
L'objecte en l'escultura i el seu procés de desmaterialització

PID_00266328

Irene López

Temps mínim de dedicació recomanat: 5 hores



Irene López

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per les professores: Maria Iñigo Clavo, Aida Sánchez de Serdio Martín (2019)

Primera edició: setembre 2019
Autoria: Irene López
Llicència CC BY-NC-ND d'aquesta edició, 2019
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Realització editorial: FUOC



Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>

Índex

1. Qüestions fonamentals sobre les transformacions en la història de l'escultura contemporània.....	5
1.1. Moments clau: la lògica del monument i la inspiració clàssica	5
1.2. Cap a la defecció de la norma	7
1.3. Rodin: contranarratives i ruptures en l'escultura tradicional	10
2. La importància de l'objecte escultòric: de l'espai analític en les avantguardes al ready-made.....	15
2.1. Moviment absolut: futurisme i constructivisme	16
2.2. Dadaisme i ready-made.....	23
2.3. Escultura surrealista i art cinètic	29
3. El règim contemporani o la cerca de la realitat.....	36
3.1. Contra la «nova escultura»	37
3.2. Art i vida al pop-art.....	39
3.3. L'«objecte específic» en el minimal.....	44
3.4. L'art conceptual: la desmaterialització de l'objecte artístic	47
4. Notes sobre l'escultura a Amèrica Llatina.....	51
Resum.....	58
Bibliografia.....	59

1. Qüestions fonamentals sobre les transformacions en la història de l'escultura contemporània

En aquest tema es veurà l'evolució de l'escultura al llarg del segle XX. Per entendre quina mena de transformacions s'han anat desenvolupant a mesura que avançava el segle, s'explicarà de forma succinta l'evolució que l'art de l'escultura viu a mesura que es desenvolupen els diferents *ismes* que marquen el transcurs de la història i que han definit la contemporaneïtat en el sistema institucional de la història de l'art. D'aquesta manera es pot comprendre l'evolució i les grans transformacions que s'experimenten des de finals del segle XIX fins als anys seixanta, moment que culminarà amb l'art conceptual en el seu màxim apogeu.

S'ha de tenir en compte que l'escultura, en termes generals, ha estat subjecta de manera més contundent que la pintura a la norma clàssica, és a dir, ha mantingut les normes bàsiques del classicisme, com pot ser la inspiració grecoromana (és a dir, el període de la història de l'art que s'estén des del segle VIII aC fins al segle V dC), el respecte per les tipologies clàssiques i una iconografia on l'antropomorfisme és el model a seguir. A continuació veurem com s'estableixen les bases d'aquesta influència que es mantindrà en l'escultura del segle XX.

1.1. Moments clau: la lògica del monument i la inspiració clàssica

Hi ha, per tant, una idea establerta que l'escultura ha d'obeir als paràmetres clàssics. Una idea que es pot observar si analitzem alguns moments clau que es forgen entre finals del segle XVIII i el segle XIX, i que van ser determinants per al programa renovador escultòric del segle XX.

D'una banda, ens trobem amb el corrent clàssic, amb escultors tan icònics com Thorvaldsen i Maillol, clarament inspirats en la tradició grecoromana. En el primer cas es tracta d'un escultor danès (1770-1844) cridat a ser el continuador de la tradició neoclàssica, juntament amb Antonio Canova (1757-1822). En aquest context, era comú que els escultors treballessin en la restauració d'obres antigues (així Thorvaldsen va estar treballant en les figures del timpà del temple d'Afea, a Egina), la qual cosa fomentava que es mantinguessin les tipologies clàssiques com a models, sobretot en l'escultura commemorativa o monumental, com es veurà en el següent apartat. Maillol (1861-1944), escultor francès que buscava en l'antiguitat la seva inspiració per a salvaguardar l'equilibri clàssic, va destacar per figures com *La nit*, *Mediterrani* o *Illa de França*, i representava la claredat sintètica i les formes elementals i simplificades.

D'altra banda, cal destacar el moviment romàntic, en el qual podem assenyalar certes figures com Théodore Géricault (1791-1824), que suposen un intent de captar l'expressió de sentiments com podrien ser la violència o el dolor. Però va ser François Rude (1784-1855) qui, gràcies a la seva escultura de ressonància pública, va dur a terme un conat de renovació escultòrica. A *La partida dels voluntaris* (més coneguda com *La Marsellesa*), realitzada en 1832 (figura 1) i considerada la seva obra mestra, experimenta amb la forma i rebutja la narració descriptiva que els relleus commemoratius d'aquest tipus d'escultura solien enaltir. Això serà el principi que desenvoluparà l'art contemporani, atès que l'art passarà de ser un mitjà per explicar un relat a ser un espai que reflexionarà sobre els seus propis mitjans.

Figura 1. François Rude, *La partida dels voluntaris* o *La marsellesa*, 1832-36



A principis del segle xx es fa comú l'encontre de monuments i escultura concebuda per a l'espai públic, especialment amb el desenvolupament de l'anomenada «burgèsia cultural» relacionada amb l'auge de les ciutats com a producte de les incipients infraestructures tecnològiques i econòmiques que, amb la introducció del capitalisme com a sistema imperant, s'instauen a Occident.

No obstant això, el paper de l'escultor amb prou feines experimenta canvis, ja que ara els encàrrecs venen del Govern en comptes de l'Església o de les figures monàrquiques. És el moment de la planificació de les grans ciutats europees i americanes (Viena, París, Buenos Aires) que passen de tenir un

ordenament medieval i desorganitzat a una planificació ordenada, gràcies, en part, als eixamples que permeten la circulació per les avingudes i els grans bulevards. Tanmateix, les remodelacions urbanes també servien a fins polítics. Per exemple, en el cas de la ciutat de París, el baró Haussmann (1809-1891) va eliminar els carrerons, que podien ser recer per a les revoltes, a favor de la construcció de grans avingudes perquè circulessin amb fluïdesa les tropes militars.

Amb l'objectiu d'embellir i de posar a punt les noves ciutats, es necessiten escultures i monuments que ornamentin i dotin d'identitat els espais buits de les avingudes i les places. D'aquesta manera, els carrers s'omplen amb escultures que, o bé són commemoratives, o bé compleixen una funció decorativa. Un procés similar ocorre amb l'arquitectura, ja que ara es necessiten una sèrie d'edificis públics que cobreixin les necessitats de les noves infraestructures culturals i logístiques: galeries d'art, teatres, universitats, estacions de trens, etc.

Els exemples més significatius arriben amb les exposicions universals, que es van convertir en veritables llocs per a la innovació arquitectònica i plàstica de l'època, i va començar a ser habitual que els edificis que albergaven aquestes fires es quedessin a les epidermis urbanístiques de les ciutats, amb el consegüent acompanyament escultòric. Un exemple el podem trobar a Barcelona, que encara conserva l'edificació i escultures de la fira internacional de l'any 1929, i els seus conjunts escultòrics realitzats per Josep Llimona, Josep Clarà i Pau Gargallo.

1.2. Cap a la desafecció de la norma

A mesura que s'arriba als límits del segle XIX, l'escultura començarà a ocupar un segon lloc, sobretot quan la pintura comenci a tenir un protagonisme més gran en moviments com l'impressionisme. En aquest moment de transició i de canvi, els valors del classicisme que fins ara regien en l'escultura es van veure superats i es van donar les condicions per a una certa crisi, que es mantindrà fins a l'època contemporània, fomentada per una sèrie de transformacions i de canvis que veurem a continuació, com són la inserció de nous materials, de noves temàtiques i la fi de la lògica del monument, que faran que l'escultura s'allunyi cada vegada més de la figuració.

L'inici de les avantguardes a principis de segle XX (futurisme, cubisme, expressionisme, surrealisme...) es constitueix a partir de moviments essencialment pictòrics, però quan l'art contemporani s'estableix com a paradigma trencador i innovador, l'escultura adopta un paper fonamental, coincidint cronològicament amb el període de postguerra que produirà alguns moviments com el *pop-art*, el *minimal* i el conceptual. És el que Thomas Crow ha anomenat l'«era de la rebel·lia», que comença cap a l'any 1955 i que acaba amb les revolucions estudiantils de 1968.

Referència bibliogràfica

Thomas Crow (2001). *El esplendor de los sesenta*. Madrid: Akal.

Una de les teòriques més importants i claus en la crítica de l'art contemporani que ha estudiat el desenvolupament de l'escultura al segle XX és Rosalind Krauss, que ha dedicat un assaig fonamental, d'anàlisi no historicista, anomenat *Pasajes de la escultura contemporánea*. Krauss reprèn aquí el debat de l'escultura que va iniciar Gotthold Lessing en el seu famós text, *Laocoont* (1766), i que va definir l'escultura com «un art que té a veure amb el desplegament dels cossos en l'espai». En aquest text Lessing aborda les idees fonamentals en què es basa la hipòtesi principal de Krauss: l'escultura ha conquerit, al llarg del segle XX, la seva pròpia autonomia basada en l'allunyament de la lògica del monument i potenciant la seva expansió cap a altres formes de fer, gràcies a la recerca de nous materials i temes. És la subjectivitat i l'experimentació amb altres mitjans i camps el que ha possibilitat que l'escultura es converteixi en un àmbit exploratori i «nòmada». Així Krauss assenyala:

[...] em permeto dir que sabem molt bé què és l'escultura. I una de les coses que sabem és que es tracta d'una categoria històricament limitada i no universal. L'escultura té la seva pròpia lògica interna, la seva pròpia sèrie de regles.

Hi ha certes característiques en aquesta transició i desinterès pel model clàssic i figuratiu de l'escultura que són prou evidents com per establir una llista amb els punts fonamentals resumits i agrupats en quatre grans fites: la pèrdua del pedestal, els nous materials que substituiran els clàssics com el bronze i el marbre, l'expansió de temes i motius iconogràfics, i la pèrdua del monument com a motor imperant de l'escultura (aquest últim punt és, per Krauss, l'element més definitori). A continuació, passem a resumir els punts esmentats:

a) Pèrdua del pedestal i fi de l'exclusivitat del que és vertical. S'entén que l'escultura contemporània busca altres postures allunyades de la verticalitat, rebutjant la tradició clàssica i les seves regles predeterminades. El rebuig del pedestal implica tot el que aquest representa: elevació, resistència, altar. Totes aquestes idees es vinculen amb l'afany de l'escultura clàssica de perdurar malgrat el pas del temps, sobreviure i erigir-se com portadora de grandesa. La pèrdua del pedestal, tal com sosté Maderuelo, denota una absència de voluntat commemorativa així com una aposta per l'efímer, i es configuraria com un «síntoma» de la pèrdua de qualitats formals, de materialitat i contorn. Davant del pedestal on l'escultura se situava elevada, allunyada sobre l'espai a manera d'assenyalament i separació d'allò artístic, la nova escultura se situa en l'espai real, el que en pintura equivaldria al marc pictòric. Ara es converteix en un element més ambigu i serà l'espai d'exposició el que li atorgui significat. En aquest context de pèrdues, els límits de l'escultura queden difuminats.

b) Nous materials i procediments. Els materials tradicionals com la pedra, el fang, la fusta o el bronze estaven relacionats amb una determinada manera de treballar el material (esculpir, tallar o modelar), però l'escultura

Referència bibliogràfica

Rosalind Krauss (2002). «La escultura en el campo expandido». Dins: Hal Foster (coord.) *La Posmodernidad* (p. 63). Madrid: Akal.

Referència bibliogràfica

Javier Maderuelo (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

contemporània utilitzarà un altre tipus de materials sense distinció: materials industrials, materials pobres i fins i tot objectes trobats, com veurem en el *ready-made*.

c) Nova temàtica. Des de l'antiguitat l'escultura perpetua la representació antropomòrfica com a paradigma iconogràfic, llevat de relleus en façanes d'edificis. Davant d'aquest monotema, l'escultura moderna se situa en un marc de llibertat temàtica, podent representar objectes, ser abstracta, o crear ambients.

d) Fi de la lògica del monument. Rosalind Krauss sosté que cal tenir en compte la dimensió temporal en l'estudi de l'escultura, perquè no és possible separar la noció de temps de la d'espai, de manera que cal parar atenció a la tensió que es genera entre aquestes dues dimensions, és a dir, la dimensió espacial i la temporal. Seguint aquest fil argumental, Krauss opina que l'escultura moderna trenca amb la lògica del monument i, per tant, es defineix com antimonumental, perquè pretén enfrontar-se a les qualitats estàtiques, sòlides i monolítiques tan característiques de l'escultura tradicional.

Aquestes idees que aquí s'exposen constitueixen una aproximació als canvis que es produeixen en l'escultura amb l'inici de la modernitat i que seran característics en el desenvolupament històric de l'escultura contemporània, com veurem a continuació. Això no vol dir que en l'actualitat no es continuï creant un tipus d'escultura tradicional, però l'anàlisi a què aquí ens referim respon a una classe d'escultura avantguardista. Això és el que Clement Greenberg pensava de l'escultura. Per aquest crític nord-americà –que es va fer popular sobretot per la contestació al seu pensament, considerat conservador durant els anys seixanta–, l'art s'havia d'abordar amb paràmetres analítics i objectius, és a dir, formalistes. En els seus textos l'escultura esdevé un objecte d'estudi de segona classe. Com va gaudir de bona recepció durant una època, els seus pensaments sobre l'escultura van marcar la visió que es va tenir d'ella. Per Greenberg és la vinculació amb la pintura el que determina la fonamentació de l'escultura. Segons la seva argumentació, si l'escultura ha arribat al seu cim ha estat gràcies a la seva imitació de la pintura.

Per Greenberg, l'artista impressionista Manet serà millor escultor que Rodin perquè aquest persisteix en la tradició de l'art monolític, és a dir, fet amb una sola pedra, a la manera d'un monument. Per això, segons la seva perspectiva, l'escultura moderna no donarà començament fins al cubisme, perquè aquest justament s'allunya de la tradició monolítica. Peces com la *Guitarra* de Picasso (figura 2) iniciarien l'«escultura-construcció» (oposada a la monolítica) com una manifesta evolució escultòrica del collage.

Figura 2. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1913

1.3. Rodin: contranarratives i ruptures en l'escultura tradicional

Ja hem vist com l'escultura monumental es converteix en insígnia i símbol de les noves ciutats que anhelaven convertir-se en exemples de progrés i modernitat. Si seguim l'argumentació plantejada per Rosalind Krauss, es fa evident que la monumentalitat de les escultures funcionava com un llast que no permetia la innovació i el desenvolupament de l'escultura més enllà del pedestal. Però Auguste Rodin (1880-1900) –escultor francès molt actiu entre finals del segle XIX i principi del XX– va trencar amb les idees que connoten el monument escultural. Krauss destaca dues obres seves que suposen l'esvaïment de la lògica del monument, un fenomen que succeeix de manera gradual però que es pot observar més clarament en aquestes dues peces. *Les portes de l'infern* (1880-1917) i el *Monument a Honoré de Balzac* són, per la crítica d'art, un punt d'inflexió. En primer lloc, perquè no hi ha una única versió d'aquestes obres (es poden trobar diverses versions en diversos museus del món), i, en segon lloc, per la seva antiestructura, ja que la superfície de les escultures ha estat arrencada, com es veu en el cas de *Les portes de l'infern*. En paraules de Krauss:

Jo diria que amb aquests dos projectes escultòrics creuem el llindar de la lògica del monument i entrem en l'espai del que podríem anomenar la seva condició negativa [...] una mena de manca de lloc o manca de llar, una pèrdua absoluta de lloc la qual cosa és tant com dir que entrem en el modernisme, ja que és el període modernista de producció escultòrica el que opera en relació amb aquesta pèrdua de lloc, produint el monument com a abstracció, el monument com a pur senyalitzador o base, funcionalment desplaçat i en gran mesura autoreferencial.

