
El objeto en la escultura y su proceso de desmaterialización

PID_00266329

Irene López

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 5 horas



Irene López

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por las profesoras: María Iñigo Clavo, Aida Sánchez de Serdio Martín (2019)

Primera edición: Septiembre 2019
Autoría: Irene López
Licencia CC BY-NC-ND de esta edición, FUOC, 2019
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Realització editorial: FUOC



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

1. Introducción: cuestiones fundamentales sobre las transformaciones en la historia de la escultura contemporánea.....	5
1.1. Momentos clave: la lógica del monumento y la inspiración clásica	5
1.2. Hacia el desapego de la norma	7
1.3. Rodin: contranarrativas y rupturas en la escultura tradicional ...	10
2. La importancia del objeto escultórico: del espacio analítico en las vanguardias al <i>ready-made</i>.....	15
2.1. Movimiento absoluto: futurismo y constructivismo	17
2.2. Dadaísmo y <i>ready-made</i>	24
2.3. La escultura surrealista y el arte cinético	30
3. El régimen contemporáneo o la búsqueda de lo real.....	37
3.1. Contra la «nueva escultura»	38
3.2. Arte y vida en el <i>pop-art</i>	40
3.3. El «objeto específico» en el <i>minimal</i>	45
3.4. El arte conceptual: desmaterializando el objeto artístico	48
4. Notas sobre la escultura en América Latina.....	52
Resumen.....	59
Bibliografía.....	61

1. Introducción: cuestiones fundamentales sobre las transformaciones en la historia de la escultura contemporánea

En este tema se verá la evolución de la escultura a lo largo del siglo XX. Para entender qué clase de transformaciones se han ido desarrollando conforme avanzaba el siglo, se explicará de forma somera la evolución que el arte de la escultura vive conforme se desarrollan los diferentes *ismos* que marcan el transcurso de la historia y que han definido la contemporaneidad en el sistema institucional de la historia del arte. De esta manera se pueden comprender la evolución y las grandes transformaciones que se experimentan desde finales del siglo XIX hasta los años sesenta, momento que culminará con el arte conceptual en su máximo apogeo.

Debe tenerse en cuenta que la escultura, en términos generales, ha estado sujeta de manera más contundente que la pintura a la norma clásica, es decir, que ha mantenido las normas básicas del clasicismo, como puede ser la inspiración grecorromana (es decir, el período de la historia del arte que se extiende desde el siglo VIII a. C. hasta el siglo V d. C.), el respeto por las tipologías clásicas, y una iconografía en la que el antropomorfismo es el modelo a seguir. A continuación, veremos cómo se establecen las bases de esta influencia que se mantendrá en la escultura del siglo XX.

1.1. Momentos clave: la lógica del monumento y la inspiración clásica

Hay, por tanto, una idea establecida de que la escultura debe obedecer a los parámetros clásicos. Una idea que se puede observar si analizamos algunos momentos clave que se fraguan entre finales del siglo XVIII y el siglo XIX, y que fueron determinantes para el programa renovador escultórico del siglo XX.

Por un lado, nos encontramos con la corriente clásica, con escultores tan icónicos como Thorvaldsen y Maillol, claramente inspirados en la tradición grecorromana. En el primer caso, se trata de un escultor danés (1770-1844) llamado a ser el continuador de la tradición neoclásica, junto con Antonio Canova (1757-1822). En este contexto, era común que los escultores trabajasen en la restauración de obras antiguas (así Thorvaldsen estuvo trabajando en las figuras del tímpano del templo de Afaya en Egina), lo que fomentaba que se mantuviesen las tipologías clásicas como modelos, sobre todo en la escultura conmemorativa o monumental, como se verá en el siguiente apartado. Maillol (1861-1944), escultor francés que buscaba en la

antigüedad su inspiración para salvaguardar el equilibrio clásico, destacó por figuras como *La noche*, *Mediterráneo* o *Isla de Francia*, y representaba la claridad sintética y las formas elementales y simplificadas.

Por otro lado, hay que destacar el movimiento romántico, en el que podemos señalar ciertas figuras como Théodore Géricault (1791-1824), que suponen un intento de captar la expresión de sentimientos como podrían ser la violencia o el dolor. Pero fue François Rude (1784-1855) quien, gracias a su escultura de resonancia pública, llevó a cabo un conato de renovación escultórica. En *La partida de los voluntarios* (más conocida como *La marsellesa*), realizada en 1832 (fig. 1) y considerada su obra cumbre, experimenta con la forma y rechaza la narración descriptiva que los relieves conmemorativos de este tipo de escultura solían ensalzar. Esto será el principio que desarrollará el arte contemporáneo, dado que el arte pasará de ser un medio para contar un relato a ser un espacio que reflexionará sobre sus propios medios.

Figura 1. François Rude, *La partida de los voluntarios* o *La marsellesa*, 1832-1836.



A principios del siglo xx se hace común el encuentro de monumentos y escultura concebida para el espacio público, especialmente con el desarrollo de la llamada «burguesía cultural», relacionada con el auge de las ciudades como producto de las incipientes infraestructuras tecnológicas y económicas que, con la introducción del capitalismo como sistema imperante, se instauran en Occidente.

Sin embargo, el rol del escultor apenas experimenta cambios, pues ahora los encargos vienen del Gobierno en vez de la Iglesia o de las figuras monárquicas. Es el momento de la planificación de las grandes ciudades europeas y americanas (Viena, París, Buenos Aires) que pasan de tener un ordenamiento medieval y desorganizado a una planificación ordenada, gracias, en parte, a los ensanches que permiten la circulación por las avenidas y los grandes bulevares. No obstante, las remodelaciones urbanas también servían a fines políticos. Por ejemplo, en el caso de la ciudad de París, el barón Haussmann (1809-1891) eliminó las callejuelas, que podían ser cobijo para las revueltas, en favor de la construcción de grandes avenidas para que circularan con fluidez las tropas militares.

Con el objetivo de embellecer y de poner a punto las nuevas ciudades, se necesitan esculturas y monumentos que ornamenten y doten de identidad a los espacios vacíos de las avenidas y plazas. De este modo, las calles se llenan con esculturas que, o bien son conmemorativas, o bien cumplen una función decorativa. Un proceso similar ocurre con la arquitectura, pues ahora se necesitan una serie de edificios públicos que cubran las necesidades de las nuevas infraestructuras culturales y logísticas: galerías de arte, teatros, universidades, estaciones de trenes, etc.

Los ejemplos más significativos vinieron de la mano de las exposiciones universales, que se convirtieron en verdaderos lugares para la innovación arquitectónica y plástica de la época y comenzó a ser habitual que los edificios que albergaban estas ferias, permanecieran en la epidermis urbanística de las ciudades, con el consecuente acompañamiento escultórico. Un ejemplo lo podemos encontrar en Barcelona, que aún conserva la edificación y las esculturas de la feria internacional del año 1929, y sus conjuntos escultóricos realizados por Josep Llimona, Josep Clarà y Pablo Gargallo.

