial, es decir, sin dotarla de una significación explícita o determinada. Los artistas que podríamos encuadrar dentro de esta postura pretenden una recuperación del «oficio monumental» del escultor realizando obras que procuren una escala adecuada al espacio público y una presencia física que se imponga al espectador.

2. Realizar una crítica ácida al monumento tradicional recuperando la escala «monumental», como en el grupo anterior, pero intentando encontrar nuevos contenidos críticos para la obra monumental.

3. Recuperación de la función conmemorativa pero acometiendo una revisión formal del monumento. Es decir, conseguir, con formas actuales y novedosas, reflejar la idea de conmemoración sin caer en la ostentación emblemática ni en la arrogancia de lo masívo. Éste es el intento más difícil

¹ He de advertir que, aun no siendo caprichosa la división en cuatro grupos de las distintas posturas detectadas, cualquier otra división es perfectamente lícita. Son motivos meramente didácticos los que inducen a dividir unos fenómenos que por su inmediatez resultan aún difíciles de evaluar y diferenciar con claridad.

porque, al pretender mantener la idea de conmemoración, se puede caer en la épica obsoleta de los antiguos monumentos.

4. Renuncia a la forma y significación del monumento tradicional y búsqueda de un nuevo género artístico, netamente urbano, con la incorporación de ideas ajenas al concepto de monumento, como pueden ser la utilidad o funcionalidad, que surgen como requerimientos propios del nuevo espacio urbano. Algunos de los artistas de este grupo ya no pretenden ser únicamente escultores, arquitectos o urbanistas, sino que denominan a su trabajo con el término más general de «Arte público».

A continuación se exponen más detalladamente cada uno de estos grupos de posturas artísticas deteniéndonos en algunas incidencias particulares.

3.1. Recuperación de la escala monumental

La crisis de la lógica del monumento producida a finales del siglo pasado no es más que un síntoma del estado en que se encontraba entonces todo el género escultórico. La escultura que había representado, como ninguna otra de las artes, los ideales del clasicismo entró en crisis con el advenimiento de la modernidad. Agostada la modernidad, la escultura parece querer resucitar de entre sus cenizas a finales de los años sesenta, para ello ha pretendido salir del asfixiante marco de la galería y recuperar su perdida posición en el espacio urbano.

El movimiento más inmediato que realizaron algunos escultores para conseguir ese lugar público consistió en intentar recuperar la gran escala de la escultura monumental y replantear la pertinencia de su adecuación al lugar. Se trataba de crear grandes volúmenes que no fueran simples ampliaciones de maquetas y que pudieran, desde su gran presencia física, configurar y determinar un espacio previamente determinado.

El poder de este tipo de obra de arte se basa en la relación que pueda establecer con el espacio en el que se enclava, para lo cual la obra debe tener una fuerza interna como elemento físico capaz de transformar con su presencia un lugar concreto. El ideal es que la estructura interna de la obra responda o corresponda a las condiciones externas del lugar. A partir de estas ideas se genera un concepto nuevo denominado «site-specificity», término que se aplica a las obras que han sido creadas para un lugar determinado y sólo tienen sentido en ese lugar al que se refieren. La aparición del concepto de obra para un «lugar específico» supuso un paso de gigante al situar la obra en el extremo opuesto a la habitual escultura «trashumante» generada en la modernidad, es decir, a aquella que fue creada sin tener en

cuenta ningún lugar concreto y puede ser transportada y ubicada en cualquier parte sin menoscabo para la obra o el lugar.