Referència bibliogràfica

Rosalind Krauss (2002). «La escultura en el campo expandido». Dins: Hal Foster (coord.). *La Posmodernidad* (p. 64). Madrid: Akal.

Figura 3. Auguste Rodin, *Les portes de l'infern*, 1880-1917



Les portes de l'infern (figura 3) va ser un encàrrec del Govern francès destinat al Museu d'Arts Decoratives de París que Rodin mai no va arribar a concloure, una empresa per a la qual va estar treballant gran part de la seva vida i que va arribar a convertir-se en una obsessió.

En un primer moment, la gran inspiració de Rodin va ser el ja esmentat relleu de *La marselesa*, grup escultòric en alt relleu realitzat el 1832 per François Rude per a l'Arc del Triomf de París (figura 1). En aquest relleu es representen els patriotes francesos que van lluitar durant la revolució russa contra l'absolutisme de Prússia i Àustria. El tractament que Rude dona a la figures, amb gestos exagerats, ens remet a l'escultura hel·lenística. Krauss explica que això es deu a la seva estructura, ja que són dos eixos els que atorguen harmonia narrativa al relleu: l'eix horitzontal funciona com a element separador dels soldats, que es troben disposats en la part inferior, i se situa la victòria a la part superior, mentre que l'eix vertical marcaria la línia divisòria que abasta des del cap de la victòria travessant el seu cos fins als dos soldats situats a la part inferior. Llavors seria en la unió entre els dos eixos

on s'articula el significat de la composició, el que produeix una sensació de moviment. Per aquest motiu, Krauss sosté que l'organització compositiva de *La marselesse* és essencialment narrativa, ja que és possible fer una lectura del relleu.

Per la crítica d'art, Rodin intenta emular el sentit narratiu d'aquest relleu de Rude, ja que l'encàrrec incloïa una temàtica particular, *La divina comèdia* de Dante, de manera que concep les portes com un cicle narratiu. Així ho demostren els primers esquemes i esbossos, en els quals l'escultor divideix en vuit plafons el relleu, que queda separat per seqüències de narracions ordenades. Aquí s'observa la influència de Ghiberti i les seves *Portes del paradís* del baptisteri de la catedral de Florència, organitzades en una retícula en baix relleu perquè són escultures pensades per a una porta amb característiques escultòriques i espacials similars. Però a la tercera maqueta del projecte *Les portes de l'infern*, Rodin es desprèn del sentit seqüencial en eliminar els panells divisoris, és a dir, els panells que exercirien la funció distribuïdora de les escenes que representen *La divina comèdia* de Dante. En el seu lloc, Rodin col·loca la figura del *Pensador* com a focus d'atenció que ordena i delimita la resta de l'estructura gràcies a una demarcació cruciforme formada per una barra horitzontal i un tronc vertical situat sota aquesta figura. Un cop conculsa l'última versió de les portes, s'observa que ha desaparegut qualsevol indici narratiu, la qual cosa era una gran novetat per a l'època. Del total de figures que formen part d'aquest relleu, sols dues seguiran formant part de *La divina comèdia*: *Ugolino i els seus fills* i *Paolo i Francesca*. Crida l'atenció que l'escultor decideix duplicar certes figures. Així veiem que a la porta esquerra la mateixa figura masculina que correspon a un dels fills d'Ugolino, que rep el nom de *El fill pròdig*, es pot trobar també com a figura exempta i independent. Igualment s'observa que la mateixa figura masculina torna a aparèixer a la porta dreta, aquest cop aparellada amb una figura femenina, un conjunt que rep el nom de *Fugit Amor* que, a més, apareix en dues ocasions; només els diferencia el canvi d'angle. Segons Krauss aquesta duplicació no es tractaria d'una simple coincidència, sinó que anuncia «la ruptura del principi de la unitat espai-temporal que constitueix un dels prerequisits de la narració lògica, ja que la duplicació tendeix a destruir la mateixa possibilitat d'una seqüència narrativa lògica».

Aquesta repetició també es veu en la rematada de les *Portes*. Es tracta de *Les tres ombres*, que es configura com una paròdia de la representació tradicional de les agrupacions de triples figures en els conjunts escultòrics, com ara *Les tres gràcies* que havien creat amb anterioritat tant Canova com Thorvaldsen. No obstant això, Rodin, repetint la mateixa figura per a les diferents gràcies, vol subvertir els cànons neoclàssics que perpetuen els preceptes de l'escultura clàssica trencant amb la idea de composició, però també amb la idea de relleu, ja que deliberadament suspèn la sensació de profunditat, moviment i narració del fons de les portes, on es ressalten les figures exemptes. Això produeix una sensació de separació i suspensió de les coordenades espai-temporals que, per contra, sí que es manté a *La marselesse*. Altres figures que destaquen

Referència bibliogràfica

Rosalind Krauss (2010).
Pasajes de la escultura contemporánea (p. 25).
Madrid: Akal.

individualment d'aquest relleu és *El petó*, que va realitzar juntament amb Camille Claudel. Tant en aquest relleu com en altres de les seves obres, Rodin desdibuixa el contorn de les figures escultòriques, produint una sensació borrosa, d'ombra, que fa créixer i difumina els límits de la composició –de nou, una altra estratègia per trencar la coherència i la llegibilitat a la qual l'escultura clàssica ha de respondre. Així mateix deixa visibles les marques del procés material implícit en l'acció d'esculpir amb materials com bronze o argila, tal com es pot veure a la figura *L'home que camina* o *Tors d'home*, com si volgués fer palpables les empremtes del procés escultòric.

Però, a més, Rodin va ser considerat un gran retratista perquè va conjugar l'habilitat de captar les emocions psicològiques i les característiques físiques de les seves figures. Fruit del prestigi obtingut en el terreny públic, va desenvolupar diversos monuments commemoratius pensats per a l'espai públic com per exemple *Els burgesos de Calais*, un grup escultòric dedicat a Eustache de Saint Pierre i els seus cinc companys lliurats al rei anglès Eduard III durant el setge de la ciutat. Aquest grup va ser realitzat al voltant de 1886 i constitueix una de les seves obres més emblemàtiques, que marca el camí a l'expressionisme per la seva desconstrucció de la forma. El retrat dels sis màrtirs destaca per captar expressions personals més pròpies de l'àmbit privat; a més, prescindeix del pedestal i s'allunya de la jerarquia i la monumentalitat característica d'aquest temps, la qual cosa el converteix en un conjunt innovador pel que fa a amplitud de la paleta d'expressions que assenyalen el camí a la construcció subjectiva i marquen l'inici dels recorreguts que l'escultura moderna desenvoluparà al segle XX.

D'entre altres exemples de retrats on Rodin mostra una constel·lació d'estats emocionals, destaca el retrat de cos sencer de *Victor Hugo* i l'esmentat *Monument a Balzac* (figura 4), que va ser un encàrrec realitzat en 1897. En un pla d'anàlisi de la forma, destaca que amb prou feines s'intueix el cos de l'escriptor, ja que porta una mena de bata que cobreix tot el seu contorn, el que per Krauss és una representació del gest de Balzac, és a dir, objectualitza el seu gest per reforçar la voluntat del subjecte.

Figura 4. Auguste Rodin, *Monument a Balzac*, 1897

En conclusió, Rodin obre el camí per al desenvolupament autònom de l'escultura al segle XX per diversos motius: es desprèn del pedestal com a símbol de majestuositat i assenyalament; considera que les figures escultòriques han d'expressar i definir emocions, però sense supeditar la forma al contingut; i trenca amb la tradició narrativa tot difuminant els contorns, esborrant els límits i situant l'escultura com un art plàstic autònom, allunyat de la connotació i representació del poder propis de la lògica del monument. Autors que van recollir el seu testimoni, com Henri Matisse, van començar també a expressar mitjançant l'escultura una nova manera de fer i una nova mirada –que portaria la construcció ontològica del subjecte al centre del debat–, per fonamentar la recerca de la veu, experiència i coneixement personal a través del desenvolupament de la pràctica artística.

2. La importància de l'objecte escultòric: de l'espai analític en les avantguardes al *ready-made*

L'entrada de les avantguardes en el sistema de l'art va comportar una convulsió profunda en la manera de crear, de pensar i de projectar idees. La història de l'art i de la creació havia estat portadora d'idees vinculades al poder religiós, polític i econòmic, les quals, a més, havien basat els seus principis en la mimesi que, des del Renaixement, havia construït el coneixement de la realitat a través d'un prisma científic. Però tot aquest coneixement, adquirit i traspasat per l'evolució estilística en la qual suposadament es basa la història de l'art, es desconstrueix¹ donant pas a un nou món que va quedar marcat per les dues guerres mundials i l'esquinç que aquesta experiència va suposar en la consciència col·lectiva. En un curt període de temps tenen lloc una sèrie d'ismes, moviments d'avantguarda que se succeeixen com una ràfega que sacseja els fonaments de la creació artística i el pensament crític. Però no hem d'oblidar que aquesta és una història de l'art occidental, centrada a Europa com a nucli d'operacions, una història de l'art fonamentada en uns preceptes heteropatriarcals que no va tenir en compte altres relats fora de la norma basada en la qüestió de classe, raça i gènere.

En aquest transcurs de creació de noves històries de l'art alternatives a la tradició que proposa un model evolucionista i positivista, l'escultura també va ser sacsejada des dels seus fonaments. Hem vist com, ja al segle XIX i sobretot a través de figures com Rodin, es comença a interrogar l'estatut de l'escultura com una de les belles arts, supeditada al cànon clàssic i elevada per la idea de monumentalitat i bellesa, que, d'altra banda, remet als ideals del neoclassicisme.

És precisament en aquestes coordenades on incideix Rodin presentant una creació alternativa i interpel·lant a la subjectivitat com a recerca d'una alternativa allunyada de les idees normatives neoclàssiques. El testimoni de Rodin és recollit per altres artistes que portaran aquestes idees a la seva màxima desconstrucció atès que, a partir d'ara, i gràcies en part a les experimentacions amb materials i fragments que la tècnica mixta del collage suposa, s'accentua la naturalesa objectual de la escultura. En paraules de Juan Antonio Ramírez:

[...] pintar o esculpir no eren ja coses sublimes, en la tradició sublim, sinó activitats que podien ser poèticament subversives i/o revolucionàriament productives. L'artista s'erigia així, de manera ambigua, en company de viatge de les classes treballadores i en el profeta il·luminat d'un desconegut avenir.

D'aquesta manera, en el cubisme trobem que Picasso (1881-1973) va ser un dels pioners a renovar el llenguatge de l'escultura mitjançant la tècnica de l'assemblage. L'artista hi incloïa tota mena de materials i objectes que no tenien per què tenir una finalitat artística, i utilitzava també altres tipus

⁽¹⁾Partim del concepte de desconstrucció utilitzat pel filòsof Jacques Derrida segons el qual l'obra d'art (també la literària, etc.) qüestiona la seva racionalitat sistemàtica (tradició associada a Plató i a Hegel) i proposa justament el contrari: el qüestionament i dissolució del cànon i la impossibilitat d'aprehendre globalment l'obra, ja que aquesta està en constant moviment i no es restringeix a una norma canònica.

Bibliografia recomanada

Juan Antonio Ramírez, Jaime Brihuega, Carlos Reyero *et al.* (2018). *Historia del Arte 4. El mundo contemporáneo* (p. 203). Madrid: Alianza Editorial.

de materials com el metall. Aquest element va ser usat també per artistes com David Smith (1906-1965) en les seves escultures, tot ampliant i buscant noves tècniques com la introducció de materials industrials que els artistes del constructivisme utilitzen per crear «escultures-objectes». És aquesta una aportació determinant per a l'evolució del llenguatge escultòric, que sens dubte amplia les possibilitats creatives amb la inserció de fusta, filferros, deixalles, elements trobats, paper... en definitiva, una paleta d'elements que contribueixen a la revolució formal de l'escultura. L'aportació del dadaisme i del surrealisme consisteix a incloure objectes trobats tal com s'analitzarà a continuació. Veiem com la introducció d'objectes del món real qüestionava la concepció clàssica de l'escultura, tot i que amb força diferència entre un moviment i un altre. Per exemple, en el cas del dadaisme i la introducció dels *ready-made* per part de Marcel Duchamp, s'escollia un objecte quotidià, triat a l'atzar, sense un significat especial per si mateix. En canvi, els objectes surrealistes es presentaven com a objectes portadors de significat, perquè l'objecte en si era important en el moviment surrealista, ja que es relacionava amb un objecte de desig, un fetitxe. No eren objectes substituïbles, com podia ocórrer en el dadaisme, sinó que d'alguna manera posseïen la singularitat de les obres d'art. En aquest sentit, es poden destacar els objectes de Meret Openheim i Man Ray, o les nines de Hans Bellmer.

També el constructivisme va contribuir a renovar el llenguatge de l'escultura, ja que els seus objectes construïts estaven posicionats políticament. Fins i tot, alguns artistes com Tatlin demanaven que les seves escultures fossin utilitzades per a la revolució. Aquí destaquen també Naum Gabo i Antoine Pevsner. Es tracta de construccions a partir de formes geometritzades, que permeten reflexionar sobre les formes en l'espai i intenten incidir en el concepte del col·lectiu més que en l'artista singular i únic.

Aquestes tres maneres d'enfrontar-se a la creació escultòrica –el collage, l'objecte industrial i el *ready-made*– es configuren com l'inici de l'anomenat «art de l'objecte», que posteriorment als anys seixanta donarà lloc al *minimal*, el conceptual i el *body art*.

2.1. Moviment absolut: futurisme i constructivisme

El futurisme va fer la seva aparició a partir de 1909 després de la publicació del primer manifest al diari francès *Le Figaro*. El seu autor, l'artista italià Filippo Marinetti (1876-1944), posava en marxa un dels moviments d'avantguarda més polèmics, sobretot a causa de les seves idees filofeixistes. En aquest primer manifest ja es poden trobar les consignes que es farien populars en aquest isme: la fe en la ciència i, especialment, en la tecnologia; la inclinació a la velocitat i el perill; la defensa de la destrucció de museus, biblioteques i altres institucions de conservació; i, segons assenyalen en posteriors manifestos, la intenció de corregir el curs de l'art europeu. Es tractava d'un grup de joves inconformistes que anhelaven en l'art nou d'avantguarda una superació de

les formes clàssiques de l'art. Es veu clarament que l'element de la velocitat serà imprescindible com a valor plàstic, ja que per ells la velocitat representa el progrés.