1.2. Hacia el desapego de la norma

Conforme se llega a los lindes del siglo XIX, la escultura comenzará a ocupar un segundo lugar, sobre todo cuando la pintura comience a tener un protagonismo mayor en movimientos como el impresionismo. En este momento de transición y de cambio, los valores del clasicismo que hasta ahora regían en la escultura se vieron superados y se dieron las condiciones para una cierta crisis, que se mantendrá hasta la época contemporánea, fomentada por una serie de transformaciones y de cambios que veremos a continuación, como son la inserción de nuevos materiales, de nuevas temáticas y el fin de la lógica del monumento, que harán que la escultura se aleje cada vez más de la figuración.

El inicio de las vanguardias a principios de siglo XX (futurismo, cubismo, expresionismo, surrealismo...) se constituye a partir de movimientos esencialmente pictóricos, pero cuando el arte contemporáneo se establece como paradigma rompedor y novedoso, la escultura adquiere un papel fundamental, coincidiendo cronológicamente con el período de posguerra que alumbrará algunos movimientos como el *pop-art*, el minimalismo y el arte conceptual. Es lo que Thomas Crow ha llamado la «era de la rebeldía», que comienza sobre el año 1955 y que acaba con las revoluciones estudiantiles de 1968.

Una de las teóricas más importantes y claves en la crítica del arte contemporáneo que ha estudiado el desarrollo de la escultura en el siglo XX es Rosalind Krauss, quien ha dedicado un ensayo fundamental, de análisis no historicista, llamado *Pasajes de la escultura contemporánea*. Krauss retoma aquí el debate de la escultura que iniciase Gotthold Lessing en su famoso texto *Laocoonte*, (1766) y que definió la escultura como «un arte que tiene que ver con el despliegue de los cuerpos en el espacio». En este texto Lessing aborda las ideas fundamentales en las que se basa la hipótesis principal de Krauss: la escultura ha conquistado, a lo largo del siglo XX, su propia autonomía basada en el alejamiento de la lógica del monumento y potenciando su expansión hacia otras formas de hacer, gracias a la búsqueda de nuevos materiales y temas. Es la subjetividad y la experimentación con otros medios y campos, lo que ha posibilitado que la escultura se convierta en un ámbito exploratorio y «nómada». Así Krauss señala:

Me permito decir que sabemos muy bien qué es la escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. La escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas.

Hay ciertas características en esta transición y desapego del modelo clásico y figurativo de la escultura que son lo bastante evidentes como para establecer una lista con los puntos fundamentales resumidos y agrupados en cuatro grandes hitos: la pérdida del pedestal, los nuevos materiales que sustituirán a los clásicos como el bronce y el mármol, la expansión de temas y motivos iconográficos, y la pérdida del monumento como motor imperante de la escultura (este último punto es, para Krauss, el elemento más definitorio). A continuación, pasamos a resumir los puntos mencionados:

a) Pérdida del pedestal y fin de la exclusividad de lo vertical. Se entiende que la escultura contemporánea busca otras posturas alejadas de la verticalidad, rechazando la tradición clásica y sus reglas predeterminadas. El rechazo al pedestal implica todo lo que este representa: elevación, resistencia, altar. Todas estas ideas se vinculan con el afán de la escultura clásica de perdurar pese al paso del tiempo, sobrevivir y erigirse como portadora de grandeza. La pérdida del pedestal, tal como sostiene Maderuelo, denota una ausencia de voluntad conmemorativa, así como una apuesta por lo efímero, y se configuraría como un «síntoma» de la pérdida de cualidades formales, de materialidad y contorno. Frente al pedestal donde la escultura se situaba elevada, alejada

Referencia bibliográfica

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

Referencia bibliográfica

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

Referencia bibliográfica

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

sobre el espacio a modo de señalamiento y separación de lo artístico, la nueva escultura se sitúa en el espacio real, lo que en pintura equivaldría al marco pictórico. Ahora se convierte en un elemento más ambiguo y será el espacio de exposición que el que le otorgue significado. En este contexto de pérdidas, los límites de la escultura quedan difuminados.

b) Nuevos materiales y procedimientos. Los materiales tradicionales como la piedra, el barro, la madera o el bronce estaban relacionados con una determinada manera de trabajar el material (esculpir, tallar o modelar), pero la escultura contemporánea utilizará otro tipo de materiales sin distinción: materiales industriales, materiales pobres e incluso objetos encontrados, como veremos en el *ready-made*.

c) Nueva temática. Desde la antigüedad, la escultura perpetúa la representación antropomórfica como paradigma iconográfico, a excepción de relieves en fachadas de edificios. Frente a este monotema, la escultura moderna se sitúa en un marco de libertad temática, pudiendo representar objetos, ser abstracta o crear ambientes.

d) Fin de la lógica del monumento. Rosalind Krauss sostiene que hay que tener en cuenta la dimensión temporal en el estudio de la escultura, porque no es posible separar la noción de tiempo de la de espacio, por lo que hay que prestar atención a la tensión que se genera entre estas dos dimensiones, es decir la dimensión espacial y la temporal. Siguiendo este hilo argumental, Krauss opina que la escultura moderna rompe con la lógica del monumento y, por tanto, se define como antimonumental, porque pretende enfrentarse a las cualidades estáticas, sólidas y monolíticas tan características de la escultura tradicional.

Estas ideas que aquí se exponen constituyen una aproximación a los cambios que se producen en la escultura con el inicio de la modernidad y que serán característicos en el desarrollo histórico de la escultura contemporánea, como veremos a continuación. Esto no significa que en la actualidad no se continúe creando un tipo de escultura de corte tradicional, pero el análisis al que aquí nos referimos responde a una clase de escultura vanguardista. Eso es lo que Clement Greenberg pensaba de la escultura. Para este crítico norteamericano –que se hizo popular sobre todo por la contestación a su pensamiento, considerado conservador durante los años sesenta–, el arte debía abordarse con parámetros analíticos y objetivos, es decir, formalistas. En sus textos la escultura deviene un objeto de estudio de segunda clase. Como gozó de buena recepción durante una época, sus pensamientos sobre la escultura marcaron la visión que se tuvo de ella. Para Greenberg, es la vinculación con la pintura lo que determina la fundamentación de la escultura. Según su argumentación, si la escultura ha llegado a su cima ha sido gracias a su imitación de la pintura.

Para Greenberg, el artista impresionista Manet será mejor escultor que Rodin porque este persiste en la tradición del arte monolítico, es decir, hecho con una sola piedra, a la manera de un monumento. Por eso, según su perspectiva, la escultura moderna no dará comienzo hasta el cubismo, porque este justamente se aleja de la tradición monolítica. Piezas como la *Guitarra* de Picasso (fig. 2) iniciarían la «escultura-construcción» –opuesta a la monolítica– como una manifiesta evolución escultórica del *collage*.

Figura 2. Pablo Picasso, *Guitarra*, 1913.