El escultor Richard Serra ha escrito un texto muy significativo que explica con una claridad meridiana este concepto, en él dice: «La escala, dimensiones y emplazamiento de una obra sujeta a un lugar están determinados por la topografía de su lugar de destino —ya sea éste de carácter urbano, un paisaje o un recinto arquitectónico. Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización tanto desde el punto de vista conceptual como desde el de su percepción. Mis trabajos nunca decoran, ilustran o reproducen un lugar. Lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que dependen de él y son inseparables de él. La escala, dimensiones y emplazamiento de las partes de una escultura resultan del análisis de las condiciones ambientales específicas de un contexto dado. El análisis preparatorio de un lugar dado considera no sólo sus propiedades formales, sino también sus características sociales y políticas. Los trabajos referidos a un lugar expresan siempre un juicio de valor sobre el contexto general de carácter político y social en que se inscriben. A partir de la interrelación entre la escultura y el lugar hacen referencia crítica al contenido y al entorno de su lugar de emplazamiento. La reorientación de la percepción y del comportamiento requieren un estudio crítico de la propia forma de aprehender un lugar. Los trabajos referidos a un lugar provocan ante todo un diálogo con el entorno. Todo lenguaje tiene una estructura que no puede ser criticada en ese mismo lenguaje. Por ello es necesario otro lenguaje que analice la estructura del primero, pero que en sí mismo posea una estructura diferente que le permita criticar ese primer lenguaje»².

Pero no ha sido fácil conquistar el espacio público y asentarse en él con autoridad, aun realizando obras en las que específicamente se cuenta con todos los condicionantes y son construidas teniendo en cuenta que van a pasar a formar parte del lugar. Por el contrario, hay que vencer todavía mucha inercia acumulada, fundamentalmente por parte de los escultores que siguen manejando volúmenes que pueden modelar o tallar con sus manos y que, cuando se les ofrece la posibilidad de acceder al medio urbano y realizar piezas de gran escala, se aproximan a él desde pequeñas obras sobre las que dominan la geometría, el efecto visual y la realización, pero que al ser ampliadas de escala no aguantan como presencia real, convirtiéndose en gigantescos ceniceros que flotan a la deriva en el espacio urbano. El problema estriba en que el espacio urbano exige una serie de condi-

² Richard Serra: «Tilted Arc Destroyed», en *Art in America*, mayo 1989. Reproducido en español en el catálogo de la exposición: *Serra*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1992, pp. 48-49.

ciones muy particulares que, en muchos casos, son contradictorias. Los espacios públicos son lugares extremadamente complejos, configurados por una diversidad de elementos diferentes que se han ido sedimentando en distintos momentos por motivos y necesidades muy diversos. Un espacio urbano configura un microcosmos de elementos significantes en el que cualquier actuación que transforme el orden del espacio por simple capricho altera sensiblemente el precario equilibrio que ese conjunto de elementos, aun siendo formalmente desastrosos, configura como un determinado paisaje que resulta ser habitual, reconocible y hasta entrañable para sus usuarios cotidianos. No es, por lo tanto, suficiente con que el escultor domine la forma de la obra sino que, para afrontar este tipo de trabajos, es necesario que además tenga mucha sensibilidad y no menos experiencia en el control de un tipo de espacio tan vasto y complejo como es el espacio urbano, condición que no se da habitualmente entre los escultores, ni siquiera entre los arquitectos. Lo más común es afrontar la configuración del espacio urbano sin escuchar los ecos del lugar, desde posiciones teóricas, estilísticas o técnicas generalmente ajenas al contexto sobre el que se aplican.

Pero la inercia que hay que vencer no se encuentra solamente en los artistas y arquitectos que pretenden dominar un espacio que, con harta frecuencia, se les escapa de las manos sino también en los ciudadanos que sufren la expoliación de la imagen de la ciudad a través de las malas realizaciones impuestas por las actuaciones urbanísticas, arquitectónicas, escultóricas y, sobre todo, por la masiva invasión de la publicidad. Esta explotación de la imagen de la ciudad les hace recelosos ante cualquier nueva actuación que pretenda la transformación del paisaje urbano ya conocido.

La inadecuación de algunos nuevos monumentos, debida a los motivos antes expuestos, y el recelo de ciudadanos y autoridades, ha originado una serie de enfrentamientos entre el artista y la sociedad que han curtido a ambas partes.

Benjamin Buchloh denota un tipo de «vandalismo desde arriba»³ llevado a cabo por las autoridades gubernamentales, con el beneplácito de los tribunales, que invalida el carácter de «educador cívico» que tenía el monumento clásico. Uno de los ejemplos más difundido ha sido el sufrido por la célebre obra de Richard Serra *Tilted Arc* (fig. 7). Instalada en 1981 en la Federal Plaza de Nueva York no dejó de ser objeto de controversia desde los primeros momentos. La obra, que consistía en un inmenso arco

³ Buchloch, Benjamin H. D.: «Vandalismus von oben. Richard Serras *Tilted Arc* in New York», en: Grasskamp, Walter (ed.), *Unerwünschte Monumente, Moderne Kunst in Stadtraum*, Munich, 1989, pp. 103-119. Mencionado en el catálogo de la exposición: Serra, *op. cit.*, p. 47.