L'escultura viu al futurisme un moment clau, ja que un dels seus integrants, Umberto Boccioni (1882-1916), va reformular i va crear diverses peces fonamentals per entendre el discurs escultòric objectual del segle XX. A més, va acompanyar les seves creacions de textos on exposava les seves idees sobre l'escultura. En el *Manifest tècnic de l'escultura futurista*, va pretendre allunyar-se dels monuments i els procediments tradicionals, promovent una nova base estètica per l'escultura, redefinint el seu estatus. Així Boccioni proposa que hi ha dos tipus de moviments, d'una banda el moviment absolut, que representa les característiques intrínseques de l'objecte, és a dir, els aspectes estructurals i materials de l'objecte, aspectes que són endògens a l'escultura; i, d'altra banda, el moviment relatiu de l'objecte, que es configura com els elements espacials i de l'entorn que intervenen en l'objecte escultòric. En aquest sentit, si l'espectador canvia de posició, canvia la seva percepció sobre el dit objecte. Són, per tant, elements que podríem anomenar exògens o exteriors a l'estructura material.

Figura 5. Umberto Boccioni, *Desenvolupament d'una ampolla a l'espai*, 1912



Boccioni, que al principi es va formar en la pintura, inspirat pel corrent neoimpressionista que va arribar a Itàlia provinent de França, aviat es va veure inspirat pel cubisme i per Picasso. La seva estada a París el va ajudar a crear una de les seves peces més emblemàtiques, *Desenvolupament d'una ampolla a l'espai*, de 1912 (figura 5). Es tracta d'una natura morta amb una taula, ampolla i plat, elements que s'integren en l'escultura com si fos una estructura giratòria. Amb aquesta peça Boccioni vol materialitzar les idees sobre moviment absolut i dinàmic que, d'aquesta manera, integren activament l'aire i l'entorn que envolta la peça i el volum sòlid dels objectes que la componen. *Desenvolupament d'una ampolla* va ser concebuda per a

Referència bibliogràfica

Rosalind Krauss (2010). *Pasajes de la escultura contemporánea* (p. 52). Madrid: Akal.

ser observada frontalment. L'ampolla en si mateixa constitueix l'estructura principal de l'escultura i està composta per una mena de perfils encaixats que també tenen forma d'ampolla, de manera que sembla com si s'estigués descomponent en diverses capes que giren al voltant de l'estructura principal. L'espectador ha de desxifrar aquesta estratègia visual, o il·lusió òptica: d'una banda el centre és estàtic i buit, mentre que, d'altra, les diferents capes adjacents creen una sensació de mobilitat que canvia. Així, sembla que l'escultura roti cap al cim de la forma a diferents velocitats, com si fos «una il·lusió de moviment continu». D'aquesta manera, segons Krauss, «l'objecte en moviment es converteix en vehicle del temps percebut i del temps en dimensió visible de l'espai un cop allò temporal adopta la forma del moviment mecànic».

Per la crítica d'art, l'espectador ha de completar l'obra tractant d'anar més enllà de la visió parcial que l'objecte ofereix, i aquest seria un dels problemes que l'escultura presenta: la necessitat de superar la pobresa de la percepció, o «pobresa de la informació», per percebre l'objecte de forma completa gràcies a «l'aprehensió conceptual de la cosa», superació que pot ser possible quan l'escultura dramatitza i tensa aquest conflicte. Per Boccioni això es dona entre el que ell defineix com a moviment absolut (l'estructura de l'objecte escultòric que el descompon en capes que simulen moviment i velocitat) i el moviment relatiu (la comprensió de l'obra en termes de percepció i d'aprehensió que han de ser aportats per l'espectador).

En una altra de les seves escultures més emblemàtiques, *Formes úniques de continuïtat en l'espai*, de 1913 (figura 6), també es preocupa per la representació del moviment i la integració dinàmica de l'espai ambiental que envolta l'escultura. La influència cubista és palpable, a jutjar per la manera com Boccioni resol la superposició de volums còncavos i convexos, però l'escultor fusiona els termes d'anàlisi i desconstrucció formal de la figura cubista amb les idees futuristes. Tal com ell mateix assenyala, «una composició escultòrica futurista tindria en si mateixa els meravellosos elements matemàtics i geomètrics que componen els objectes del nostre temps».

En aquesta figura veiem la suspensió d'un cos en moviment. És un cos sense gènere ni cara visible. Tampoc té braços en referència a la *Victòria de Samotràcia*, que apareix esmentada en el manifest futurista fundacional escrit per Marinetti, el qual afirmava que un automòbil a tota velocitat era més bonic que la *Victòria de Samotràcia*. En efecte, Boccioni intenta representar i captar la descomposició del moviment en el moment de l'acció. En aquest cas, l'acció ve representada per la figura que camina, que adopta una forma oberta, d'amplitud i expansió en l'espai circumdant. Per això intenta anar més enllà de la representació del moviment, ja que els plans o les capes que configuren l'escultura sobresurten cap enrere, tot representant els límits del cos travessats per la velocitat i l'energia plasmats en el moment de l'acció, la

Referència bibliogràfica

Umberto Boccioni,
citada dins: Juan Antonio
Ramírez, Jaime Brihuega,
Carlos Reyero *et al.* (2018).
*Historia del Arte 4. El mundo
contemporáneo*. Madrid:
Alianza Editorial.

qual cosa accentua la sensació d'extensió en l'espai. Els volums també ajuden a percebre la sensació de mobilitat, ja que l'impacte de la llum crea claroscurs i ombres que difuminen la figura.

Figura 6. Umberto Boccioni, *Formes úniques de continuïtat en l'espai*, 1913



Per al futurisme va ser determinant el coneixement de l'avantguarda cubista, ja que en la mateixa època que Boccioni creava les seves escultures, Picasso ja estava experimentant amb altres tècniques i llenguatges escultòrics, com a precursor que va ser de la reformulació del llenguatge escultòric. En el camp pictòric, el cubisme va transformar la visió mimètica de la realitat per una representació alternativa, basada en la geometria i la fragmentació de les superfícies que es desfà de la perspectiva renaixentista (en la qual normalment s'establien un o dos punts de fuga per representar l'espai) a favor d'una perspectiva múltiple on tots els objectes es col·loquen en un mateix pla, desapareixent, d'aquesta manera, la sensació de profunditat. Aquesta és una de les particularitats del cubisme, la pèrdua d'un punt de vista únic i l'absència de profunditat que té lloc perquè no es distingeix entre forma i fons i tot apareix en un mateix pla. És important assenyalar que el cubisme va ser capaç de crear una reflexió tan revolucionària sobre l'espai en l'àmbit de la pintura, en certa mesura, perquè va absorbir característiques pròpies de l'escultura «primitiva», com la simplicitat produïda per l'esquematzació de les formes i el tractament de les figures a través de plans angulars. Així mateix, s'afegeixen les tècniques experimentades en el collage, que permeten anar afegint materials de diversa procedència, fent que les juxtaposicions dels volums tan propis del cubisme es

poguessin transvasar als objectes. Així s'entenia que l'escultura cubista partia d'un model més constructiu –juxtaposició de formes– que la modelada amb materials tradicionals.

És el cas de *Guitarra* de Picasso, realitzada en 1912 (figura 2), l'artista retalla i enganxa un tros de cartró donant-li la forma d'una guitarra i posteriorment afegeix quatre cordes tenses. Amb aquesta acció Picasso inicia una nova via escultòrica, que té el seu fonament i la seva base en l'experimentació amb el relleu, influenciada pels descobriments cubistes en pintura i que continuarà amb altres «construccions objectes» com ara *Got d'absenta*, on inclou materials trobats superposats a un modelatge tradicional. Aquesta via iniciada per Picasso, basada en la tècnica del collage i dels materials no convencionals per crear objectes escultòrics, serà explorada per Julio González i el primer Alberto Giacometti, i sobretot Jacques Lipchitz, gran seguidor de l'escultura cubista.

Aquestes exploracions a favor de l'autonomia de l'objecte escultòric van ser també inspiració per al moviment constructivista rus. El *constructivisme* rus sorgeix després de la Revolució Russa de 1917, una revolució de caràcter socialista que va propiciar importants canvis en la societat. A partir d'aquests canvis polítics, artistes com Tatlin o Rodchenko consideren que l'art ha d'ajudar al canvi social, raó per la qual opten per vincular l'art i la tecnologia. Aquest convenciment s'oposaria al suprematisme que promulgava Malevich, qui apostava per una noció més pura de l'art, en la qual prevalien les formes geomètriques i que era aliena a qualsevol contaminació externa, com l'ús de la tecnologia o la necessitat de transmetre un missatge social. El Constructivisme rus, per contra, considera que l'art ha d'estar al servei de la societat en tots els sentits (arquitectura, disseny industrial, cartelleria, etc.).

El 1913, Tatlin (1885- 1953) va a París a conèixer l'obra de Picasso. Allà podrà veure de primera mà les innovacions tècniques que l'artista espanyol està creant amb el cubisme, i torna a Rússia per posar en pràctica el que ha après. En un primer moment, Tatlin treballa amb la construcció d'una sèrie de «contrarelleus», i mostra els resultats en una exposició que el consagra com un dels artistes més radicals. En aquests relleus mostra la influència tant del cubisme (materials, tècniques, geometria i desconstrucció de la tradició) com del futurisme (aspirar al model d'«intel·ligibilitat ideal» que l'*Ampolla* de Boccioni representa ja que, tal com hem analitzat, aquesta escultura pretén transcendir l'espai real).

En aquest sentit, s'observa com Tatlin intenta no crear un fals il·lusionisme. Per exemple, en col·locar l'escultura *Relleu en cantonada* (figura 7) elevada en un racó, denega la visió múltiple que es fa necessària perquè l'espectador pugui contemplar l'obra des de diverses direccions. A més, prescindeix del pedestal característic i col·loca l'obra en un plec de la paret evocant una experiència diferent. D'aquesta manera inverteix el «model organitzatiu de

les dades visuals» en exterioritzar la lògica estructural de l'escultura. Així, la cantonada passa a ser part integrant de l'obra, també en un al·legat en defensa tant dels materials com dels espais reals.

Figura 7. Vladímir Tatlin, *Relleu en cantonada*, 1914-15



Un altre dels seus projectes emblemàtics va ser el *Monument a la III Internacional* (figura 8), que consistia en una estructura de grans dimensions formada per un doble helicoide on tres cossos geomètrics donaven la sensació de moviment. Va ser sens dubte un dels emblemes de l'època constructivista, encara que mai va arribar a realitzar-se. Això no obstant, Tatlin no tenia tan bona acollida dins del moviment constructivista, ja que Naum Gabo considerava que la seva feina era massa «productivista» i, per tant, massa proper a la producció mecànica industrial que es produeix en massa.

Contingut complementari

El productivisme, en aquest context, s'entén en relació amb la voluntat del constructivisme rus d'aportar idees que fossin útils per a la producció en massa, relacionades amb materials i metodologies pròpies de la indústria.

Figura 8. Vladímir Tatlin, *Monument a la III Internacional* (maqueta), 1919

Gabo, per la seva banda, considera que el principi constructivista ha de ser el que ell anomena l'estereometria, que, distingint-se de la planimetria, és la part de la geometria que mesura els volums. Per ell, l'escultura ha d'habitar un espai particular sense la necessitat de crear-lo a través del tractament plàstic de la massa escultòrica sinó creant el volum gràcies a un joc de forces i ritmes en l'espai. Tant Naum Gabo com Antoine Pevsner, un altre membre del corrent constructivista, consideren que l'art es relaciona principalment amb allò espacial i allò temporal. Són aquests principis, l'espai i el temps, els que els permeten contrarestar el suposat estatisme de l'art mitjançant el que es va qualificar com a ritmes cinètics. L'innovador d'aquesta consideració era que aconseguia relegar el volum creat per la massa a un segon pla, negant que tot el potencial plàstic es trobés, justament, en la massa. Aquest fet va ser important com un pas més cap a la reconceptualització de l'escultura en aquells anys. Gabo i Pevsner van convertir el buit en un material escultòric i van incorporar, a més, el plàstic i el vidre com materials que, realçant la transparència de plans, aconseguen crear ritmes cinètics trencant amb la solidesa i l'estatisme propis de la concepció tradicional de l'escultura.

A *Columna* (figura 9), Naum Gabo utilitza l'espai com un material més que es complementa amb la fusta, el metall, el vidre i el pèrsplex –un material plàstic. En aquesta peça Gabo es val d'elements estereomètrics i, en el seu conjunt, crea una estructura plena de transparències que aconsegueixen atorgar-li el ritme cinètic desitjat.

Figura 9. Naum Gabo, *Columna*, 1923



Els constructivistes russos valoren el plàstic com a material amb potencial escultòric, una qualitat que també exploraran altres seguidors del constructivisme com Laszlo Moholy-Nagy. Aquest artista, que va entrar a la Bauhaus el 1923, va realitzar una sèrie d'escultures en plexiglàs a la dècada dels quaranta mitjançant les quals aconsegueix atorgar ritme i cinetisme a les corbes, gràcies a les transparències que crea el mateix material.

2.2. Dadaisme i *ready-made*

L'impacte que la I Guerra Mundial deixa entre els artistes europeus fa que sorgeixi el dadaisme a l'any 1916, ja que durant la contesa certs artistes es refugien a Suïssa, país neutral. No es pot entendre el naixement d'aquest moviment sense aquest sentiment de desorientació i desarrelament que ocasiona la guerra. Va ser gràcies al fet que Hugo Ball, escriptor de formació, va obrir les portes del cabaret Voltaire en un cafè de Zuric, (on molts artistes residien, per ser refugiats o desertors) que es va iniciar el moviment, atès que Ball entenia que la revolució havia d'arribar a través de l'espectacle i el teatre.

El dadaisme no es pot considerar un estil en si mateix, però sí que va ser un camp exploratori en el qual l'ús de noves tècniques i nous materials va donar pas a una revolució de les formes i els temes en què el atzar jugava un paper fonamental, ja que el dadaisme es posicionava en contra del concepte de raó propi del positivisme. Allunyat de la lògica, aquest moviment es recolza en la constant negació a partir de l'ús de materials poc habituals –deixalles del carrer, per exemple– i de conceptes i gestos absurds que aconsegueixen provocar al públic fins al punt que aquest es replantegi els seus valors estètics. La llibertat desenfrenada de l'individu, allò aleatori, incompreensible o espontani són aspectes estretament relacionats amb el dadaisme. El terme dadà per definir el moviment va ser trobat per atzar al diccionari, clar exemple de les dinàmiques que marcaran aquest moviment.

Molts van ser els que es van adherir al dadaisme una vegada que es van llançar els primers manifestos i revistes, creant-se un potent grup en diversos països, especialment a Alemanya, encara que també va arribar als Estats Units. Però aviat els artistes que el van integrar van virar cap a altres moviments com el surrealisme (André Breton llançaria el seu primer manifest surrealista en 1924).

Les aportacions del dadà tenen a veure amb la pèrdua de l'aura sagrada que sempre ha envoltat les obres d'art. El dadaisme buscava elevar la realitat quotidiana, allò aparentment banal, a material artístic. Aquesta revaloració de la quotidianitat està relacionada amb la democratització de l'art, fet que culmina en una negació dels propis gèneres i les jerarquies: no hi ha distinció entre la pintura, l'escultura, la música o el teatre; tot té el mateix valor.