1.3. Rodin: contranarrativas y rupturas en la escultura tradicional

Ya hemos visto cómo la escultura monumental se convierte en insignia y símbolo de las nuevas ciudades que ansían convertirse en ejemplos de progreso y modernidad. Si seguimos la argumentación planteada por Rosalind Krauss, se hace evidente que la monumentalidad de las esculturas funcionaba como un lastre que no permitía la innovación y el desarrollo de la escultura más allá del pedestal. Pero Auguste Rodin (1880-1900) –escultor francés muy activo entre finales del siglo XIX y principios del XX– rompió con las ideas que connotan el monumento escultural. Krauss destaca dos obras suyas que suponen el desvanecimiento de la lógica del monumento, un fenómeno que sucede de forma gradual pero que se puede observar más claramente en estas dos piezas. *Las puertas del infierno* (1880-1917) y el *Monumento a Honoré de Balzac* son, para la crítica de arte, un punto de inflexión. En primer lugar,

porque no existe una única versión de estas obras (se pueden encontrar diversas versiones en varios museos del mundo), y, en segundo lugar, por su antiestructura, pues la superficie de las esculturas ha sido arrancada, como se ve en el caso de *Las puertas del infierno*. En palabras de Krauss:

Yo diría que con estos dos proyectos escultóricos cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa [...] una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran medida autorreferencial.

Referencia bibliográfica

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

Figura 3. Auguste Rodin, *Las puertas del infierno*, 1880-1917.



Las puertas del infierno (fig. 3) fue un encargo del Gobierno francés destinado al Museo de Artes Decorativas de París que Rodin nunca llegó a concluir, una empresa para la que estuvo trabajando gran parte de su vida y que llegó a convertirse en una obsesión.

En un primer momento, la gran inspiración de Rodin fue el ya mencionado relieve de *La marsellesa*, grupo escultórico en altorrelieve realizado en 1832 por François Rude para el Arco del Triunfo de París (fig. 1). En este relieve se representa a los patriotas franceses que lucharon durante la revolución rusa contra el absolutismo de Prusia y Austria. El tratamiento que Rude da a las figuras, con gestos exagerados, nos remite a la escultura helenística. Krauss explica que esto se debe a su estructura, pues son dos ejes los que otorgan

armonía narrativa al relieve: el eje horizontal funciona como elemento separador de los soldados que se encuentran dispuestos en la parte inferior, situándose la victoria en la parte superior, mientras que el eje vertical marcaría la línea divisoria que abarca desde la cabeza de la victoria atravesando su cuerpo hasta los dos soldados situados en la parte inferior. Entonces sería en la unión entre los dos ejes donde se articula el significado de la composición, lo que produce una sensación de movimiento. Por ese motivo, Krauss sostiene que la organización compositiva de *La marsellesa* es esencialmente narrativa, puesto que es posible hacer una lectura del relieve.

Para la crítica de arte, Rodin intenta emular el sentido narrativo de este relieve de Rude, ya que el encargo incluía una temática particular, *La divina comedia* de Dante, por lo que concibe las puertas como un ciclo narrativo. Así lo demuestran los primeros esquemas y bocetos, donde el escultor divide en ocho paneles el relieve, que queda separado por secuencias de narraciones ordenadas. Aquí se observa la influencia de Ghiberti y sus *Puertas del paraíso* del baptisterio de la catedral de Florencia, organizadas en una retícula en bajorrelieve porque son esculturas pensadas para una puerta con características escultóricas y espaciales similares. Pero en la tercera maqueta del proyecto *Las puertas del infierno*, Rodin se desprende del sentido secuencial al eliminar los paneles divisorios, es decir, los paneles que ejercerían la función distribuidora de las escenas que representan *La divina comedia* de Dante. En su lugar Rodin coloca la figura de *El pensador* como foco de atención que ordena y delimita el resto de la estructura gracias a una demarcación cruciforme formada por una barra horizontal y un tronco vertical situado debajo de esta figura. Una vez concluida la última versión de las puertas, se observa que ha desaparecido cualquier atisbo narrativo, lo cual era muy novedoso para la época. Del total de figuras que forman parte de este relieve, solo dos seguirán formando parte de *La divina comedia*: *Ugolino y sus hijos* y *Paolo y Francesca*. Llama la atención que el escultor decide duplicar ciertas figuras. Así vemos que en la puerta izquierda la misma figura masculina que corresponde a uno de los hijos de Ugolino, que recibe el nombre de *El hijo pródigo*, se puede encontrar también como figura exenta e independiente. Del mismo modo se observa que la misma figura masculina vuelve a aparecer en la puerta derecha, esta vez emparejada con una figura femenina, un conjunto que recibe el nombre de *Fugit amor*, que además aparece en dos ocasiones; solo los diferencia el cambio de ángulo. Según Krauss, esta duplicación no se trataría de una mera coincidencia, sino que anuncia «la ruptura del principio de la unicidad espaciotemporal que constituye uno de los prerrequisitos de la narración lógica, pues la duplicación tiende a destruir la misma posibilidad de una secuencia narrativa lógica».

Esta repetición también se ve en el remate de las *Puertas*. Se trata de *Las tres sombras*, que se configura como una parodia de la representación tradicional de las agrupaciones de triples figuras en los conjuntos escultóricos, como por ejemplo *Las tres gracias* que habían creado con anterioridad tanto Canova como Thorvaldsen. Sin embargo, Rodin, repitiendo la misma figura para las

Referencia bibliográfica

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

diferentes gracias, quiere subvertir los cánones neoclásicos que perpetúan los preceptos de la escultura clásica rompiendo con la idea de composición, pero también con la idea de relieve, pues deliberadamente suspende la sensación de profundidad, movimiento y narración del fondo de las *Puertas*, donde se resaltan las figuras exentas. Ello produce una sensación de separación y suspensión de las coordenadas espaciotemporales que, por el contrario, sí se mantiene en *La marsellesa*. Otras figuras que destacan individualmente de este relieve es *El beso*, que realizó junto con Camille Claudel. Tanto en este relieve como en otras de sus obras, Rodin desdibuja el contorno de las figuras escultóricas, produciendo una sensación borrosa, de sombra, que acrecienta y difumina los límites de la composición, –de nuevo, otra estrategia para romper la coherencia y la legibilidad a la que la escultura clásica debe responder–. Así mismo deja visibles las marcas del proceso material implícito en la acción de esculpir con materiales como bronce o arcilla, tal como se puede ver en la figura *El hombre que camina* o *Torso de hombre*, como si quisiera hacer palpables las huellas del proceso escultórico.

Pero además Rodin fue considerado un gran retratista, porque aunó la habilidad de captar las emociones psicológicas y las características físicas de sus figuras. Fruto del prestigio obtenido a nivel público, desarrolló varios monumentos conmemorativos pensados para el espacio público, como por ejemplo *Los burgueses de Calais*, un grupo escultórico dedicado a Eustache de Saint Pierre y sus cinco compañeros entregados al rey inglés Eduardo III durante el sitio de la ciudad. Este grupo fue realizado alrededor de 1886 y constituye una de sus obras más emblemáticas, que marca el camino al expresionismo por su deconstrucción de la forma. El retrato de los seis mártires destaca por captar expresiones personales más propias del ámbito privado; además, prescinde del pedestal y se aleja de la jerarquía y monumentalidad característica de este tiempo, lo cual lo convierte en un conjunto innovador en cuanto a la amplitud de la paleta de expresiones que señalan el camino a la construcción subjetiva y marcan el inicio de los recorridos que la escultura moderna desarrollará en el siglo XX.