Figura 7.
Tilted Arc.
Nueva York, 1981.
Richard Serra

con una curvatura muy suave, formado por una plancha de acero de treinta metros de largo por tres metros de altura, fue ubicada por Richard Serra en la plaza, junto a una fuente circular ya existente que cabría esperar fuera completada con una escultura que, situada como una guinda en el centro del plato, embelleciera el conjunto y decorara los accesos al edificio colindante. Pero Richard Serra que, como hemos leído, no pretende jamás efectos decorativos, estableció una disociación entre su obra y la fuente, situando el arco de forma convexa al círculo de la fuente y cruzando con él el dibujo de líneas radioconcéntricas que trazan las baldosas del pavimento. Lo que Serra consiguió fue redefinir la estructura de la plaza con esta potente barrera visual y física que, como obra generada para un «lugar específico», cobraba todo su sentido en esa precisa ubicación.

Los propietarios del edificio colindante, descontentos con la obra, se apoyaron en las quejas de un público que vio alterada su rutina cotidiana

al tener que realizar un rodeo para sortear la escultura, y exigieron otro emplazamiento para la escultura. En 1985 la obra fue reubicada dentro de la plaza pero las protestas de los propietarios siguieron y Serra, en 1987, tuvo que pleitear contra el Gobierno de los Estados Unidos para defender la permanencia de la obra en la plaza. Finalmente el pleito fue rechazado por el United States Distric Court. Al año siguiente interpuso un recurso ante el Circuit Court of Appeals que confirmó la sentencia de rechazar la apelación, y la noche del 15 de marzo de 1989 la obra fue seccionada en varios fragmentos, retirada de la plaza y el pavimento rápidamente reconstruido para no dejar ninguna huella que evidenciara la ausencia de la obra en ese lugar.

Para Stefan Germer, este tipo de «vandalismo oficial» no es un simple acto de barbarie sino un procedimiento de un determinado tipo de política cultural: «Aparece donde se teme que el arte pueda surtir algún efecto de carácter social»⁴. Los políticos y funcionarios reaccionan ante cualquier síntoma que supuestamente pueda alterar la idea de orden público y, que duda cabe, el mensaje de una escultura abstracta es subversivo porque produce intranquilidad en los ciudadanos que no logran comprender sus significados. Este vandalismo oficial es una imagen invertida del «vandalismo popular», que responde activamente a las esculturas y monumentos con pintadas y «graffiti». Este vandalismo popular parece ser el resultado de una frustración provocada por la incapacidad de comprender el significado del arte moderno. Pero, rizando el rizo, nos podemos encontrar con que gran parte del «vandalismo oficial» tiene su origen también en la incapacidad que los políticos y administradores públicos tienen para comprender el valor y el significado del arte actual.

Richard Serra y Christo, entre otros muchos artistas, han adquirido una gran experiencia en la negociación de las condiciones de implantación de sus obras ante autoridades estatales, municipales, jurídicas, militares y medioambientales. Estas negociaciones han puesto de manifiesto de qué manera los poderes públicos y particulares, locales y nacionales, condicionan la ejecución de obras en el espacio urbano. Un caso muy conocido y perfectamente documentado es el de *Surrounded Islands* de Christo⁵. Esta obra surgió del encargo que en octubre de 1980 Jan van der Marck, director del New World Festival of the Arts, hizo a Christo para realizar una obra de grandes dimensiones en junio de 1982 en el contexto de dicho festival. Christo respondió con un proyecto en el que se pretendía rodear

⁴ Germer, Stefan: «El trabajo de los sentidos: reflexiones sobre Richard Serra», en el catálogo de la exposición: *Serra, op. cit.* p. 47.