Figura 10. Raoul Hausmann, *L'esperit del nostre temps*, 1919

Sens dubte, una de les aportacions més interessants pel que fa a l'anàlisi de l'evolució de l'objecte escultòric en les avantguardes és la de Marcel Duchamp (1887-1968). Però també podem destacar altres figures dins el dadaisme, com Raoul Hausmann (1886-1971), que van contribuir al desenvolupament de l'escultura, en aquest cas, amb *L'esperit del nostre temps*, una escultura-collage que va realitzar el 1919 (figura 10). Es tracta d'un cap de fusta pertanyent a un maniquí a la qual Hausmann afegeix materials i peces aparentment incoherents (un regle, un tros d'un metre, unes rodetes de llautó...). És una estratègia que permet «construir a partir de peces ja existents [...] d'aquí que a alguns dadaistes els agradés autodenominar-se muntadors». En aquest cas Hausmann, en afegir aquest tipus de materials per al seu «collage tridimensional», el que fa és criticar les formes heretades de llenguatge que d'alguna manera són regles que ens obliguen a sotmetre'ns, i també al·ludeix críticament al món mecanitzat, parodiant, negant –punt clau del dadaisme– el mateix fet escultòric.

Sobre el món mecanitzat també reflexiona Duchamp, per a qui l'essencial en l'art és assenyalar i emfatitzar el paper del context, així com desacreditar l'aura de singularitat i d'artisticitat que sol acompanyar les obres d'art. Per això inventa el *ready-made*, que no és més que la conversió d'un objecte quotidià en obra d'art mitjançant l'assenyalament, la designació i el canvi de context, és a dir, el seu trasllat de la realitat quotidiana a la realitat de l'art, representada per la seva exposició en un museu. Amb aquest exercici,

Referència bibliogràfica

Juan Antonio Ramírez, Jaime Brihuega, Carlos Reyero et al. (2018). *Historia del Arte 4. El mundo contemporáneo* (p. 241). Madrid: Alianza Editorial.

l'artista no exerceix manipulació sobre l'objecte artístic, ni tampoc hi ha petjada processual, ja que no fabrica ell mateix l'objecte; és la selecció el que converteix un objecte de l'esfera quotidiana en un objecte de l'esfera de l'art. Aquest acte de transferència estètica és una «reubicació» física per a la qual es requereix d'una interpretació metafísica, però que escapi a l'anàlisi formalista de la història de l'art, perquè l'objecte es fa transparent al seu significat, tal com explica Krauss:

[...] en aplicar aquesta cirurgia radical al cos de la convenció narrativa, Duchamp estava clarament sostraint l'objecte a la cadena casual -històrica o psicològica- que vam veure a operar en el segle XIX. Més encara, estava provocant una situació que seria completament opaca i resistent al principi clàssic que els objectes estan fets per ser naturalment transparents a l'intel·lecte. Estava soscavant la funció del relleu com a mitjà il·lusionistament afavoridor de la circumnavegació ideològica i l'autonomia de l'objecte.

Marcel Duchamp va començar a realitzar *ready-mades* en la dècada del 1910. El primer d'ells, datat el 1913, és *Roda de bicicleta*, que consistia en una roda muntada sobre un tamboret. Un altre era simplement un boteller signat per ell. La seva primera intenció és fer-nos qüestionar la noció de l'art. Què és el que «fa» una obra d'art? Després el van succeir altres, com una pala de neu anomenada *Avançament d'un braç trencat*, al·ludint a un possible accident usant la pala. Serà el 1917 quan presenti la seva famosa *La font* (figura 11), que consistia en un urinari col·locat del revés i que estava signat per un tal R. Mutt, a la primera exposició de la Societat d'Artistes Independents, creada a Nova York, sota una política de lliure admissió, és a dir, qualsevol podia presentar-se pagant la quota corresponent. De les dues mil obres que es van presentar, només una va ser rebutjada: *La font*. L'artista, que estava en el comitè organitzador, va dimitir, formant-se un gran enrenou en el nucli dadaista de Nova York, que sobretot era criticat per la seva falta d'obertura davant de nous reptes artístics. *La font* ha quedat com un gest que canviaria les regles del joc en el sistema de l'art. Segons McEvelley, Duchamp:

[...] va iniciar l'antiescultura en els anys 10 d'aquest segle mitjançant l'exposició d'objectes domèstics quotidians com obres d'art en els contextos de galeries i de saló. [...] Els ready made eren la primera encarnació de l'era del dubte [...] el terme escultura, però, va passar per una expansió semàntica fins a incloure més o menys qualsevol cosa en l'univers. Això va ser possible a causa de la seva objectualitat.

Referència bibliogràfica

Rosalind Krauss (2010).
Pasajes de la escultura contemporánea (p. 92).
Madrid: Akal.

Referència bibliogràfica

Thomas McEvelley (2007).
De la ruptura al «cul de sac».
Arte de la segunda mitad del siglo XX (p. 141). Madrid:
Akal.

Figura 11. Marcel Duchamp, *La font*, 1917

És un exercici d'ironia, d'intromissió de la cultura popular, el nihilisme i la destrucció dels codis artístics, que presta atenció a situacions i idees que fins al moment no se'ls havien ocorregut a la resta d'artistes coetanis d'avantguarda. El que fa Duchamp és que l'assenyalament i l'actitud selectiva de l'acte de la creació esdevingui obra d'art. L'artista francès democratitzava la pràctica artística, despullant de singularitat i de magnetisme l'art, en situar un objecte aparentment banal i d'ús quotidià en un context artístic tradicionalment sagrat. D'aquesta forma posava en dubte la tradició de la història de l'art, criticant i ironitzant sobre ella, com es pot veure en altres *ready-mades*, com ara *Gioconda*, on pinta bigotis i una perilla a aquest quadre de Leonardo da Vinci. Amb aquest gest es mofa de la història de l'art: l'escultura també pot ser un lloc on orinar.

Una excepció dins dels autors d'avantguarda és Constantin Brancusi (1876-1957), que no pertany a cap isme en particular. Encara que els seus inicis estan influenciats per Rodin, els seus treballs aniran evolucionant cap a formes arrodonides, figures que freguen l'abstracció i la puresa formal, en què fa servir materials clàssics com bronze i marbre, però depurant les formes geomètriques fins a reduir-les a mers objectes. Per exemple, veiem com en *L'origen del món*, una mena de figura oval de bronze que reposa sobre una superfície que retorna el reflex de l'òval, es crea un diàleg entre reflex i objecte. A *Musa dormint* (figura 12) representa un cap postrat que també té forma ovalada. El cap és un element iconogràfic al qual Brancusi recorre amb freqüència en tota la seva trajectòria, així com a la seva forma ovalada, un motiu que remet a l'origen. Veiem que en altres obres també representa un cap, des de *Cap de nen dormint* o *Suplici* fins a l'obra *Prometeu*, on la reducció de la forma frega l'abstracció, com un objecte que té autonomia per si mateix, més que com el fragment d'un cos. Continua la seva autosuficiència objectual quan a *El nounat* la forma ovoide és contínua, sense interrupció, creant una superfície sense inscripció ni signes,

només un lleu esbós de boca oberta. La simplicitat i depuració de les formes suggereix l'estat «primitiu» de la vida, una cèl·lula. També realitzarà una sèrie de figures amb motius d'ocells, aproximadament unes quinze, on es pot veure de manera clara l'evolució des de *Pesarea Maiastra* fins a *Ocell en l'espai*, on la figura queda allargada i estilitzada, simplificant la forma de l'ocell, fins a arribar a ser gairebé abstracta, tubular. És famosa l'anècdota segons la qual, quan l'escultor va viatjar als Estats Units per exposar a Nova York, els duaners van considerar que *Ocell en l'espai* (figura 13) no era una escultura, de manera que havia de pagar un impost comercial. En general, l'escultor romanès va treballar amb idees «primitives», ancestrals i fins i tot espirituals. El simbolisme de les seves obres indica una pulsó cap a l'essència i cap al simbolisme, per exemple, l'ou, l'ocell, el cilindre, etc. El fet que decidís que la majoria de les seves obres s'acabessin en bronze fos, fa pensar que estava interessat a explorar la puresa d'aquest material, que elimina els signes del tallat i del modelatge.

Figura 12. Constantin Brancusi, *Musa dormint*, 1910



Figura 13. Constantin Brancusi, *Ocell en l'espai*, 1928

2.3. Escultura surrealista i art cinètic

El surrealisme neix del descontentament de certs artistes amb una actitud una mica anàrquica per part del dadaisme. La publicació de revistes va ser l'impuls i el motor d'acció que va canalitzar les energies per articular l'entramat intel·lectual característic del moviment. L'escriptura automàtica va ser un dels mètodes practicats per alliberar el desig reprimat i poder treure a la llum el que la moral convencional tracta d'ocultar. Es tractava d'una forma d'escriptura sense una lògica o racionalitat premeditada, que permetia que afloressin idees inconscients i associacions que no responen a un patró racional. És coneguda la frase de Lautréamont: «Bell com la trobada fortuïta sobre una taula de dissecció d'una màquina de cosir i un paraigua».

André Breton va ser el cap visible del moviment i el que signa el primer manifest en 1924, així com el segon uns anys després. Els surrealistes prenen la via de l'atzar heretada del dadaisme, però un atzar que ells anomenen «objectiu», un tret que pot ser desconegut però alhora desitjat i esperat, i que funcionaria com una avantsala o un interruptor dels desitjos que habiten en l'inconscient, «el meravellós». En aquest context entre els anys vint i trenta, les teories de Sigmund Freud van suposar un descobriment inèdit que els surrealistes no dubten a assimilar. Així Breton va descobrir la psicoanàlisi que, juntament amb el treball que va realitzar en un psiquiàtric després de la I

Guerra Mundial, li va proporcionar coneixements sobre la matèria i el va ajudar a concebre les idees que elaboraria al voltant del concepte de creació subjectiva per accedir a la «consciència de la realitat», a la qual s'arriba gràcies a una metodologia visual basada en la recerca d'imatges, objectes i fetitxes provocadors i trencadors.

Per als surrealistes era important adquirir llibertat en la creació, i per això necessiten enderrocar certes idees de la societat ancorades en valors burgesos i capitalistes, tret que identifica una vessant del surrealisme relacionada amb certa lluita social i política, mentre que altres membres van romandre més afins a postures d'ideals romàntics i nostàlgics. No és casual que el 1929 el filòsof Walter Benjamin escrivís *El surrealisme, l'última instantània de la intel·ligència europea*, atès que per al teòric alemany els surrealistes van ser l'únic grup artístic que va entendre la potència revolucionària de l'art com a eina emancipadora per la seva relació amb el somni. El concepte de somni en Benjamin és fonamental per aconseguir «les il·luminacions profanes», una manera d'entendre dialècticament la relació entre el passat i el present i els perills que conté una història basada en el progrés lineal. Un extracte del text assenyala que cal «guanyar les forces de l'embriaguesa per posar-les al servei de la revolució: al voltant d'això gira el surrealisme, tant en els seus llibres com en les seves empreses. Això és el més propi del seu afany».

En aquest sentit, els objectes i el valor que els concedeixen jugaran un paper fonamental en el desenvolupament creatiu i intel·lectual del moviment, ja que és la manifestació de l'inconscient i del desig veritable que roman en aquest món surrealista i alternatiu a allò donat. Per això els surrealistes se submergien en derives i passejades per mercats i zones de compravenda per adquirir objectes sense significat aparent, però que contenien una connexió amb l'inconscient social o personal i, per això mateix, una potència emancipadora; era l'atzar l'encarregat de descobrir i activar aquests objectes. Així reprenen les creacions objectuals i els atorguen un valor poètic, eròtic o emocional.

La literatura serà una via per a la creació i l'exploració de l'objecte com a eina de creació. En la novel·la *Nadja*, que Breton va escriure el 1928, aquest descriu com troba objectes estranys als encants. També es troben referències objectuals en un text sobre Apollinaire que publica el 1917, on inclou un passatge d'una història de Paul Moran sobre una nina anomenada Clarisse que col·lecciona tot tipus d'objectes. Louis Aragon, que també coneixia aquesta història, escriu a la dècada dels anys vint sobre la ciutat de París com a lloc de trobada i de recerca d'antiguitats, on els passatges, els mercats i aparadors seran els llocs per a la inspiració. En definitiva, introdueixen la pràctica de la quotidianitat i del dia a dia com a metodologia de creació, tal com assenyala Benjamin en el seu text prèviament esmentat:

Referència bibliogràfica

Walter Benjamin (2008).
Sueños (p. 80). Madrid:
Abada.

Al centre de tot aquest món de coses es troba el més somiat dels seus objectes, la ciutat de París. I així la revolta treu totalment a la llum la imatge del seu rostre surrealista (carrers deserts on xiulets i trets dicten ja sense més la decisió). Perquè cap rostre és tan surrealista com el veritable d'una ciutat. Cap quadre de De Chirico o de Max Ernst podria mai mesurar-se davant els aguts i afilats contorns de les seves fortificacions interiors, que cal conquerir i ocupar per a, d'aquesta manera, dominar el seu destí; i en ell, en el destí de les seves masses, dominar el destí d'un mateix.

A partir dels anys trenta, l'objecte començarà a formar part de les creacions dels artistes, que l'introdueixen en les seves obres creant un efecte d'estranyament en ser col·locat sense un ordre aparentment lògic, sinó més aviat representant l'ordre que marca l'inconscient. Breton mateix dona compte d'això en una conferència que va oferir a Praga titulada *La situació surrealista de l'objecte*, en la qual reconeix les diferents formes d'aprehensió dels objectes, ja sigui des de les particularitats de l'objecte trobat o dels objectes mecànics que funcionen en el terreny simbòlic. Aquest podria ser el cas de Salvador Dalí (1904-1989), que va encunyar l'expressió «objectes de funció simbòlica», per ser aquests els encarregats d'activar l'inconscient de l'observador, com a elements objectuals provinents de l'àmbit quotidià i que, per tant, estan descontextualitzats, de manera que, cada vegada que un espectador contempli l'obra, farà associacions i relacions noves gràcies a aquestes connexions metafòriques i simbòliques.

Simón Marchán, en el seu llibre *Del arte objetual al arte del concepto*, explica la importància que l'objecte adquireix en aquest moviment i assenyala que:

L'objectualisme surrealista va posar gran èmfasi en l'atzar com a relació individual de l'home amb les seves vivències, l'atzar entès com una elecció inconscient i com a conquesta de nous graus de consciència mitjançant associacions provocades. L'"objet trouvé" esdevé quelcom trobat i canviat per casualitat, en una elecció promoguda per estructures psíquiques impulsores de vivències. La consciència vivencial desfermada s'orienta a una ampliació relativa de la consciència, i el nucli vivencial se situa en la trobada espontània i casual amb les coses. En definitiva, aquest retorn surrealista a l'atzar implica una aproximació a la realitat i a la vida vivencial.