De entre otros ejemplos de retratos donde Rodin muestra una constelación de estados emocionales, destaca el retrato de cuerpo entero de *Victor Hugo* y el mencionado *Monumento a Balzac* (fig. 4), que fue un encargo realizado en 1897. En un plano de análisis de la forma, destaca que apenas se intuye el cuerpo del escritor, pues lleva una especie de bata que cubre todo su contorno, lo que para Krauss es una representación del gesto de Balzac, es decir, objetualiza su gesto para reforzar la voluntad del sujeto.

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

En conclusión, Rodin abre el camino para el desarrollo autónomo de la escultura en el siglo XX por varios motivos: se desprende del pedestal como símbolo de majestuosidad y señalamiento; considera que las figuras escultóricas deben expresar y definir emociones, pero sin supeditar la forma al contenido; y rompe con la tradición narrativa, difuminando los contornos, borrando los límites y situando a la escultura como un arte plástico autónomo, alejado de la connotación y representación del poder propios de la lógica del monumento. Autores que recogieron su testigo, como Henri Matisse, empezaron también a expresar mediante la escultura una nueva forma de hacer y una nueva mirada –que traería la construcción ontológica del sujeto al centro del debate–, para fundamentar la búsqueda de la voz, experiencia y conocimiento personal a través del desarrollo de la práctica artística.

2. La importancia del objeto escultórico: del espacio analítico en las vanguardias al *ready-made*

La entrada de las vanguardias en el sistema del arte trajo consigo una convulsión profunda en la forma de crear, de pensar y de proyectar ideas. La historia del arte y de la creación había sido portadora de ideas vinculadas al poder religioso, político y económico, las cuales, además, habían basado sus principios en la mimesis que, desde el Renacimiento, había construido el conocimiento de la realidad a través de un prisma científico. Pero todo ese conocimiento, adquirido y traspasado por la evolución estilística en la que supuestamente se basa la historia del arte, se deconstruye¹ dando paso a un nuevo mundo que quedó marcado por las dos guerras mundiales y el desgarramiento que tal experiencia supuso en la conciencia colectiva. En un corto período de tiempo, tienen lugar una serie de *ismos*, movimientos de vanguardia que se suceden como una ráfaga que sacude los cimientos de la creación artística y el pensamiento crítico. Pero no hay que olvidar que esta es una historia del arte occidental, centrada en Europa como núcleo de operaciones, una historia del arte fundamentada en unos preceptos heteropatriarcales que no tuvo en cuenta otros relatos fuera de la norma basada en la cuestión de clase, raza y género.

En este transcurso de creación de nuevas historias del arte alternativas a la tradición que propone un modelo evolucionista y positivista, la escultura también fue sacudida desde sus fundamentos. Hemos visto cómo ya en el siglo XIX, y sobre todo a través de figuras como Rodin, se empieza a interrogar el estatuto de la escultura como una de las bellas artes, supeditada al canon clásico y elevada por la idea de monumentalidad y belleza, que, por otra parte, remite a los ideales del neoclasicismo.

Es precisamente en esas coordenadas donde incide Rodin presentando una creación alternativa e interpelando a la subjetividad como búsqueda de una alternativa alejada de las ideas normativas neoclásicas. El testigo de Rodin es recogido por otros artistas que llevarán estas ideas a su máxima deconstrucción pues, a partir de ahora, y gracias en parte a las experimentaciones con materiales y fragmentos que la técnica mixta del *collage* supone, se acentúa la naturaleza objetual de la escultura. En palabras de Juan Antonio Ramírez:

⁽¹⁾Partimos del concepto de deconstrucción utilizado por el filósofo Jacques Derrida, según el cual la obra de arte (también la literaria, etc.) cuestiona su racionalidad sistemática (tradicción asociada a Platón y a Hegel) y propone justamente lo contrario: el cuestionamiento y disolución del canon y la imposibilidad de aprehender globalmente la obra, puesto que esta está en constante movimiento y no se restringe a una norma canónica.

[...] pintar o esculpir no eran ya cosas sublimes, en la tradición sublime, sino actividades que podían ser poéticamente subversivas y/o revolucionariamente productivas. El artista se erigía así, de modo ambiguo, en compañero de viaje de las clases trabajadoras y en el profeta iluminado de un desconocido porvenir.

De esta manera, en el cubismo encontramos que Picasso (1881-1973) fue uno de los pioneros en renovar el lenguaje de la escultura mediante la técnica del ensamblaje. El artista incluía toda clase de materiales y objetos que no tenían por qué tener una finalidad artística, usando también otros tipos de materiales como el metal. Este elemento fue usado también por artistas como David Smith (1906-1965) en sus esculturas, ampliando y buscando nuevas técnicas como la introducción de materiales industriales que los artistas del constructivismo utilizan para crear «esculturas-objetos». Es esta una aportación determinante para la evolución del lenguaje escultórico, que sin duda amplía las posibilidades creativas con la inserción de madera, alambres, deshechos, elementos encontrados, papel... en definitiva, una paleta de elementos que contribuyen a la revolución formal de la escultura. La aportación del dadaísmo y del surrealismo consiste en incluir objetos encontrados tal como se analizará a continuación. Vemos cómo la introducción de objetos del mundo real cuestionaba la concepción clásica de la escultura, aunque con bastante diferencia entre un movimiento y otro. Por ejemplo, en el caso del dadaísmo y la introducción de los *ready-made* por parte de Marcel Duchamp, se escogía un objeto cotidiano, elegido al azar, sin un significado especial por sí mismo. En cambio, los objetos surrealistas se presentaban como objetos portadores de significado, porque el objeto en sí era importante en el movimiento surrealista, ya que se relacionaba con un objeto de deseo, un fetiche. No eran objetos sustituibles, como podía ocurrir en el dadaísmo, sino que de alguna manera poseían la singularidad de las obras de arte. En este sentido, se pueden destacar los objetos de Meret Openheim y Man Ray, o las muñecas de Hans Bellmer.

También el constructivismo contribuyó a renovar el lenguaje de la escultura, puesto que sus objetos construidos estaban posicionados políticamente. Incluso algunos artistas como Tatlin pedían que sus esculturas fuesen utilizadas para la revolución. Aquí destacan también Naum Gabo y Antoine Pevsner. Se trata de construcciones a partir de formas geometrizadas, que permiten reflexionar sobre las formas en el espacio e intentan incidir en el concepto de lo colectivo más que en el artista singular y único.

Estas tres maneras de enfrentarse a la creación escultórica –el *collage*, el objeto industrial y el *ready-made*– se configuran como el inicio del llamado «arte del objeto», que posteriormente en los años sesenta dará lugar al minimalismo, al conceptualismo y al *Body Art*.