⁵ Véase: Spies, Werner y Volz, Wolfgang: *Christo: Surrounded islands*, Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, 1986. (1.ª edición en alemán 1984.)

con lonas color rosa «flor de melocotón», en una anchura de setenta y cinco metros, once pequeñas islas artificiales que se hallan a lo largo de la bahía Biscayne de Miami, de tal forma que al contemplarlas desde los bordes de la bahía, desde la autopista y desde el puente, las lonas, que flotan en el agua enmarcando las islas, despidan un halo rosa, que es el color local que caracteriza a Miami, durante los catorce días que esta obra monumental permaneció expuesta. La envergadura de la empresa y los continuos ataques de la prensa crearon un recelo popular que condujo a una serie de interminables negociaciones que retrasaron la ejecución de la obra un año más de lo previsto, no siendo concluida hasta el día 7 de mayo de 1983. Estas negociaciones hubieron de ser realizadas ante estamentos tan diversos como el Secretario de Estado, diferentes diputados, Procurador del Condado, Gobernador, Alcalde de Miami, director del Organismo de Medio Ambiente, representante de la U.S. Army, representantes de diversas asociaciones, sociedades cívicas y fundaciones. El proyecto tuvo que superar mociones públicas en la Audiencia del Condado y en la Comisión de Planeamiento y Zonificación. Para poder llevar a buen fin todos estos trámites el artista tuvo que constituirse en empresa y contratar los servicios de varios abogados, un doctor en biología marina, un ingeniero en oceanografía, un médico y varios ingenieros en construcción que asesoraron y peritaron el proyecto y la ejecución, además de tener que contratar potentes pólizas de seguros para cubrir los riesgos más insospechados.⁶

Incluso en obras de muchísima menos envergadura física y económica, en países donde la legislación es menos dura y la participación ciudadana menos activa, donde la responsabilidad está más diluida, como puede suceder en España, cada día es más frecuente encontrarse con infinidad de trabas para desarrollar el arte en los espacios públicos. Sirva como ejemplo un caso del que personalmente he sido testigo y víctima. Cuando en 1989 planteé la exposición «Madrid. Espacio de interferencias», en la que participaron como comitentes el Círculo de Bellas Artes y el Ayuntamiento de Madrid, se proyectaron, entre otras, dos obras que debían ser ubicadas en la vía pública, en las inmediaciones del Círculo de Bellas Artes, una de Francisco Felipe y otra de Darío Corbeira. Una vez presentados los proyectos y obtenidas del Ayuntamiento de Madrid las oportunas y preceptivas licencias para la ubicación en suelo municipal de las piezas, se procedió a los trabajos previos de cimentación de *Umbral* de Francisco Felipe en el parterre central de la calle de Alcalá, pocas horas después de iniciada la operación llegó una contraorden de la Concejalía de Medio Ambiente exigiendo la paralización de las obras para proceder a la plantación de flores en ese parterre. La obra tuvo que ser retirada y ubicada lateralmente en

⁶ Véase el catálogo de la exposición: *Christo: Surrounded islands, op. cit.*, p. 28 y ss.

la acera, en un lugar claramente residual, donde, por haber sido creada para un lugar determinado, perdía su carga significativa al desaparecer la relación visual de este nuevo «umbral» con la Puerta de Alcalá, monumento con el que física y argumentalmente dialogaba.

Pero las peripecias sufridas por la obra titulada *Diez veces otra vez* (fig. 8) de Darío Corbeira no son menores ni menos pintorescas. Compuesta por once piezas de acero pintado y otros tantos palés de losas de piedra artificial. Cada una de la piezas, con una altura de dos metros y veinte centímetros, se encontraba anclada al suelo con unos gruesos espárragos de acero, según un proyecto técnico elaborado por un facultativo asesor de la exposición que dirigió las obras. Pocos días después de instaladas e inaugurada la exposición por el Concejal de Cultura, que ostentaba la representación del Alcalde de Madrid, el propio Ayuntamiento, sin ningún aviso ni consulta previa, procedió a seccionar la base de cuatro de las once piezas con un soplete, mutilando las obras, arrancándolas del suelo y



Figura 8.
Diez veces otra vez.
Madrid, 1990.
Dario Corbeira

transportándolas a los almacenes municipales, en prevención, parece ser, de que algún viandante distraído tropezara contra alguna de ellas y se lastimara.