Un dels artistes que més es va servir de l'ús de l'objecte és Alberto Giacometti (1901-1966), especialment en la seva producció surrealista, ja que a partir dels anys cinquanta la seva obra està travessada per l'existencialisme tan característic de l'obra del que ha passat a ser un dels escultors més populars del segle XX. Aquí interessa assenyalar les obres que fa dels anys vint fins als cinquanta, un període productiu en el qual es relaciona amb el surrealisme a través de creacions oníriques i del que ell identificava amb objectes escultòrics que anomenava projeccions. Giacometti insistia que no hi havia cap manipulació, ni actuació física o estéticoformal sobre ells; per contra, havien de ser objectes que estimulessin el desig, encara que això suposés un procés dolorós que tenia com a fi descobrir les projeccions que el seu inconscient amagava. Així ens trobem amb *Bola suspesa* (figura 14), que consisteix en una gàbia oberta feta de ferro. A l'interior col·loca una esfera que es troba suspesa d'un cordill i, just a sota, però sense tocar-se, hi ha el que sembla una mitja lluna, i sota d'aquesta, una plataforma que pot suggerir o bé un teatre o bé la simulació d'un espai engabiats, com una presó. A més, està dissenyada perquè el cordill es mogui imitant el moviment d'un

Referència bibliogràfica

Walter Benjamin (2008). *Sueños* (p. 79). Madrid: Abada.

Referència bibliogràfica

Simón Marchán Fiz (1986). *Del arte objetual al arte de concepto* (p. 163). Madrid: Akal.

pèndol, en una situació de moviment real. El que aquesta obra pretenia era crear una experiència del temps real sense un límit marcat, d'acord amb les idees surrealistes de no establir límits per a l'exploració de les necessitats de l'inconscient. Suposa també l'aposta pel tancament de l'objecte dins de la gàbia, perquè, en última instància, el moviment de la bola pugui crear una fissura en la realitat. Aquestes obres que realitza a la dècada dels anys trenta tenen la seva inspiració en la concepció de *ready-made* que Duchamp inventa com a forma d'antiart.

Figura 14. Alberto Giacometti, *Bola suspesa*, 1930



Cal esmentar alguns altres artistes que van treballar amb els objectes durant aquest temps, com per exemple Man Ray (1923-1964), que va ser deixeble de Duchamp. La seva obra *Cadeau* consisteix en una planxa metàl·lica a la qual ha afegit una sèrie de claus, impossibilitant el funcionament ordinari de l'objecte. *La tassa folrada de pell* de Meret Oppenheim (1913-1985) és un altre dels referents en aquest sentit, fins i tot una icona del moviment surrealista, un joc de sensacions ambivalents, ja que es produeix un xoc entre el tacte agradable de la pell i el rebuig de la idea de beure líquid servit en una tassa recoberta de pell que sembla púbica, és a dir, projecta associacions estimulades per aquesta metàfora visual i icònica. D'altra banda, les nines-objecte creades per Hans Bellmer (1902-1975) (figura 15) datades a la dècada dels anys trenta, constitueixen un exemple de creació amb

reminiscències psicològiques, eròtiques i fetitxistes. Es tracta de nines que manipula fins a deixar-les mutilades, violentades, en un exercici d'introspecció de l'inconscient al voltant de la dona-objecte amb tints misògins.

Figura 15. Hans Bellmer, *La nina*, 1934



Però l'escultura d'aquest moviment no es nodreix només d'objectes surrealistes. L'obra de l'escultor Henry Moore (1898-1986) torna als materials clàssics (bronze, fusta, marbre) i a la valoració de la plasticitat, els volums, l'equilibri i el ritme a través de l'espai ple/buit que crea en les seves figures. A *Figura reclinada* (1951) s'observa la inclinació tallista i la tactilitat que atorga a la peça. A més, Moore multiplica les perspectives per donar valor al tractament de l'espai en el camp escultòric, i a la sinuositat de la plasticitat, que remetent a formes orgàniques i inspirades en la natura. Per a Herbert Read, Moore va ser un dels grans escultors del segle xx. Així sosté que:

[...] l'escultura és un art de palpació, un art que satisfà per contacte amb els objectes i la seva manipulació», i Moore «obté la forma sòlida com si estigués dins del seu cap; la pensa, sigui quina sigui la seva mida, com si el buit de la seva mà la contingués completament. Visualitza mentalment una forma complexa des de tots els angles possibles; s'identifica a si mateix amb el seu centre de gravetat, la seva massa, el seu pes; concep el seu volum com l'espai que la figura desplaça en l'aire.

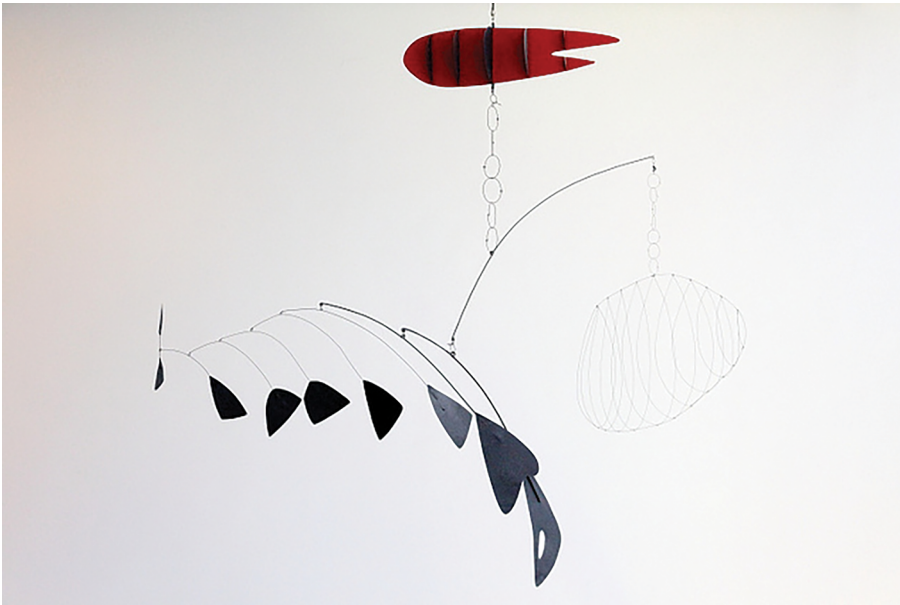
Els surrealistes es caracteritzaven per ser polifacètics; conreaven inquietuds disperses, entre elles el cinema i la fotografia. Les indagacions sobre la mobilitat eren ideals per a posar-les en pràctica en aquests mitjans, per això no sorprèn que les escultures mòbils d'Alexander Calder (1898-1976) fascinessin els artistes del surrealisme. Calder entrarà en contacte amb ells quan viatgi a París el 1926 des dels Estats Units, un temps en el qual rep la influència d'aquest moviment, assimilant algunes de les seves idees. Uns anys després de la seva arribada, comença a realitzar les escultures mòbils, com van ser denominades per Marcel Duchamp. *Llagosta, nansa i cua de peix* (figura 16), és una de les seves

Referència bibliogràfica

Herbert Read, citat dins:
Rosalind Krauss (2010).
*Pasajes de la escultura
contemporánea* (p. 153).
Madrid: Akal.

obres més populars, encarregada pel MoMA de Nova York per a una de les seves escales, en la qual va crear una escultura mòbil que penja, de temàtica marina. L'artista aconsegueix mantenir l'equilibri entre els elements que componen la peça quan es mou alguna d'elles, ja que qualsevol lleu massa d'aire que entri en contacte amb la figura activa el moviment dels elements, evocant l'ambient submarí al qual remet la temàtica iconogràfica de l'escultura. El pes dels elements que componen l'escultura mòbil està perfectament mesurat perquè se sostingui un equilibri organitzat al voltant de la cadena mòbil dels elements, donant una sensació de volum virtual. Aquí, i en altres escultures seves, es pot rastrejar la influència constructivista, sobretot de Gabo que, amb la seva construcció cinètica feta uns anys abans, ja apuntava algunes de les qüestions que Calder desenvolupa en profunditat. No en va Calder va experimentar amb la creació de petites joguines de filferro per a un «circ» que va muntar a la seva habitació de Montparnasse quan va arribar a París, un dels dissenys del qual va ser inclòs en un muntatge d'Eric Satie.

Figura 16. Alexander Calder, *Llagosta, nansa i cua de peix*, 1939



També podem parlar, per acabar, de l'obra de Julio González (1876-1942), un dels primers artistes a utilitzar el ferro com a material de treball. La seva obra planteja una indagació personal en la qual home i natura són protagonistes. Es pot destacar *Dona pentinant-se en un mirall* (figura 17), una peça escultòrica feta amb acoblaments de peces metàl·liques que uneix per soldadura. Si bé és cert que alguns aspectes de la seva obra recorden els preceptes constructivistes, especialment per l'ús del material de ferro i la forma geomètrica de l'assemblatge, la temàtica presenta un lirisme i una força que l'assimila a les idees del surrealisme. Veiem que l'escultura capta l'instant d'un moment concret, a jutjar pel cap que s'inclina subjectat per unes varetes cap enrere, que també simulen els cabells de la dona. El mirall es representa per la forma circular buida que subjecta el braç, mentre que la resta del cos és figurat pels diferents volums còncavos i convexos, que s'agrupen en una estructura vertical que és la que atorga l'allargament de la figura. L'ús del

ferro és una de les característiques definitòries de l'escultura contemporània, que inclou, com hem vist, un allunyament de la solidesa i el volum dels materials clàssics. En aquest cas, la construcció del ferro preconitza i obre la via a exploracions industrials on aquest material tindrà preponderància, com en el cas de l'escultor David Smith, que analitzarem en el següent capítol, i que serà un dels escultors que converteixi l'estètica industrial en el nou lema contemporani.

Figura 17. Julio González, *Dona pentinant-se davant d'un mirall*, 1931.



3. El règim contemporani o la cerca de la realitat

Després de finalitzar la II Guerra Mundial el panorama i l'escena artística i cultural van sofrir una gran transformació de valors, actituds i formes de vida. Les avantguardes (la neoavantguarda en què es troben moviments com el *minimal* o el *pop-art*) van suposar una altra manera de fer i una altra estratègia a l'hora d'enfrontar a la creació artística, ja que es va passar d'una esfera més íntima i reduïda a una extensió de l'impacte que l'art generava en la societat. És el moment també del sorgiment de grans artistes i d'un protagonisme i un culte a la creació personificada, al geni creador que encarna la figura de l'artista. És el moment del reconeixement i la legitimació de l'art de postguerra que l'avantguarda havia encarnat.

Dues visions entraran en col·lisió, atès que París, que havia estat la ciutat on es concentrava l'ebullició intel·lectual i la creació d'avantguarda, cedeix el testimoni a Nova York. Serà als Estats Units on l'expressionisme abstracte originari un moviment artístic genuïnament nord-americà, centrat en la creació artística que promouen i glorifiquen figures com Pollock o De Kooning, sense oblidar que es tracta d'una visió androcèntrica i de raça blanca. L'expressionisme abstracte va ser també insígnia de crítics d'art formalistes com Clement Greenberg, per a qui aquest tipus d'art és el més representatiu, ja que és un art elevat, objectual, sense reminiscències personals, allunyat de la subjectivitat i de l'inconscient. Aquest discurs modernista de l'art va tenir el seu recorregut fins que va ser desafiat per certs crítics d'art com Rosalind Krauss, Lucy Lippard o Craig Owens que, a partir dels anys 70 i des de la revista *October*, van començar a qüestionar els postulats modernistes de Greenberg i de seus seguidors, com Michel Fried. A Estats Units es van promoure els moviments sorgits a l'escalf de les exploracions conceptuals i crítiques i les formulacions estètiques «rebels» que s'experimenten a Europa, per crear la seva pròpia terminologia i llenguatge: *pop-art*, *minimal*, *land art*, *body art*, conceptual, etc. D'aquesta manera es traspasa el flux de poder i «colonitzen» l'art i els pressupostos avantguardistes europeus.

En el terreny de l'escultura, que és l'àmbit que ens interessa ressaltar, la disciplina comença a ser considerada en una esfera d'acceptació pública. Per exemple, es crea el Premi d'Escultura Internacional de la Biennale de Venècia, ampliant el prestigi atorgat a l'escultura. També la Documenta de Kassel (que té els seus inicis en l'any 1955) va tenir un paper important, ja que a la Documenta 2 de 1959 es publica un volum dedicat a l'escultura. Una altra fita va ser la competició del «Pres polític desconegut», organitzada per l'ICA de Londres. Les exposicions a l'aire lliure i el col·leccionisme suposen l'obertura al públic general. És el cas de la triennial de Sonsbeek a Holanda el 1949, la Biennial d'Escultura a Anvers, el Festival de Bretanya el 1951, la mostra d'escultures a l'aire lliure de Spoleto a Itàlia a meitat de la dècada

dels anys cinquanta, etc. Aquest tipus d'iniciatives van portar l'escultura moderna a l'esfera pública, atès que moltes ciutats necessitaven reafirmar-se com modernes i obertes després de la Guerra Mundial, a la qual cosa se suma un incipient mercat de l'art occidental que emergia amb força.

El 1952, l'Institut d'Arts Contemporànies de Londres va anunciar un concurs internacional d'escultura per crear un monument al presoner polític desconegut. La intenció era retre homenatge a aquelles persones que, en molts països i en diverses situacions polítiques, s'havien atrevit a oferir la seva llibertat i les seves vides per la causa de la llibertat humana. Es van presentar 3 500 escultors de 57 països, inclosos alguns dels artistes més destacats de l'època. La selecció final es va mostrar a la Tate Gallery de Londres l'any 1953. L'escultor anglès Reg Butler va rebre el primer premi, mentre que el segon premi va ser compartit entre quatre escultors, entre els quals Barbara Hepworth i els germans Naum Gabo i Antoine Pevsner.

En aquest capítol analitzarem dues fases de l'anomenada neoavantguarda: el *pop-art*, que vindria a consolidar les idees que l'avantguarda va experimentar amb el dadà o el surrealisme; i el *minimal*, que en part rep l'herència del dadà –especialment en un pla conceptual gràcies a la influència del *ready-made*– però també del constructivisme, sobretot pel que fa a configuració formal. Una tercera fase serà aquella en què l'art conceptual doni lloc a investigacions sobre la naturalesa institucional de l'art.

Aquests moviments artístics reprenen els fonaments que l'avantguarda ja havia assentat, idees i formes de fer que es consoliden, com ara la ruptura de les fronteres entre art i vida, entre el món de l'art i el món real, i serà amb el *pop-art* i el *minimal* on s'aconsegueixin establir d'una manera íntegra. Però abans comentarem la importància de l'expressionisme abstracte en relació amb l'escultura, ja que hi va haver una figura que va emergir de manera especial en aquest context: David Smith (1906-1965), que va ser el primer escultor a trasplantar la idea europea de «dibuixar en l'espai» mitjançant l'ús de materials com el ferro i l'acer, i la tècnica de la soldadura.