Bibliografía recomendada

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

2.1. Movimiento absoluto: futurismo y constructivismo

El futurismo hizo su aparición a partir de 1909 tras la publicación del primer manifiesto en el periódico francés *Le Figaro*. Su autor, el artista italiano Filippo Marinetti (1876-1944), ponía en marcha uno de los movimientos de vanguardia más polémicos, sobre todo debido a sus ideas filofascistas. En ese primer manifiesto ya se pueden encontrar las consignas que se harían populares en este *ismo*: la fe en la ciencia y, especialmente, en la tecnología; la inclinación a la velocidad y el peligro; la defensa de la destrucción de museos, bibliotecas y otras instituciones de conservación; y, según señalan en posteriores manifiestos, su intención de corregir el curso del arte europeo. Se trataba de un grupo de jóvenes inconformistas que anhelaban en el arte nuevo de vanguardia una superación de las formas clásicas del arte. Se ve claramente que el elemento de la velocidad será imprescindible como valor plástico, ya que para ellos la velocidad representa el progreso.

La escultura vive en el futurismo un momento clave, pues uno de sus integrantes, Umberto Boccioni (1882-1916), reformuló y creó varias piezas fundamentales para entender el discurso escultórico objetual del siglo XX. Además, acompañó sus creaciones de textos donde exponía sus ideas sobre la escultura. En el *Manifiesto técnico de la escultura futurista*, pretendió alejarse de los monumentos y los procedimientos tradicionales, promoviendo una nueva base estética para la escultura, redefiniendo su estatus. Así, Boccioni propone que hay dos tipos de movimientos: por una parte, el movimiento absoluto, que representa las características intrínsecas del objeto, es decir, los aspectos estructurales y materiales del objeto, aspectos que son endógenos a la escultura; y, por otra parte, el movimiento relativo del objeto, que se configura como los elementos espaciales y del entorno que intervienen en el objeto escultórico. En este sentido, si el espectador cambia de posición, cambia su percepción sobre el mismo. Son, por tanto, elementos que podríamos llamar exógenos o exteriores a la estructura material.

Figura 5. Umberto Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio*, 1912.



Boccioni, que en un principio se formó en la pintura, inspirado por la corriente neompressionista que llegó a Italia proveniente de Francia, pronto se vio inspirado por el cubismo y por Picasso. Su estancia en París le ayudó a crear una de sus piezas más emblemáticas, *Desarrollo de una botella en el espacio*, de 1912 (fig. 5). Se trata de una naturaleza muerta con una mesa, botella y plato, elementos que se integran en la escultura como si fuera una estructura giratoria. Con esta pieza Boccioni quiere materializar las ideas sobre movimiento absoluto y dinámico que, de esta manera, integran activamente el aire y el entorno que envuelve la pieza y el volumen sólido de los objetos que la componen. *Desarrollo de una botella* fue concebida para ser observada frontalmente. La botella en sí misma constituye la estructura principal de la escultura y está compuesta por una suerte de perfiles encajados que también tienen forma de botella, de manera que parece como si se estuviera descomponiendo en diversas capas que giran en torno a la estructura principal. El espectador tiene que descifrar esta estrategia visual o ilusión óptica: por una parte, el centro es estático y hueco, mientras que, por otra, las distintas capas adyacentes crean una sensación de movilidad cambiante. Así parece que la escultura rote hacia la cima de la forma a diferentes velocidades, como si fuera «una ilusión de movimiento continuo». De esta manera, según Krauss, «el objeto en movimiento se convierte en vehículo del tiempo percibido y del tiempo en dimensión visible del espacio una vez lo temporal adopta la forma del movimiento mecánico».

Para la crítica de arte, el espectador debe completar la obra tratando de ir más allá de la visión parcial que el objeto ofrece, y este sería uno de los problemas que la escultura presentaba: la necesidad de superar la pobreza de la percepción o «pobreza de la información», para percibir el objeto de forma completa gracias a «la aprehensión conceptual de la cosa», superación que puede ser posible cuando la escultura dramatiza y tensiona ese conflicto. Para Boccioni, ello se da entre lo que él define como movimiento absoluto (la estructura del

Referencia bibliográfica

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

objeto escultórico que él descompone en capas que simulan movimiento y velocidad) y el movimiento relativo (la comprensión de la obra en términos de percepción y de aprehensión que deben ser aportados por el espectador).

En otra de sus esculturas más emblemáticas, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, de 1913 (fig. 6), también se preocupa por la representación del movimiento y la integración dinámica del espacio ambiental que envuelve a la escultura. La influencia cubista es palpable, a juzgar por la manera en la que Boccioni resuelve la superposición de volúmenes cóncavos y convexos, pero el escultor fusiona los términos de análisis y deconstrucción formal de la figura cubista con las ideas futuristas. Tal como él mismo señala, «una composición escultórica futurista tendría en sí misma los maravillosos elementos matemáticos y geométricos que componen los objetos de nuestro tiempo».

En esta figura vemos la suspensión de un cuerpo en movimiento. Es un cuerpo sin género ni cara visible. Tampoco tiene brazos en referencia a la *Victoria de Samotracia*, que aparece mencionada en el manifiesto futurista fundacional escrito por Marinetti, el cual afirmaba que un automóvil a toda velocidad era más hermoso que la *Victoria de Samotracia*. En efecto, Boccioni intenta representar y captar la descomposición del movimiento en el momento de la acción. En este caso, la acción viene representada por la figura que camina, que adopta una forma abierta, de amplitud y expansión en el espacio circundante. Por eso intenta ir más allá de la representación del movimiento, ya que los planos o capas que configuran la escultura sobresalen hacia atrás, representando los límites del cuerpo atravesados por la velocidad y la energía plasmados en el momento de la acción, lo cual acentúa la sensación de extensión en el espacio. Los volúmenes también ayudan a percibir la sensación de movilidad, pues el impacto de la luz crea claroscuros y sombras que difuminan la figura.

Referencia bibliográfica

Umberto Boccioni, citado en: Juan Antonio Ramírez, Jaime Brihuega, Carlos Reyero, *et al.* (2018). *Historia del arte 4. El mundo contemporáneo*, p. 223. Madrid: Alianza Editorial.

Figura 6. Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913.



Para el futurismo fue determinante el conocimiento de la vanguardia cubista pues, en la misma época que Boccioni creaba sus esculturas, Picasso ya estaba experimentando con otras técnicas y lenguajes escultóricos, como precursor que fue de la reformulación del lenguaje escultórico. En el campo pictórico, el cubismo transformó la visión mimética de la realidad por una representación alternativa, basada en la geometría y la fragmentación de las superficies que se deshace de la perspectiva renacentista (en la que normalmente se establecían uno o dos puntos de fuga para representar el espacio) a favor de una perspectiva múltiple donde todos los objetos se colocan en un mismo plano, desapareciendo, de esta manera, la sensación de profundidad. Esta es una de las particularidades del cubismo: la pérdida de un punto de vista único y la ausencia de profundidad que tiene lugar porque no se distingue entre forma y fondo y todo aparece en un mismo plano. Es importante señalar que el cubismo fue capaz de crear una reflexión tan revolucionaria sobre el espacio en el ámbito de la pintura, en cierta medida, porque absorbió características propias de la escultura «primitiva», como la simplicidad producida por la esquematización de las formas y el tratamiento de las figuras a través de planos angulares. Así mismo, se añaden las técnicas experimentadas en el *collage*, que permiten ir añadiendo materiales de diversa procedencia, haciendo que las yuxtaposiciones de los volúmenes tan propios del cubismo se pudieran

traspasar a los objetos. Así se entendía que la escultura cubista partía de un modelo más constructivo –yuxtaposición de formas– que la moldeada con materiales tradicionales.