Este tipo de acciones destilan un odio contenido contra aquello que inquieta por el simple hecho de no ser comprendido. Cabe la esperanza de que la experiencia colectiva se pueda acumular y se produzcan discretos deslizamientos de la opinión pública hacia un acercamiento entre comitentes, artistas y ciudadanos que conduzca a una buena realización en los espacios públicos de obras abstractas monumentales que sean aceptadas de buen grado por los ciudadanos y respetadas por los políticos.

La nota esperanzadora nos la ofrece precisamente una escultura titulada *Clara Clara* del polémico Richard Serra. Esta obra, constituida por dos grandes planchas curvadas de acero «cortén» dispuestas en forma de gran equis bicóncava, fue originariamente creada para la exposición retrospectiva que en octubre de 1983 realizó el Centre Georges Pompidou sobre la obra de Serra. La escultura debía situarse en el «plató» de la entrada al Centre pero su enorme peso imposibilitó tal ubicación. El comisario de la exposición, Yve-Alain Bois, realizó inmediatamente gestiones al más alto nivel y consiguió que el propio ministro de cultura autorizara el emplazamiento de la obra en el Jardin des Tuileries, entre el Jeu de Paume y la Orangerie. La idea de colocar en la entrada de uno de los santuarios históricos de la ciudad de París una escultura abstracta de grandes dimensiones, con una geometría difícil y realizada en acero oxidado, parecía una locura. Sin embargo, el resultado fue un rotundo éxito de crítica y público⁷, la obra no sólo no fue repudiada sino que fue muy visitada y alabada. Sin duda, su inesperada buena relación con el lugar fue la fuente de ese éxito, como comenta Yve-Alain Bois: «La grandeza de 'Clara Clara' en su actual emplazamiento está en lucha -frontal, firmemente- con la axialidad global del Barroco que toda la anterior obra de Serra había intentado eliminar. En el centro de un complejo de espacios resueltamente barroco (elíptico, axial, rodeado de curvas que contrastan), y apropiándose del vocabulario del Barroco, 'Clara Clara' pone de relieve el precario ilusionismo en el que estaba basado el sistema. Obligando a que la verticalidad del obelisco de la Plaza de la Concorde parezca saltar como la aguja de un compás, 'Clara Clara' afirma que la axialidad del Barroco, estructura autoritaria como es, es algo flexible con lo que se puede jugar sin verse atrapado por ella»⁸.

⁷ Sobre este tema me he extendido ya en mi libro *El espacio raptado*, *op. cit.*, pp. 149-152, por lo que no voy a repetir aquí las mismas palabras. Véase también: Bois, Yve-Alain: «The meteorite in the Garden», *Art in America*, Nueva York, verano 1984, pp. 108-113.

⁸ Bois, Yve-Alain: *The Meteorite...*, *op. cit.*, pp. 112-113.

En Madrid, a la par que han florêcido las desastrosas actuaciones que caracterizan la ausencia de criterios en la política cultural municipal de los últimos años, podemos encontrar una obra monumental de Andreu Alfaro, titulada *Puerta de la Ilustración* que presupone también un hábito de esperanza. En la Plaza de Ginzo de Limia, en un inhóspito lugar que los urbanistas y arquitectos no han sabido configurar como plaza se yerguen dos familias de arcos de acero inoxidable de sección cilíndrica, impecablemente minimalistas, que embudan el tráfico automovilístico en ambos sentidos de la Avenida de la Ilustración. La obra, totalmente irreferencial y abstracta, ha sido pensada para ser percibida desde el automóvil en marcha, como imagen que va mutando según el automóvil se acerca y la penetra. La escala, la forma y la ubicación de esta obra consiguen dinamizar visualmente un espacio urbano que necesitaba un hito visual.

Otra de las escasas obras monumentales realmente conseguidas que se pueden encontrar en España se halla en Barcelona. Se trata de un trabajo urbano realizado entre los años 1985 y 1989 por el escultor Roqué y los arquitectos Paloma Bardají y Carles Teixidó en la Avenida de Río de Janeiro. Arquitectos y escultor han diseñado y construido una suerte de grade-río que salva un desnivel entre las dos calzadas de la avenida en una longitud de 306 metros. En esta obra pavimentos, escaleras, gradas, barandillas y volúmenes abstractos se combinan en una unidad en la que funcionalidad y estética logran un interesante maridaje.