3.1. Contra la «nova escultura»

L'art de David Smith és un exemple d'equilibri i de mesura, tot i que la seva aparença pot ser assimilada a objectes o maquinària industrial. El fet que Smith morís de forma prematura interromp una trajectòria que estava tenint una bona acollida, especialment per part de la crítica formalista de Greenberg. Per ell, Smith era el millor escultor de la seva generació, ja que en la seva obra es compleixen la majoria dels preceptes que descriu en el seu text *La nova escultura com a essència del modernisme*, sobretot la idea d'una «escultura construcció» que s'allunya del monòlit tàctil i que treballa amb plans de superfície de la mateixa manera que ho fa la pintura, apropant-se a allò visual, per proporcionar a l'espectador una experiència pròpia i autènticament òptica. Per descomptat, sense l'ajuda de Greenberg i la institucionalització de la seva crítica, ni l'expressionisme abstracte –tant en pintura com en escultura– ni Smith mateix haurien aconseguit el reconeixement al qual van arribar. Per Greenberg, aquesta emergència de la «nova escultura» sorgia dels postulats pictòrics del cubisme i, per tant, no tenia a veure amb qüestions relatives al

volum, el modelatge o la talla. Smith destacaria per traslladar els elements del collage a l'escultura, i considerava que l'estela que Henry Moore o Jean Arp estava passada de moda perquè encara contenia vestigis del passat grecoromà.

El treball escultòric més conegut de Smith és de finals de les dècades dels quaranta i els cinquanta. Destaca per realitzar sèries de peces abstractes amb aspecte geomètric. A *Gàbia d'estrelles* (figura 18) acobla barres d'acer i peces de forma corbada de metall. Una altra sèrie que destaca és *Zig* (1961), en la qual es pot veure ja un estil més polit, geomètric i monumental. A *Tòtem tanc* (1953) i *Sentinella* (1956) afegeix peces en forma de cilindres sòlids de grans dimensions i volum.

Figura 18. David Smith, *Gàbia d'estrelles*, 1950



Anthony Caro (1924-2013), que havia estat ajudant d'Henry Moore i amic de Smith, comença a realitzar escultures abstractes i es converteix en emblema de l'escultura pura, és a dir, aquella que encarna els valors del modernisme, que es basen en els conceptes d'abstracció i opticalitat. Com que els postulats greenbergians són pictòrics, l'escultura havia de contenir les mateixes idees, és a dir, fonamentalment la visualitat, però tenint en compte que l'escultura és un art espacial, entren en acció altres factors com poden ser el moviment, la posició o el lloc. Per això l'escultura de Caro es configura com un exemple de com vèncer els «problemes» als quals l'escultura modernista ha d'enfrontar-se: la seva objectualitat i la seva tridimensionalitat, és a dir, la «qualitat d'objecte» segons les idees que el crític Michael Fried argumenta en el seu influent text escrit el 1967 *Art i objectualitat*. L'estratègia consisteix a crear la sensació d'il·lusió, i evitar fer referència a res fora del propi objecte escultòric. De l'anàlisi que fa Fried es poden extreure quatre idees: a) la comprensió de l'escultura com un art basat en il·lusions; b) la il·lusió que aquesta sigui purament visual i que, per tant, estigui en l'àmbit d'allò òptic i no narratiu o

mimètic; c) la defensa d'una comprensió abstracta de l'escultura per part de l'espectador; i, finalment, d) la proposta d'una manera objectiva de mirar. No oblidem que, segons Fried i Greenberg, els aspectes exteriors de l'obra d'art com puguin ser el context sociocultural, la història, o la política, etc., no han de referenciar-se, i han de romandre en un estat de neutralitat. Anthony Caro representaria, d'aquesta manera, un estat pur i elevat en l'àmbit de l'escultura modernista.

No obstant això, enfront de la visió homogènia i totalitzant que Greenberg tenia de la pintura i l'escultura com a art elevat i neutral, un nou moviment estava emergint que venia des dels propis fonaments de la cultura de masses.

3.2. Art i vida al *pop-art*

El *pop-art* sorgeix a la fi dels anys cinquanta, de l'evolució de l'expressionisme i la introducció del neodadaisme, i tindrà dos focus geogràfics fonamentals: l'anglès i l'americà. El terme sorgeix de l'expressió anglosaxona *popular art* i va ser encunyat per Lawrence Alloway, en el context de l'exposició *This is tomorrow*, organitzada l'any 1956, per referir-se a la dissolució de les categories tradicionals emprades per definir les arts visuals. Per ell, la pintura i l'escultura representaven una jerarquia procedent del món preindustrial i ja no servien. Rescatant un dels èxits aconseguits per la societat industrial i el capitalisme, assenyala com els *mass media* suposen un impacte en la cultura de base que contrasta amb la rigidesa i el proteccionisme que representa l'alta cultura. Aquesta atenció a la cultura de masses va tenir una ràpida acceptació en una varietat de disciplines com la moda, la publicitat o el cinema, i, encara que va ser originari d'Anglaterra, aviat es va absorbir als Estats Units, bressol del capitalisme. També cal tenir en compte que, a la dècada dels anys cinquanta, certs artistes havien reprès les lliçons revisades del dadaisme pel que fa a obertura i transgressió de la realitat, però combinant-les amb l'expressionisme abstracte. Aquí es poden trobar dos artistes que es van avançar a algunes qüestions del *pop-art* amb les seves obres: Jasper Johns (1930) i Robert Rauschenberg (1925-2008). Així veiem com Rauschenberg s'interessa per la tècnica de l'*assemblage*, col·locant diversos elements com ara fotos, collages o dibuixos juntament amb objectes, com es pot veure a *Regal per a Apol·lo* (figura 19). En aquesta obra es perceben alguns elements proto-*pop-art*, com és la hibridació entre els objectes reals i la representació pictòrica, una tècnica que ell anomena *combine painting*.

Figura 19. Robert Rauschenberg, *Regal per a Apol·lo*, 1959

Per la seva banda, l'obra de Johns mostra una reminiscència més clara de les idees dadaïstes, encara que amb una connotació semiòtica més carregada. Així, a *Bronze pintat* (figura 20), col·loca en una peanya un parell de llaunes, reproduïdes en bronze, però amb tal exactitud que són idèntiques a les llaunes originals i es no es percep que no ho són. D'aquesta manera silenciosa i camuflada afegeix el sentit escultòric amb la col·locació de la peanya, reproduint objectes reconeixibles de l'esfera quotidiana amb llenguatges escultòrics tradicionals.

Figura 20. Jasper Johns, *Bronze pintat*, 1960

Cal esmentar que, tot i que el *pop-art* se sol comparar amb el moviment dadà, no contempla la seva actitud nihilista ni de rebel·lió, encara que sí l'actitud crítica amb una societat immersa en la cultura de masses. Aquesta crítica es realitza amb les mateixes eines d'allò que es vol criticar: la iconografia de la cultura popular i de consum. En el terreny de l'escultura hi ha diversos referents a destacar, des de les *Caixes Brillo* d'Andy Warhol, passant per Claes Oldenburg, que introdueix la representació a gran escala d'objectes de la cultura popular, fins a George Segal, que representa la visió de l'home alienat.

Pel que fa a les tècniques, es reprenen les aportacions de Rauschenberg – que ja havia experimentat Kurt Schwitters des del dadaisme– pel que fa a l'*assemblage*, que consisteix a crear obres d'art utilitzant elements i objectes de l'esfera quotidiana. Recordem que el cubisme va ser el moviment artístic que va introduir aquesta tècnica per explorar les diferències entre representació i realitat. El 1964, Rauschenberg guanyarà el primer premi de la Biennale de Venècia, consagrant-se internacionalment tant ell com la seva pràctica artística.

En aquest sentit el *pop-art* beu directament de moviments i artistes precedents. És el cas dels *ready-made* de Duchamp i dels dadaïstes, així com de l'*objet trouvé* dels surrealistes, objectes que perden la seva funció adquirint un significat i valor diferent. L'*assemblage* propi del *pop-art* parteix d'aquesta idea, però es diferencia pel fet d'utilitzar preferiblement objectes de tipus industrial. Una altra estratègia habitual al *pop-art* serà la d'acumulació, l'amuntegament d'objectes, un fet que permet els artistes de propiciar la connexió amb el públic, que sentirà la necessitat d'acceptar com a art l'objecte quotidià aparentment vulgar que es troba davant seu.

Una sèrie de factors logístics i comercials van afavorir la consolidació del *pop-art* a Estats Units: per una banda les galeries Leo Castelli i Green de Nova York comencen a mostrar aquest tipus d'obres, i, per altra banda, l'exposició del MoMA *The Art of Assemblage* (1961) presenta un compendi d'artistes de *pop-art* que es donen cita en aquest esdeveniment. Altres exposicions igualment ressenyables són *The new paintings of common objects* al Museu de Pasadena i *New Realists* a la Galeria Sidney Janis, ambdues del 1962. Un altre dels factors determinants perquè el *pop-art* es consolidés als Estats Units és l'estil de vida, que interioritza la cultura de consum com un dels seus valors fonamentals. A més, al començament de la dècada dels anys seixanta es concentra una considerable ebullició cultural: és el moment de l'expansió de l'art de la *performance* i dels *happenings*, però també és el punt àlgid dels *mass media*.

El 1957, el teòric francès Roland Barthes escriu *Mitologies*, un text en què dissectiona els components sociològics i semiòtics que construeixen els nous mites o les noves icones de la incipient societat de masses. En aquest assaig assenjala com els objectes inanimats també es poden convertir en icones de la cultura contemporània. Així, el nou model Citroën DS es configura com a l'objecte màgic del seu temps, igual que ho van ser les catedrals gòtiques en el seu moment. Barthes fa veure, d'aquesta manera, que es tracta d'una cultura d'aparador basada en la construcció del desig, en la qual el que importa és la superfície de l'objecte –del Citroën, en aquest cas– i no de si hi ha un motor o no al seu interior.

Les anomenades «apropriacions de la realitat» es van convertir en una constant i en un *leitmotiv* recurrent per a l'art pop, ja que es tractava, al capdavant, d'explorar la cultura material de la quotidianitat i els objectes que la componen. Desenvolupen una actitud més pràctica, pragmàtica i aproximada a l'experiència del dia a dia. Així, Claes Oldenburg (1929), que va començar com a pintor i va acabar fent un art híbrid entre escultura i «ambients», dirà:

[...] estic a favor d'un art que tregui les seves línies de la vida mateixa, que es torci i s'estengui i s'acumuli i escupi i regalimi i sigui pesat i vulgar i directe i dolç i estúpid com la vida mateixa.

A *El carrer* (figura 21) Oldenburg evoca la vida a Nova York amb peces de cartró enganxades a la paret de la galeria i, a *Conjunt de dormitori* (1963), reproduceix un dormitori amb una decoració «moderna». Segons confessa en una entrevista:

Referència bibliogràfica

Claes Oldenburg, citat dins: Juan Antonio Ramírez, Jaime Brihuega, Carlos Reyero *et al.* (2018). *Historia del Arte 4. El mundo contemporáneo* (p. 354). Madrid: Alianza Editorial.

Érem teatrals, graciosos i fatxendes. El nostre comportament era ofensiu per a la indústria de l'art i per als artistes més establerts. Ens agradava dir-nos postpostdadaistes. L'art havia de ser una afirmació de la vida. Llavors vivia al Lower East Side, una de les zones més pobres de Manhattan, i feia servir els materials que trobava al carrer, en botigues, a casa... Vèiem les escombraries com les restes d'una vida com la nostra, un camp de possibilitats. Era una forma de realisme, oposat als primers treballs dels artistes abstractes. Això va suposar un gran canvi en l'art, també a Europa on es va anomenar realisme, mentre que a Amèrica es va dir *pop*.

Figura 21. Claes Oldenburg, *El carrer*, 1960



Per la seva banda, Andy Warhol (1928-1987), amb la seva icònica peça *Caixes Brillo* (figura 22) que consistia en la reproducció en fusta de caixes de detergent comú, convertia de manera radical un objecte de consum aparentment sense valor en una obra d'art, i equiparava així la baixa i l'alta cultura. Considerant que les caixes de Warhol se situen en un context concret –auge del capitalisme, cultura de masses...–, el crític d'art Arthur Danto escrivia a *La transfiguración del lugar común*:

Quan Warhol va apilar les seves *Caixes Brillo* a la Stable Gallery hi va haver una certa sensació d'injustícia; i el problema era que les caixes de Warhol valien dos-cents dòlars, mentre que els productes manufacturats no valien un cèntim. [...] En part, la resposta a aquesta qüestió ha de ser històrica. No tot és possible en totes les èpoques, va escriure Heinrich Wölflin, per dir que certes obres d'art simplement no poden ser considerades obres d'art en determinats períodes de la història de l'art, encara que és possible que en aquest període es fessin objectes idèntics a obres d'art ulteriors.

Referència bibliogràfica

Bea Espejo, entrevista a Claes Oldenburg: «Creo en un arte que haga algo más que apoltronarse en un museo» (consultat el 8/11/2018). Disponible a: <https://www.elcultural.com/revista/arte/Claes-Oldenburg/31712>

Referència bibliogràfica

Arthur Danto (2011). *La transfiguración del lugar común* (p. 80). Barcelona: Paidós.

Figura 22. Andy Warhol, *Caixes Brillo*, 1964

El *pop-art* és, en definitiva, un moviment que neix a l'escalf de la societat incipientment consumista dels anys seixanta. Els artistes van fer valer l'imaginari que circulava pels canals de comunicació de masses i pels espais de consum per crear collages, fotomuntatges i treballar amb recursos com l'acumulació, l'oposició o la supressió, i convertir, així, l'objecte de consum quotidià en objecte artístic.

3.3. L'«objecte específic» en el *minimal*

El *minimal* representa la culminació de l'escultura al segle XX, una mena de llindar i punt d'inflexió entre l'escultura moderna i l'escultura contemporània, on convergeixen avantguarda i neoavantguarda, ja que es tanca un capítol i s'obre una de les èpoques més fèrtils de l'art contemporani. El minimalisme és un moviment artístic que té el seu centre de desenvolupament i de creació a Nova York i que fa ecllosió durant la primera meitat de la dècada dels seixanta. Sorgeix com a resposta a l'expressionisme abstracte, en optar per la sobrietat estètica d'estructures primàries, simples, basades en formes geomètriques pures, dissenyades prèviament i realitzades en material industrial. És un art autoreferencial, és a dir, no remet a res més que a si mateix. És fred i concís, no recrea una realitat externa, sinó que crea una realitat pròpia i objectiva. És també l'última baula dins el relat reduccionista de la història de l'art avantgardista que s'inicia amb l'abstracció i el constructivisme. La idea fonamental en el *minimal* és aconseguir en els seus objectes un nivell d'abstracció basat en la geometria, la qual cosa es materialitza en el concepte d'«objecte específic», l'objectiu del qual no és imitar la realitat, com sosté Donald Judd (1928-1994).

En aquest sentit, el minimalisme i el conceptualisme convergeixen en la imposició de la literalitat –l'objecte és l'objecte– i el sentit tautològic² en la creació artística. Així, en el seu text *Art com a art* (1975), Ad Reinhardt sosté que la pràctica artística no té significat fora de la pròpia obra d'art.

⁽²⁾La tautologia és la repetició d'un mateix pensament a través de diferents expressions.