Es el caso de la *Guitarra* de Picasso, realizada en 1912 (fig. 2), el artista recorta y pega un trozo de cartón dándole la forma de una guitarra y posteriormente añade cuatro cuerdas tensas. Con esta acción Picasso inicia una nueva vía escultórica, que tiene su fundamento y su base en la experimentación con el relieve, influenciada por los descubrimientos cubistas en pintura, y que continuará con otras «construcciones objetos» como por ejemplo *Vaso de ajeno*, donde incluye materiales encontrados superpuestos a un modelado tradicional. Esta vía iniciada por Picasso, basada en la técnica del *collage* y de los materiales no convencionales para crear objetos escultóricos, será explorada por Julio González y el primer Alberto Giacometti, y sobre todo Jacques Lipchitz, gran seguidor de la escultura cubista.

Estas exploraciones en favor de la autonomía del objeto escultórico fueron también inspiración para el movimiento constructivista ruso. El constructivismo ruso surge tras la Revolución Rusa de 1917, una revolución de carácter socialista que propició importantes cambios en la sociedad. A partir de estos cambios políticos, artistas como Tatlin o Rodchenko, consideran que el arte debe ayudar al cambio social, razón por la cual deciden vincular el arte y la tecnología. Este convencimiento se opondría al suprematismo que promulgaba Malevich, quien apostaba por una noción más pura del arte, en la que primaban las formas geométricas y que era ajena a cualquier contaminación externa, como el uso de la tecnología o la necesidad de transmitir un mensaje social. El constructivismo ruso, por el contrario, considera que el arte debe estar al servicio de la sociedad en todos los sentidos (arquitectura, diseño industrial, cartelería, etc.).

En 1913, Tatlin (1885-1953) va a París a conocer la obra de Picasso. Allí podrá ver de primera mano las innovaciones técnicas que el artista español está creando con el cubismo y vuelve a Rusia para poner en práctica lo que ha aprendido. En un primer momento, Tatlin trabaja con la construcción de una serie de contrarrelieves, y muestra los resultados en una exposición que lo consagra como uno de los artistas más radicales. En estos relieves muestra la influencia tanto del cubismo (materiales, técnicas, geometría y deconstrucción de la tradición) como del futurismo (aspirar al modelo de «inteligibilidad ideal» que la *Botella* de Boccioni representa, ya que –tal y como hemos analizado– esta escultura pretende trascender el espacio real).

En este sentido, se observa cómo Tatlin intenta no crear un falso ilusionismo. Por ejemplo, al colocar la escultura *Relieve en esquina* (fig. 7) elevada en un rincón, deniega la visión múltiple que se hace necesaria para que el espectador pueda contemplar la obra desde varias direcciones. Además, prescinde del pedestal característico y coloca la obra en un pliegue de la pared evocando una experiencia diferente. De esta forma invierte el «modelo organizativo

de los datos visuales» al exteriorizar la lógica estructural de la escultura. Así, la esquina pasa a ser parte integrante de la obra, también en un alegato en defensa tanto de los materiales como de los espacios reales.

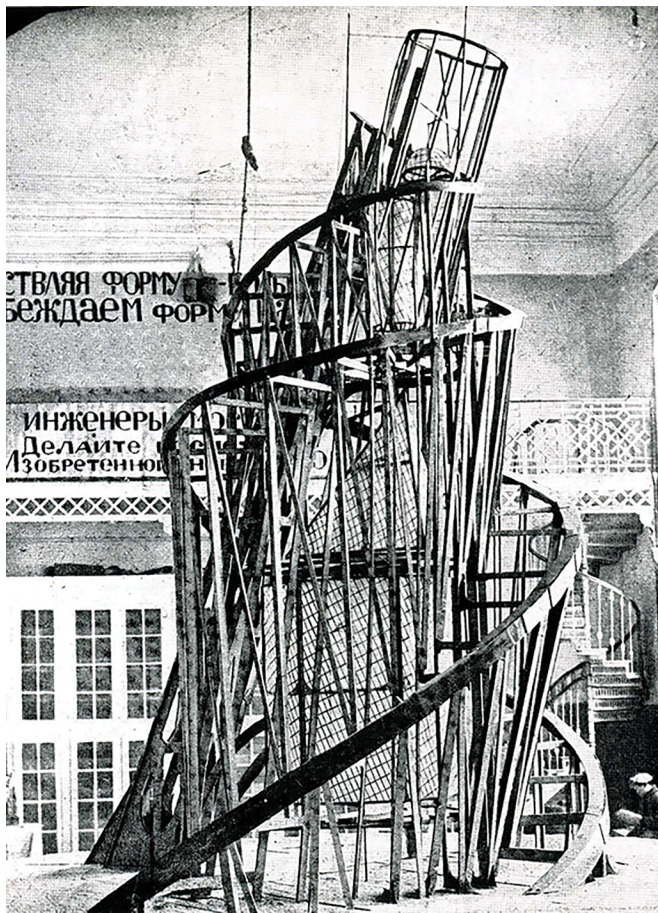
Figura 7. Vladímir Tatlin, *Relieve en esquina*, 1914-1917.



Otro de sus proyectos emblemáticos fue el *Monumento a la III Internacional* (fig. 8), que consistía en una estructura de grandes dimensiones formada por un doble helicoide donde tres cuerpos geométricos daban la sensación de movimiento. Fue, sin duda, uno de los emblemas de la época constructivista, aunque nunca llegó a realizarse. Sin embargo, Tatlin no tenía tan buena acogida dentro del movimiento constructivista, pues Naum Gabo consideraba que su trabajo era demasiado «productivista» y, por lo tanto, demasiado cercano a la producción mecánica industrial que se produce en masa.

Contenido complementario

El productivismo, en este contexto, se entiende en relación con la voluntad del constructivismo ruso de aportar ideas que fuesen útiles para la producción en masa, relacionadas con materiales y metodologías propias de la industria.

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

Gabo, por su parte, considera que el principio constructivista debe ser lo que él denomina la «estereometría», que, distinguiéndose de la planimetría, es la parte de la geometría que mide los volúmenes. Para él, la escultura debe habitar un espacio particular sin la necesidad de crearlo a través del tratamiento plástico de la masa escultórica, sino creando el volumen gracias a un juego de fuerzas y ritmos en el espacio. Tanto Naum Gabo como Antoine Pevsner –otro miembro de la corriente constructivista– consideran que el arte se relaciona principalmente con lo espacial y lo temporal. Son estos principios, el espacio y el tiempo, los que les permiten contrarrestar el supuesto estatismo del arte mediante lo que se calificó como ritmos cinéticos. Lo innovador de esa consideración era que conseguía relegar el volumen creado por la masa a un segundo plano, negando que todo el potencial plástico se encontrase, justamente, en la masa. Este hecho fue importante como un paso más hacia la reconceptualización de la escultura en aquellos años. Gabo y Pevsner convirtieron el vacío en un material escultórico e incorporaron, además, el plástico y el vidrio como materiales que, realzando la transparencia de planos, conseguían crear ritmos cinéticos rompiendo con la solidez y el estatismo propios de la concepción tradicional de la escultura.