3.2. Crítica ácida al monumento tradicional

En 1968 Claes Oldenburg contempló, en la exposición «The Machine», organizada por Pontus Hulten en el MOMA de Nueva York, una reproducción de la maqueta del *Monumento a la III Internacional* de Vladimir Tatlin, que había sido reconstruida siguiendo las fotografías y dibujos que aún se conservaban. Esta maqueta provocó en Oldenburg la necesidad de realizar una obra escultórica de carácter público y formato monumental. Su primera realización con estas características fue *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, monumento que fue instalado en la Yale University un año después, en 1969. La obra, que representa un inmenso lápiz de labios rojo sobre unas ruedas de tanque, estaba concebida como una tribuna móvil que se podía hacer subir o descender mediante un sistema hidráulico que extiende y retrae la barra roja. Esta asimilación de la carismática tribuna de discursos revolucionarios en una vulgar barra de rojo de labios, montada sobre ruedas de oruga de tanques militares, corresponde al grado de parodia que, para Claes Oldenburg, deberá contener cualquier escultura pública y monumental en lo sucesivo.

Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks supone un modelo de crítica ácida y corrosiva a la tradicional idea de monumento que aún perduraba en la propuesta de Tatlin. El «lápiz de labios» de Oldenburg critica no sólo el objeto del monumento, al categorizar como tal un objeto cotidiano, diminuto y banal, totalmente antiheroico, sino que, al no anclarlo al suelo, situándolo sobre unas ruedas que permiten su desplazamiento, acentúa la renuncia a una posición estática determinada en el espacio y evidencia su independencia de un lugar concreto.

En esta actuación se denota un intento de cambiar el sentido del término «monumento». Ésto lo va a conseguir plenamente Oldenburg en dos movimientos consecutivos, el primero consiste en vaciar de contenido peyorativo el término, el segundo, en encontrarle nuevos contenidos.

Para ello va a contar con un recurso fundamental en el repertorio temático e iconográfico del «pop art», a través de él Oldenburg va a elevar a la categoría de monumento temas como la comida o el sexo, así como un ilimitado repertorio de objetos cotidianos tales como cepillos de dientes, bicicletas, enchufes eléctricos, ositos de peluche, tablas de planchar, bates de béisbol, linternas, pinzas de la ropa o paraguas, y de herramientas como picos, serruchos, tornillos o paletas de albañil. Con todos estos objetos, ampliados a escala monumental, realiza burlescas parodias del consumismo, valor que se erigió en ideología dominante desde esa época en los Estados Unidos.

Pero, aunque la primera obra de carácter monumental, incisivamente corrosiva, no se realiza hasta 1969, Oldenburg llevaba ya varios años pensando en términos monumentales. Una buena colección de cuadernos de notas plagados de dibujos y «collages», realizados por Oldenburg desde mediados de los años sesenta, así lo atestiguan. Muchos de estos dibujos, que muestran objetos cotidianos, hacen referencia explícita a la escala monumental cuando son propuestos como edificios habitables. Sirvan como ejemplo el *Three-way Plug*, enchufe de tres tomas que, en diferentes versiones calificadas por el autor de «gigantes» y «colosales», fueron propuestos como modelo de vivienda unifamiliar extensible, según se fueran conectando más enchufes. Estas mismas formas de enchufe aparecen en un proyecto muy elaborado, fechado en 1979, como posible ampliación del The Allen Memorial Art Museum, del Oberlin College de Ohio. De la misma manera propone Oldenburg la construcción de un rascacielos con forma de linterna de pilas o parodia el célebre concurso arquitectónico que en el año 1922 se convocó para la construcción del rascacielos del Chicago Tribune, certamen en el que se establecieron las bases para la construcción de rascacielos en los Estados Unidos. Del temprano año de 1967 es un gracioso dibujo titulado *Late submission to the Chicago Tribune*

Architectural en el que el rascacielos cobra la forma de una gigantesca pinza de tender ropa que deja entre sus dos piezas un grandioso arco.