Abans que s'encunyés el terme *minimal* es van considerar altres termes que al·ludien a formes geomètriques pures i a la producció en sèrie, per això es van barrejar termes com *ABC art* o *cool art*. Sens dubte, es pot percebre la falta d'expressivitat d'aquestes obres, que es constituïen com una reacció al subjectivisme al propi de l'expressionisme, tot combatent-lo amb una producció artística freda i industrial, i s'exposaven al públic amb consciència del significat que suscitaven, ja que buscaven la construcció d'objectes en l'espai tridimensional real de l'espectador.

D'entre tots els artistes considerats minimalistes en destaquem quatre: Robert Morris (1931-2018), Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928-2007) i Dan Flavin (1933-1996). Cadascun d'ells té un estil personal i distingible dels altres. L'historiador de l'art James Meyer va assenyalar la discordança entre els autors i defensava que el *minimal* era més un debat teòric al voltant de les obres abstractes en tres dimensions que no pas un moviment en si mateix.

Referència bibliogràfica

James Meyer (2001). *Minimalism. Art and polemics in the Sixties* (p. 15). New Haven: Yale University Press.

Figura 23. Richard Serra, fotograma de *Hands catching lead*, 1968



L'aportació del *minimal* a l'escultura, i a la història de l'art en general, és el concepte de realitat. Els materials que s'utilitzen són extrets del món real i quotidià, així com els colors o els objectes. També se li deu al *minimal* la ruptura amb els gèneres, atès que els gèneres tradicionals «pintura», «escultura», etc., queden dissolts, i es comença a parlar d'«obres tridimensionals». Per exemple, les obres de Donald Judd exemplifiquen les idees del *minimal* en l'escultura. Així *Untitled* (1968 i refeta el 1985) (figura 24) és una obra que no

remet a coordenades espai-temporals, són formes bàsiques d'aparença cúbica o rectangular. D'aquesta manera, defensa la idea de percebre l'obra com un tot en què s'integren la superfície, el color o la forma. Utilitzant materials industrials vol neutralitzar l'objecte, perquè no tingui reminiscències d'un context, d'una il·lusió o d'una referència. Així mateix, sovint fa sèries de les seves obres, tot qüestionant l'originalitat de l'obra i, per tant, la genialitat de l'artista.

Figura 24. Donald Judd, *Untitled*, 1968



Rosalind Krauss va escriure sobre el primer vídeo de Richard Serra (1929), *Hands catching lead* (figura 23), datat a finals dels anys seixanta, en què es veu la mà de l'artista obrint-se i tancant-se de manera continuada per intentar agafar peces metàl·liques. Per a Krauss hi havia una clara continuïtat entre aquesta peça i els artistes que havien començat a investigar uns anys abans la producció en sèrie dins el *minimal*, en tractar-se d'una acció que es repeteix una i altra vegada. En diàleg amb el concepte d'«objecte específic» de Judd, Robert Morris (figura 25) també és un dels màxims exponents del *minimal* i ha passat a situar-se dins del cànon normatiu de la història de l'art contemporani. Morris es va identificar amb la categoria d'escultura perquè considerava que era la que millor el definia, en tant que ja no era específica sinó expandida, i que implicava l'espai real, el temps i el procés. Morris es posiciona en contra de les idees de Greenberg i de Fried, per als quals l'escultura era un art deutor de la pintura i per tant havia de desfer-se de la seva condició objectual, per tal d'evitar ser confosa amb els objectes de l'esfera quotidiana. Davant d'aquestes idees, Morris defensa una obra d'art tàctil, i se serveix de l'estratègia d'eliminar el color en les seves escultures perquè sigui la materialitat la que defineixi i moduli l'obra d'art. Aquesta és la raó per la qual s'observa en les seves obres la qualitat objectual, per exemple, a través del pes i de la seva ocupació de

l'espai en un lloc determinat, com una galeria. El 1966 va escriure *Notes sobre l'escultura* i avui dia és l'artista *minimal* més reconegut, sobretot per la seva influència en el postminimalisme.

Figura 25. Robert Morris, *Untitled*, 1965



3.4. L'art conceptual: la desmaterialització de l'objecte artístic

L'art conceptual és un dels moviments artístics més importants de tots els que estem analitzant, fins i tot pot ser que sigui el que més recorregut i abast té en els nostres dies, i és que tant les seves actituds com les seves aportacions i eines s'han universalitzat i generalitzat fins a arribar a convertir-se en una constant en el panorama actual. El valor concedit al significat i a la idea és la característica que a priori ha romàs en les pràctiques artístiques recents, que són deutores del primer art conceptual sorgit als anys seixanta.

Veiem com a poc a poc l'interès per la manufactura de l'objecte va desapareixent en favor del procés de conceptualització, una tendència que Lucy Lippard i altres crítics han anomenat la desmaterialització de l'obra d'art. Així, s'estén la noció que pot existir un «art sense objecte», ja que l'obra es basaria en el concepte, la reflexió o la idea que la genera. El 1968 Lucy Lippard i John Chandler van publicar «La desmaterialització de l'art», el text on exposaven la transformació que l'art estava vivint en aquesta dècada i que posteriorment donaria origen al seu famós llibre *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico (1966 -1972)*, una compilació que combinava els textos i els passatges més interessants d'una dècada fructífera en la història de l'art. L'argument és senzill, assenyala que en la dècada dels seixanta es produeix una profunda transformació en el terreny de la producció en el sistema de l'art, per la qual l'obra d'art serà sostinguda per la idea i el procés mental de pensar-la,

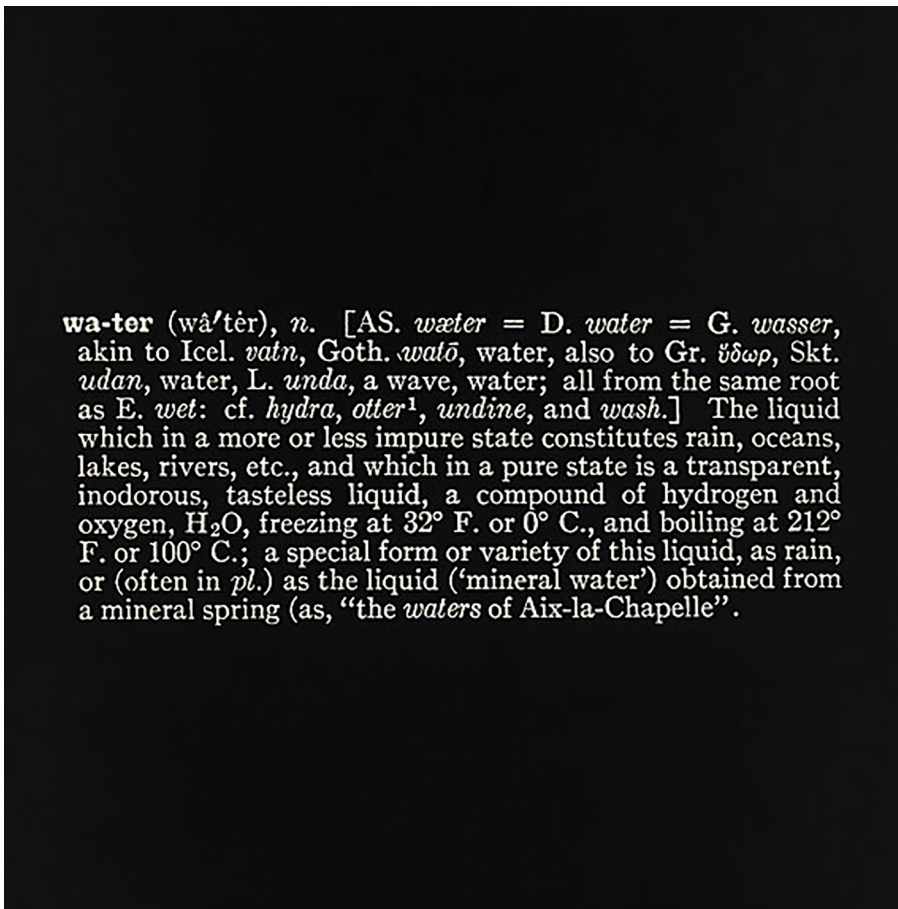
i es deixen de banda les qualitats físiques i visuals de l'objecte. Aquest tipus d'art serà denominat *art ultraconceptual* i tindria dues vies: d'una banda, l'art com a idea, en què es nega la matèria, i d'altra banda, l'art d'acció, en el qual la matèria es posa en moviment.

Altres autors sostenen que la concepció argüida per Lippard és massa simple. Per exemple, per al teòric Benjamin Buchloh hi hauria una quantitat considerable de poètiques i casos particulars, i observa que un dels punts en què convergeixen les idees del conceptualisme és més aviat en «la substitució de l'objecte d'experiència espacial i perceptiva per una definició lingüística».

Referència bibliogràfica

Benjamin Buchloh (2004). *Formalismo e historicidad* (p. 168). Madrid: Akal.

Figura 26. Joseph Kosuth, *Titulat (art com a idea com a idea)*, 1968



En efecte, la importància del llenguatge en l'art conceptual fa que s'equiparin els mecanismes de l'art i els del llenguatge, com podem veure en l'obra de Joseph Kosuth (1945). En *Titulat (art com a idea com a idea)* (figura 26) veiem la definició de diccionari de la paraula aigua. Són peces on Kosuth parla de les funcions del llenguatge. En definir i traduir vol demostrar que el llenguatge és l'encarregat de construir els objectes que nomena, en una mena d'operació de metallenguatge. Per això presenta definicions de diccionari en una varietat de suports, com una proposició tautològica, unívoca i inexpressiva. Posteriorment desenvoluparia la base teòrica de les seves obres a *Art after philosophy* (1966-1990), un text en el qual exposa una reflexió sobre la naturalesa de l'art, que per a ell és una concepció filosòfica i artística (en aquest sentit, rep una gran influència de la filosofia analítica i de Wittgenstein), i en

el qual afirma que «l'art és, de fet, la definició de l'art». També assenyalarà la importància dels *ready-made* de Duchamp, perquè el considera l'impulsor de l'avantguarda artística, un veritable revolucionari que, al capdavall, va iniciar l'art conceptual, entès com un procés lingüístic alhora que teòric en el qual té lloc una desmaterialització de l'obra a favor de la idea.

Figura 27. Joseph Kosuth, *Una i tres cadires*, 1965



Posteriorment Kosuth comença amb les *preinvestigacions*. D'aquesta sèrie sorgeix una de les seves obres més emblemàtiques, *Una i tres cadires* (figura 27). En aquesta peça podem veure una cadira plegable acompanyada d'una fotografia d'aquesta mateixa cadira a mida real, a més d'una cartella amb la definició del diccionari de *cadira*. Kosuth vol demostrar que l'important no és la qualitat i entitat de l'objecte visual, sinó el significat que s'extreu de l'obra: d'un objecte tenim la seva definició lingüística, la seva imatge/representació i l'objecte mateix com tres formes equivalents d'aparició de la cadira. Per tant, és la definició dels objectes el que resulta essencial. Es tracta, a més, d'un objecte provinent de l'esfera quotidiana que a priori no té relació amb el món de l'art. Així fa un exercici de reconversió en un objecte connotat de significat artístic, però a través de la relació lingüística que es construeix entre les tres vies que estableixen el seu estatus ontològic (definició, objecte i imatge). Per a l'artista, no s'haurien de consentir ni el mercat de l'art ni la comercialització de les obres, per això, una de les estratègies de les que es va servir l'art conceptual per combatre el valor mercantilista de l'art va ser la reducció de les obres a la seva mínima expressió objectual. Davant del formalisme que imposa una visió homogènia i progressiva de l'art, Kosuth defineix l'obra com una proposició analítica. Emfatitza així el sentit tautològic de l'art, ja que és construït apriorísticament en el moment que un artista decideix que ho és. Tal com assenyala Donald Judd, «si algú diu que és art, ho és». És, en efecte, la influència del *minimal* el que motiva l'aparició del

conceptualisme. Almenys així ho considera Lippard, que designa el conceptual com si fos el seu successor natural, perquè des del *minimal* es van aportar algunes nocions que serien fonamentals per al conceptual. Exemple d'això és l'afirmació de Sol LeWitt:

En l'art conceptual la idea o el concepte és l'aspecte més important de l'obra. Quan l'artista es val d'una forma d'art conceptual, vol dir que tot el projecte i les decisions s'estableixen primer i l'execució és un fet mecànic. La idea es converteix en una màquina que produeix art.

D'altra banda, Marchán Fiz, si bé està d'acord que el minimalisme és una baula necessària per arribar a l'art conceptual, considera que el seu origen es pot rastrejar des del constructivisme, ja que es tractaria d'analitzar l'evolució de l'objecte escultòric i les seves transformacions en paral·lel amb el desenvolupament de les avantguardes al llarg del segle XX. Així, la importància que el constructivisme va donar a la construcció de les estructures en detriment de l'objecte és ja un símptoma de l'anomenada desmaterialització. Passarà el mateix amb el dadaisme i la figura de Duchamp, qui va ser l'encarregat d'atribuir capacitat conceptual a l'obra d'art mitjançant la creació dels *ready-made*. Marchán argumenta que «la màxima objectualització a Duchamp inaugura al mateix temps la desmaterialització i conceptualització, la declaració dels objectes en art a través de l'operació del *ready-made*». També cal tenir en compte que, tot i que l'art conceptual proclami la fi de l'objecte artístic tradicional, els artistes seguiran usant suports i mitjans propis de les arts plàstiques, com la fotografia o el collage. Per tant, es tractaria de parar atenció a la concepció, la conceptualització i les idees d'un projecte més que de defensar un «antiobjectualisme» radical. En suma, es desplaça l'interès cap al significat i el que aquest pot ser capaç de determinar, allunyant-se dels pressupòsits esteticoformals.

Referència bibliogràfica

Sol LeWitt citat dins: Simón Marchán Fiz, *op. cit.* p. 250.

Referència bibliogràfica

Sol LeWitt citat dins: Simón Marchán Fiz, *op. cit.* p. 250.

4. Notes sobre l'escultura a Amèrica Llatina

La modernitat a l'Amèrica Llatina no ha estat un procés en absolut homogeni, sinó que s'ha constituït com un fenomen amb multiplicitat d'arestes i de visions. Ha estat una modernitat –fins i tot es parla de diverses modernitats– arrelada en la cultura urbana, intercultural i econòmica que va emergir amb més força en certes ciutats, com São Paulo, l'Havana o Buenos Aires, en les primeres dècades del segle XX. A més, l'Amèrica Llatina va rebre molta emigració vinguda d'Europa durant el període d'entreguerres i de postguerres, i, en concret, provinent de la península Ibèrica, a causa de la dictadura de Franco. Van rebre aquest flux migratori sobretot països com l'Argentina, l'Uruguai, el Brasil, Cuba o Mèxic, essent les ciutats properes a la costa atlàntica les que més intercanvi comercial i cultural van experimentar durant aquest període. Hem volgut reflexionar sobre la importància de les avantguardes en aquest continent de forma separada al recorregut sobre l'escultura recollit anteriorment, per tal de fer visible la seva pròpia història, contextualitzar i problematitzar els diferents matisos i la seva riquesa artística, material i històrica. De la mateixa manera, volem remarcar que la tradició historiogràfica, fins a fa poc, ha privilegiat les pràctiques d'Occident sobre la d'altres contextos geogràfics relegant, així, aquestes pràctiques a un segon pla.