En *Columna* (fig. 9), Naum Gabo utiliza el espacio como un material más que se complementa con la madera, el metal, el vidrio y el *perspex* –un material plástico. En esta pieza Gabo se vale de elementos estereométricos y, en su conjunto, crea una estructura repleta de transparencias que consiguen otorgarle el ritmo cinético deseado.

Figura 9. Naum Gabo, *Columna*, 1923.



Los constructivistas rusos valoran el plástico como material con potencial escultórico, una cualidad que también explorarán otros seguidores del constructivismo como Laszlo Moholy-Nagy. Este artista, que entró en la Bauhaus en 1923, realizó una serie de esculturas en plexiglás en la década de los cuarenta mediante las que consigue otorgar ritmo y cinetismo a las curvas, gracias a las transparencias que crea el propio material.

2.2. Dadaísmo y *ready-made*

El impacto que la I Guerra Mundial deja entre los artistas europeos hace que surja el dadaísmo en el año 1916, pues durante la contienda ciertos artistas se refugian en Suiza, país neutral. No se puede entender el nacimiento de este movimiento sin ese sentimiento de desorientación y desarraigo que ocasiona la guerra. Fue gracias a que Hugo Ball, escritor de formación, abrió las puertas del Cabaret Voltaire en un café de Zurich, (donde muchos artistas residían, por ser refugiados o desertores) que se inició el movimiento, pues Ball entendía que la revolución debía llegar a través del espectáculo y el teatro. El dadaísmo

no se puede considerar un estilo en sí mismo, pero sí un campo exploratorio en el que el uso de nuevas técnicas y materiales da paso a una revolución de las formas y los temas en la que el azar juega un rol fundamental, ya que el dadaísmo se posiciona en contra del concepto de razón propio del positivismo. Alejado de la lógica, este movimiento se apoya en la constante negación a partir del uso de materiales poco habituales –desechos de la calle, por ejemplo– y de conceptos y gestos absurdos que consiguen provocar al público hasta el punto de que este se replantee sus valores estéticos. La libertad desenfadada del individuo, lo aleatorio, lo incomprensible y lo espontáneo son aspectos estrechamente relacionados con el dadaísmo. El término «dadá» para definir el movimiento fue encontrado por azar en el diccionario, claro ejemplo de las dinámicas que marcarán este movimiento.

Muchos fueron los que se adhirieron al dadaísmo una vez que se lanzaron los primeros manifiestos y revistas, creándose un potente grupo en varios países, en especial en Alemania, aunque también llegó a Norteamérica. Pero pronto los artistas que lo integraron viraron hacia otros movimientos como el surrealismo (André Breton lanzaría su primer manifiesto surrealista en 1924).

Las aportaciones del dadá tienen que ver con la pérdida del aura sagrada que siempre ha rodeado a las obras de arte. El dadaísmo buscaba elevar la realidad cotidiana, lo aparentemente banal, a material artístico. Esta revalorización de lo cotidiano está relacionada con la democratización del arte, hecho que culmina en una negación de los propios géneros y las jerarquías: no hay distinción entre la pintura, la escultura, la música o el teatro; todo tiene el mismo valor.

Figura 10. Raoul Hausmann, *El espíritu de nuestro tiempo*, 1919.

Sin duda, una de las aportaciones más interesantes en cuanto al análisis la evolución del objeto escultórico en las vanguardias es la de Marcel Duchamp (1887-1968). Pero también podemos destacar otras figuras dentro del dadaísmo, como Raoul Hausmann (1886-1971), que contribuyeron al desarrollo de la escultura, en este caso, con *El espíritu de nuestro tiempo*, una escultura-collage que realizó en 1919 (fig. 10). Se trata de una cabeza de madera perteneciente a un maniquí a la que Hausmann añade materiales y piezas aparentemente incoherentes (una regla, un trozo de un metro, unas ruedecillas de latón). Es una estrategia que permite «construir a partir de piezas ya existentes [...] de ahí que a algunos dadaístas les gustara autodenominarse montadores». En este caso Hausmann, al añadir este tipo de materiales para su «collage tridimensional», lo que hace es criticar las formas heredadas de lenguaje que de alguna forma son reglas a las que nos obligan a someternos, y también alude críticamente al mundo mecanizado, parodiando, negando – punto clave del dadaísmo –, el propio hacer escultórico.

Sobre el mundo mecanizado también reflexiona Duchamp, para quien lo esencial en el arte es señalar y enfatizar el papel del contexto, así como desacreditar el aura de singularidad y de artisticidad que suele acompañar a las obras de arte. Por eso inventa el *ready-made*, que no es más que la conversión de un objeto cotidiano en obra de arte mediante el señalamiento, la designación y el cambio de contexto, es decir, su traslado de la realidad cotidiana a la realidad del arte, representada por su exposición en un museo. Con este ejercicio, el

Referencia bibliográfica

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

artista no ejerce manipulación sobre el objeto artístico, ni tampoco existe huella procesual, puesto que no fabrica él mismo el objeto; es la selección lo que convierte a un objeto de la esfera cotidiana en un objeto de la esfera del arte. Este acto de transferencia estética es una «reubicación» física para la que se requiere de una interpretación metafísica, pero que escapa al análisis formalista de la historia del arte, porque el objeto se hace transparente a su significado, tal como explica Krauss:

[...] al aplicar esa cirugía radical al cuerpo de la convención narrativa, Duchamp estaba claramente sustrayendo el objeto a la cadena casual –histórica o psicológica– que vimos operar en el siglo XIX. Más aún, estaba provocando una situación que sería completamente opaca y resistente al principio clásico de que los objetos están hechos para ser naturalmente transparentes al intelecto. Estaba socavando la función del relieve como medio ilusionistamente favorecedor de la circunnavegación ideológica y la autonomía del objeto.