Durante la segunda mitad de los años sesenta Oldenburg dibujará y proyectará infinidad de sugerencias para esculturas monumentales y espacios públicos bajo el prisma mordaz y humorista, pero también crítico, que caracteriza su obra. De sus cuadernos de viajes del año 1966 hemos extraído dos ejemplos muy paradigmáticos de lo que suponen sus propuestas para nuevos monumentos aplicados a dos conocidas plazas londinenses. El primero se trata de una propuesta para sustituir el monumento al almirante Nelson que se halla en Trafalgar Square. El monumento a Nelson está constituido por una inmensa columna clasicista, flanqueada por dos fuentes, sobre la que se halla una estatua del almirante. No sin cierto humor, constata Oldenburg que en esta céntrica plaza de Londres confluye buena parte del tráfico automovilístico de la ciudad que, tras dar la vuelta a la plaza, se redistribuye por las calles adyacentes. Ninguno de los conductores, entretenidos en las maniobras propias de la conducción, puede prestar atención al monumento, por lo tanto la plaza no es ya la gran explanada en la que se rinde homenaje a la memoria del héroe sino un espacio en el cual giran los automóviles. Propone, por lo tanto, Oldenburg la sustitución del obsoleto monumento por otros de similar altura y presencia física que tengan relación con los nuevos contenidos viales de la plaza. Estas propuestas aparecen ilustradas en forma de «collages» sobre sendas tarjetas postales en las que la columna con su estatua ha sido sustituida respectivamente por una gigantesca palanca de cambio y por un inmenso espejo retrovisor.

A esta misma serie de «collages» pertenecen otras dos tarjetas postales, en este caso de Picadilly Circus, en las que propone la sustitución de la estatua decimonónica de *Eros*, a la que nos hemos referido anteriormente, que se halla en el centro de la plaza, por otro símbolo sexual más actual. Surgen así dos «collages» titulados *Drill bit in Place of the Statue of Eros* (fig. 9) en los que se ofrecen dos momentos sucesivos de un mismo monumento formado por una inmensa broca que surge del suelo constituyéndose en clara alegoría sexual.

Del ingenioso mundo de los proyectos y propuestas va a pasar Oldenburg a las realizaciones. A partir del año 1976 va a tener la posibilidad de erigir una serie de grandes obras en Estados Unidos y Europa. El proceso de pensamiento, realización y construcción de estas obras ha quedado perfectamente recogido en diversas publicaciones⁹ que presentan gran parte

⁹ Concretamente en: Oldenburg, Claes y Carrol, Paul: *Proposals for Monuments and Buildings 1965-1969*, Big Table Publishing, Chicago, 1969. Oldenburg, Claes; Van Bruggen, Coosje, y Fuchs, Rudy H.: *Claes Oldenburg: Large-scale Projects, 1977-1980*; Rizzoli, Nueva York, 1980. Celant, Germano: *A Bottle of Notes and some Voyages. Claes Oldenburg Coosji van Bruggen*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 1989.



Figura 9.
*Drill bit in place of the
 statue of Eros.*
 Londres, 1966.
 Claes Oldenburg

de los escritos de sus cuadernos de notas, en los que se hacen evidentes sus intenciones y procedimientos. En sus cuadernos habla, entre otras cosas, de la necesidad de colocar sus objetos favoritos en un paisaje de tal manera que parecieran «colosales»¹⁰. Para ello recurre, por un lado, al cambio de escala y, por otro, a la materialización de asociaciones inconscientes entre las condiciones del emplazamiento y las formas que utilizará para crear el monumento.

La relación entre forma de la obra y condiciones del lugar, intuida en los dos ejemplos presentados anteriormente, la he desarrollado ya extensamente en mi libro *El espacio raptado*¹¹ por lo que no voy a insistir más aquí sobre ello; simplemente me limitaré a apuntar que estas relaciones se hacen evidentes en obras como *The Crusoe Umbrella* (1979), situada en

¹⁰ Cfr. Oldenburg, Claes y Carrol, Paul: *Proposals...*, *op. cit.*, pp. 11.

¹¹ Maderuelo, Javier: *El espacio...*, *op. cit.*, pp. 138-147.