L'avantguarda a l'Amèrica Llatina té dos grans eixos al voltant dels quals pivoten els artistes i les seves propostes. D'una banda trobaríem l'abstracció geomètrica, i de l'altra, el conceptualisme. Aquestes dues grans etiquetes no tenen la funció d'homogeneïtzar ni neutralitzar les diferents sensibilitats sorgides a l'Amèrica Llatina, i que van ser múltiples i simultànies; simplement es tracta d'entendre una panoràmica general que ens ajudi a començar a situar quins van ser els moments i les figures fonamentals que van contribuir a la creació d'un ideari modernista i d'avantguarda.

Seguim l'argumentació proposada per Andrea Giunta, per a qui el concepte clau a l'hora d'analitzar aquest període és el d'«avantguardes simultànies», segons el qual les influències de les avantguardes, des d'una perspectiva hemisfèrica i transoceànica, van ser bidireccionals. Un punt d'inflexió serà la II Guerra Mundial, ja que després del desplaçament de la capital de l'avantguarda de París a Nova York, els Estats Units es converteixen en el principal pol artístic d'Occident. Aquesta situació, però, no afecta l'Amèrica Llatina, ja que els artistes seguiran viatjant i rebent influències sempre en contínua exploració del seu propi llenguatge artístic, influït, això sí, per algunes lliçons apreses de les avantguardes europees, però amb aportacions pròpies.

No hi va haver llavors un moment de letargia, de buit o desorientació com el que es va viure a Europa. Més aviat es van trobar en un moment pròsper en què la realitat autòctona i local s'hibridava amb l'aposta avantguardista, tot i que, això sí, buscava la creació d'un llenguatge universal que transcendís els límits (auto)imposats de les avantguardes europees, i creava un escenari global on s'activessin diverses estratègies culturals, gràcies també al contacte amb altres disciplines creatives: literatura, poesia, psicoanàlisi o filosofia. Es tractaria, segons Giunta, de «fer visible la simultaneïtat històrica. Comprendre complexes tensions entre avantguarda i neoavantguarda». Per això s'extrapola al context llatinoamericà l'argument de Hal Foster que sosté que les neoavantguardes no són un llast en el relat de la modernitat, sinó que van suposar actualitzacions del que s'ha après, resistències i subversions que tornaven al present com un despertar de la consciència, a la manera psicoanalítica freudiana.

Tot seguit explicarem alguns dels artistes i els moviments que van suposar un avenç en la creació d'un espai comú avantguardista llatí:

A l'Argentina hi havia la revista *Arturo*, creada el 1944 i que va ser una catalitzadora de les idees de l'abstracció geomètrica. Va tenir una funció de reproducció de les imatges de les obres europees de les primeres avantguardes –en especial l'abstracció i, en particular, la figura de Mondrian–, així com de teorització, i s'establiria com una plataforma regional on es podien recollir les contribucions de xilens, argentins, brasilers i uruguaïans.

D'entre tots els artistes, ressaltem l'obra de Gyula Kosice (1924- 2016), escultor i pintor a més de teòric i poeta, que va néixer a Txecoslovàquia però que amb pocs anys d'edat es va traslladar a l'Argentina. Va contribuir de manera activa a la revista *Arturo*, de la qual va ser cofundador, i posteriorment va crear el moviment d'art Madí juntament amb Carmelo Arden Quin i Rhod Rothfuss. En les seves obres es veu, ja des d'una època primerenca, com se serveix de la tecnologia (va ser pioner de l'art cinètic i de l'escultura hidràulica). La seva primera escultura, titulada *Röyi* (figura 28), marcarà el seu camí posterior. Es tracta d'un conjunt de vuit peces de fusta sostingut per set punts d'articulació, el que li permet una multiplicitat de punts de vista. El tractament artesà del conjunt de l'obra és un tret diferencial. A més, també inclou la participació de l'espectador i és considerada com el començament de l'escultura cinètica a l'Amèrica Llatina. Després, a *Una gota d'aigua bressolada a tota velocitat* (figura 29), explorarà les possibilitats de l'escultura hidràulica, la primera en la història d'aquestes característiques. Farà tota una sèrie al voltant d'aquesta temàtica, on experimenta amb esferes, gotes, dolls d'aigua, bombolles, jocs de llums i sorolls. També s'inicia en el món de les escultures de neó, essent la primera vegada en la història de l'art contemporani que un artista treballa amb aquest material.

Bibliografia recomanada

Andrea Giunta (2001). «Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina». En: *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados* (p. 115-119). Madrid: MNCARS.

Bibliografia recomanada

Hal Foster (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Figura 28. Gyula Kosice, *Röyi*, 1944Figura 29. Gyula Kosice, *Una gota d'aigua bressolada a tota velocitat*, 1948

A l'Uruguai, la influència de l'abstracció ve determinada per l'artista Joaquín Torres García (1874-1949), un dels artistes claus en la conformació de l'avantguarda llatina. Originari de l'Uruguai, però format a Catalunya i a París, ja amb seixanta anys d'edat va tornar a Montevideo, on va fundar l'Associació d'Art Constructiu. Es mou entre diverses arts plàstiques: pintura i escultura, però també escriptura. És arran del seu interès per l'art en

la seva faceta universal i interdisciplinària que funda l'Escola del Sud el 1942 (originalment taller Torres García). Aquesta es va convertir en tot un moviment artístic, encara que en els seus inicis era un espai més aviat dedicat a l'ensenyament de l'art des d'una perspectiva constructivista fonamentada en la creació d'elements abstractes i simbòlics. Una de les seves escultures, *Monument còsmic* (figura 30), és un mural construït amb blocs de granit rosa procedent de l'Uruguai, decorat amb baix relleus de formes simbòliques pròpies del constructivisme, i rematat a la part superior per un cub, una esfera i una piràmide, una mena de representació d'un ordre primordial basat en la simplificació formal.

Figura 30. Joaquín Torres García, *Monument còsmic*, 1938



Les idees d'avantguarda i l'obertura a un nou espai de creació moderna es van difondre i van entrar en contacte i diàleg amb altres moviments sorgits en països veïns, gràcies a la tasca realitzada per l'Escola del Sud. Per a molts d'aquests moviments l'Escola del Sud era un referent important, per exemple, per al concretisme i el neoconcretisme al Brasil, per als experiments constructivistes del Grupo Madí i Concreto-Invençión a l'Argentina, o el cinetisme a Veneçuela. Les formes escultòriques que s'assagen en aquests moviments coincideixen a trencar l'homogeneïtat monolítica de les escultures tradicionals, el treball amb estructures modulars, i la recerca de materials alternatius; plàstic o ferro es convertiran en materials comuns per a la construcció de peces.

Des de finals dels anys cinquanta es va originar al Brasil un moviment d'avantguarda amb la seva pròpia lògica i el seu propi funcionament intern i específic. El moviment concret neix al Brasil influenciat per l'abstracció i per la poesia concreta. Després de la II Guerra Mundial té lloc una onada d'intercanvi cultural amb Europa a través de la figura de l'escultor suís Max Bill, que realitza una exposició a São Paulo el 1949. Seguint la seva influència, el concretisme explorava les matemàtiques i la geometria, compromès amb

l'optimisme «desarrollista» dels anys cinquanta que veia el Brasil com una de les pròximes potències mundials. En el moviment concret es van produir diverses escissions (el grup carioca i el grup paulista, per exemple) fins a arribar al neoconcretisme, en el qual destaquen artistes com Lygia Clark (1920-1988) o Hélio Oiticica (1937-1980). El neoconcretisme reinventa aquesta geometria per fer-la dialogar amb el cos, amb el temps de l'experiència i amb les formes orgàniques, com una forma de criticar precisament aquest optimisme i aquesta fe en el progrés. Així Lygia Clark es despendrà de la pintura tot desbordant els límits del quadre i creant objectes tridimensionals. Serà llavors quan realitza *Bichos* (figura 31), sèrie que presenta a la VI Biennial d'Art de São Paulo, i que consistia en figures construïdes amb làmines de metall articulades gràcies a un sistema de frontisses que permetien la seva manipulació per part de l'espectador, tot afegint així el temps de l'experiència de la manipulació com a part de la recepció artística. Tant en aquesta sèrie com en les seves següents obres mostra una tendència als sistemes orgànics i biològics, així com també a un art participatiu i social.

Figura 31. Lygia Clark, *Bicho*, 1965



Per la seva banda, Oiticica també s'inicia en la pintura abstracta monocromàtica però aviat vira cap a l'escultura, o més aviat cap a la creació d'objectes. Oiticica fluctua en els límits de l'objecte artístic i entra en l'àmbit dels *happenings*, tot alliberant l'objecte i experimentant amb les sensacions. No en va el poeta Ferreira Gullar, que escriu la seva *Teoria del no-objecte* el 1959, proposa aquesta mateixa denominació per a les obres en el moviment neoconcret en relació amb les lectures de filòsofs fenomenòlegs com Maurice Merleau-Ponty, a través de Mario Pedrosa. Per a Olga Fernández, aquests mecanismes assagen «dispositius on es produeix una reflexió sobre la percepció, la construcció o l'espai, produeixen un objecte i presa de consciència que pot ser perceptiva, sensorial, lingüística». També es pot esmentar Lygia Pape (1927-2004), artista que aviat es relaciona amb el moviment neoconcret i que explorarà diversos mitjans de creació. Després d'això, s'inclina per la investigació i l'exploració dels objectes en l'espai i en moviment i es vincula, així, amb l'avantguarda cinematogràfica (per exemple, realitza *Ballet neoconcret*, una pel·lícula en què explora les condicions dels objectes geomètrics). Però també s'interessa per la performance, tal com es veu a *Divisor*, obra que consisteix en una gran tela pensada per vestir col·lectivament un grup de persones que, de forma lúdica, col·loquen el cap en els seus forats (el museu Reina Sofía va fer aquesta *performance* el 2011). Tant les obres d'Oiticica, com les de Clark o Pape estan molt influenciades per una voluntat d'interacció amb un públic popular típic de l'esquerra durant la Guerra Freda al Brasil, quan l'art tenia com a obligació reprendre el contacte amb les masses. Per això, per a aquestes obres –per exemple, *Divisor* o els *Parangolés* de Oiticica– era fonamental que les peces s'activessin de forma col·lectiva, perquè justament convocaven un sentit de col·lectivitat. També són importants els llibres-objecte de Pape en què la idea de participació és un element necessari per completar l'obra, ja que l'espectador ha de manipular-los, experimentar-los, etc. En aquest sentit, l'entorn i la relació de l'objecte amb l'espai és una de les seves premisses. Així podem assenyalar diverses obres en què es veuen aquestes característiques, com ara *El Llibre de Criação* de 1959.

Finalment, destaquem Veneçuela com a lloc on les avantguardes van arrelar i van crear un espai per a la modernitat i per a la creació, sense oblidar la idiosincràsia del país. D'entre tots els artistes, que van ser diversos, destaca Jesús Rafael Soto (1923-2005) qui, a finals dels anys cinquanta, va crear el corrent del cinetisme. Soto viatja a París el 1950 i decideix quedar-s'hi. Allà aprendrà d'artistes com Mondrian, encara que més tard s'inclina pel cinetisme i crea les primeres obres d'aquestes característiques, per exemple, *Dinàmica del color* (1957). És a la dècada dels seixanta quan realitza els *Penetrables* (figura 32), que estan fets per ser transitats i també per interactuar amb ells, en estar construïts amb varetes penjants, de plàstic i fins i tot metàl·liques, a través de les quals l'observador pot passar. A partir d'aquí es dedica a crear altres obres per a entorns específics, com edificis de caràcter institucional o pensats

Bibliografia recomanada

Olga Fernández López (2013). «Simetrías y leves anacronismos. Especular sobre el arte moderno en América Latina». Dins: *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Madrid: MNCARS.

per a espais públics, per exemple dos murals cinètics que aniran destinats al pavelló veneçolà de l'Exposició de Brussel·les el 1958, i també *Volum suspès* per a l'Exposició Universal de Montreal.

Figura 32. Jesús Rafael Soto, *Penetrable groc*, 1969



Resum

Al llarg d'aquest tema hem anat veient les diferents fases de l'evolució de l'escultura des de finals del segle XIX fins als anys seixanta del segle XX, al fil del desenvolupament dels diferents moviments i les diferents tendències d'avantguardes i neoavantguardes. El debat més important al llarg d'aquest procés és el qüestionament, la desconstrucció i la transformació del seu estatut i la seva definició segons els aspectes clàssics i tradicionals que prevalien, sobretot, el seu valor estètic, monumental, de representació del poder i la seva capacitat d'emulació del cànon clàssic. Aquests paràmetres es van desintegrant a mesura que el segle XX avança, gràcies a artistes que es van preocupar de qüestionar el seu estatut, subvertint el cànon i introduint les innovacions culturals i tècniques que les avantguardes van explorar. El debat suscitat gira entorn dels límits de l'escultura i com aquests són trastocats, i arriba a una nova visió de l'objecte escultòric. Aquest estarà ja despullat dels valors volumètrics i encaminat cap a la seva desmaterialització, tal com s'ha anat analitzant en els diferents moviments, des del constructivisme i la seva aposta per les estructures metàl·liques, passant per la connotació simbòlica que els surrealistes atorguen als objectes, pels *ready-mades* de Duchamp, que suposen un punt d'inflexió en la incursió de les idees i els processos conceptuals en l'art, fins a arribar a la seva completa posada en entredit amb els moviments de neoavantguarda. Així, el *pop-art* i el *minimal* s'inspiren, des de diferents punts de vista, en la vida quotidiana i el món real, per elaborar creacions artístiques que obren i expandeixen la noció d'escultura. És precisament en la dècada dels anys seixanta quan es produeix aquest fenomen de reconceptualització de l'escultura i es tendeix a la interacció cada vegada més gran amb el context, tot posant en qüestionament les seves característiques bàsiques a favor d'una conscienciació del temps i del procés de producció, així com de la seva recepció.

Bibliografia

- Benjamin, W.** (2008). *Sueños*. Madrid: Abada.
- Buchloh, B.** (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Causey, A.** (1998). *Sculpture since 1945*. Oxford University Press.
- Curtis, P.** (1999). *Sculpture 1900-1945*, Oxford University Press.
- Crow, T.** (2002). *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal
- Danto, A. C.** (2005). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia*. Barcelona: Paidós.
- Fried, M.** (2004). *Arte y objetualidad. Ensayo y reseñas*. Madrid: Antonio Machado.
- Foster, H.** (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Judd, D.** (1975). *Complete Writings 1959-1975*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Krauss, R.** (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- Krauss, R.** (2010). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Lippard, L.** (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Marchán, S.** (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Maderuelo, J.** (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Meyer, J.** (2000). *Minimalism*. Londres: Phaidon.
- McEvelley, T.** (2007). *De la ruptura al «cul de sac»*. *Arte en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Pérez-Barreiro, G.; Roden, S.; Laddaga, R., et al.** (2013). *La invención concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Madrid: MNCARS.