Marcel Duchamp empezó a realizar *ready-mades* en la década de 1910. El primero de ellos, fechado en 1913, es *Rueda de bicicleta*, que consistía en una rueda montada sobre un taburete. Otro era simplemente un botellero firmado por él. Su primera intención es hacernos cuestionar la noción del arte. ¿Qué es lo que «hace» una obra de arte? Después se sucedieron otros, como una pala de nieve llamada *Anticipo de un brazo roto*, aludiendo a un posible accidente usando la pala. Será en 1917 cuando presente su famosa *La fuente* (fig. 11), que consistía en un urinario colocado del revés y que estaba firmado por un tal R. Mutt, en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, creada en Nueva York, bajo una política de libre admisión, es decir, cualquiera podía presentarse pagando la cuota correspondiente. De las dos mil obras que se presentaron, solo una fue rechazada: *La fuente*. El artista, que estaba en el comité organizador, dimitió, formándose un gran revuelo en el núcleo dadaísta de Nueva York, que sobre todo era criticado por su falta de apertura ante nuevos retos artísticos. *La fuente* ha quedado como un gesto que cambiaría las reglas del juego en el sistema del arte. Según McEvelley, Duchamp:

[...] inició la antiescultura en los años 10 de este siglo mediante la exposición de objetos domésticos cotidianos como obras de arte en los contextos de galerías y de salón [...] Los *ready-made* eran la primera encarnación de la era de la duda [...] el término escultura sin embargo pasó por una expansión semántica hasta incluir más o menos cualquier cosa en el universo. Esto fue posible debido a su objetualidad.

Referencia bibliográfica

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

Referencia bibliográfica

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 fuente*, 1917.

Es un ejercicio de ironía, de intromisión de la cultura popular, el nihilismo y la destrucción de los códigos artísticos, que presta atención a situaciones e ideas que hasta el momento no se le habían ocurrido al resto de artistas coetáneos de vanguardia. Lo que hace Duchamp es que el señalamiento y la actitud selectiva del acto de la creación se conviertan en obra de arte. El artista francés democratizaba la práctica artística, despojando de singularidad y de magnetismo al arte, al situar un objeto aparentemente banal y de uso cotidiano en un contexto artístico tradicionalmente sagrado. De esta forma, ponía en entredicho la tradición de la historia del arte, criticando e ironizando sobre ella, como se puede ver en otros *ready-mades*, como por ejemplo *Gioconda*, donde pinta bigotes y una perilla a este cuadro de Leonardo da Vinci. Con este gesto, se mofa de la historia del arte: la escultura también puede ser un sitio donde orinar.

Una excepción dentro de los autores de vanguardia es Constantin Brancusi (1876-1957), que no pertenece a ningún *ismo* en particular. Aunque sus inicios están influenciados por Rodin, sus trabajos irán evolucionando hacia formas redondeadas, figuras que rozan la abstracción y la pureza formal, en las que usa materiales clásicos como bronce y mármol, pero depurando las formas geométricas hasta reducirlas a meros objetos. Por ejemplo, vemos como en *El origen del mundo*, una suerte de figura oval de bronce que reposa sobre una superficie devuelve el reflejo del óvalo, creándose un diálogo entre reflejo y objeto. En *Musa durmiendo* (fig. 12) representa una cabeza postrada que también tiene forma ovalada. La cabeza es un elemento iconográfico al que Brancusi recurre con frecuencia en toda su trayectoria, así como a su forma ovalada, un motivo que remite al origen. Vemos que en otras obras también representa una cabeza, desde *Cabeza de niño durmiendo* o *Suplicio* hasta la obra *Prometeo*, en la que la reducción de la forma roza la abstracción, como un objeto que tiene autonomía por sí mismo, más que

como el fragmento de un cuerpo. Continúa su autosuficiencia objetual cuando en *El recién nacido* la forma ovoide es continua, sin interrupción, creando una superficie sin inscripción ni signos, solo un leve esbozo de boca abierta. La simpleza y depuración de las formas sugiere el estado «primitivo» de la vida, una célula. También realizará una serie de figuras con motivos de pájaros, aproximadamente unas quince, donde se puede ver de manera clara la evolución desde *Pesarea Maiastra* hasta *Pájaro en el espacio*, donde la figura queda alargada y estilizada, simplificando la forma del pájaro, hasta llegar a ser casi abstracta, tubular. Es famosa la anécdota según la cual, cuando el escultor viajó a EE. UU. para exponer en Nueva York, los aduaneros consideraron que *Pájaro en el espacio* (fig. 11) no era una escultura, por lo que tendría que pagar un impuesto comercial. En general, el escultor rumano trabajó con ideas «primitivas», ancestrales e incluso espirituales. El simbolismo de sus obras indica una pulsión hacia la esencia y hacia el simbolismo, por ejemplo, el huevo, el pájaro, el cilindro, etc. El hecho de que decidiese que la mayoría de sus obras se acabasen en bronce fundido, hace pensar que estaba interesado en explorar la pureza de este material, que elimina los signos del tallado y del modelado.

Figura 12. Constantin Brancusi, *La musa durmiendo*, 1910.



Figura 13. Constantin Brancusi, *Pájaro en el espacio*, 1928.



2.3. La escultura surrealista y el arte cinético

El surrealismo nace del descontento de ciertos artistas hacia una actitud un tanto anárquica por parte del dadaísmo. La publicación de revistas fue el impulso y el motor de acción que canalizó las energías para articular el entramado intelectual característico del movimiento. La escritura automática fue uno de los métodos practicados para liberar el deseo reprimido y poder sacar a la luz lo que la moral convencional trata de ocultar. Se trataba de una forma de escritura sin una lógica o racionalidad premeditada, que permitía que afloraran ideas inconscientes y asociaciones que no responden a un patrón racional. Es conocida la frase de Lautréamont: «Bello como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas».

André Breton fue la cabeza visible del movimiento y el que firma el primer manifiesto en 1924, así como el segundo unos años después. Los surrealistas toman la vía del azar heredada del dadaísmo, pero un azar que ellos llaman «objetivo», un rasgo que puede ser desconocido pero a la vez deseado y esperado, y que funcionaría como una antesala o un interruptor de los deseos que habitan en el inconsciente, «lo maravilloso». En este contexto, entre los años veinte y treinta, las teorías de Sigmund Freud supusieron un descubrimiento inédito que los surrealistas no dudaron en asimilar. Así Breton descubrió el psicoanálisis que, junto con el trabajo que realizó en un

psiquiátrico después de la I Guerra Mundial, le proporcionó conocimientos sobre la materia y le ayudó a concebir las ideas que elaboraría alrededor del concepto de creación subjetiva para tener acceso a la «consciencia de lo real», a la que se llega gracias a una metodología visual basada en la búsqueda de imágenes, objetos y fetiches provocadores y rompedores.

Para los surrealistas era importante adquirir libertad en la creación, y para ello necesitan derrocar ciertas ideas de la sociedad ancladas en valores burgueses y capitalistas, rasgo que identifica a una vertiente del surrealismo relacionada con cierta lucha social y política, mientras que otros miembros permanecieron más afines a posturas de ideales románticos y nostálgicos. No es casual que en 1929 el filósofo Walter Benjamin escribiera *El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea* pues, para el teórico alemán, los surrealistas fueron el único grupo artístico que entendió la potencia revolucionaria del arte en tanto que herramienta emancipadora por su relación con el sueño. El concepto de sueño en Benjamin es fundamental para conseguir las «iluminaciones profanas», una manera de entender dialécticamente la relación entre el pasado y el presente y los peligros que encierra la historia basada en el progreso lineal. Un extracto del texto señala que hay que «ganar las fuerzas de la embriaguez para ponerlas al servicio de la revolución: en torno a esto gira el surrealismo, tanto en sus libros como en sus empresas. Tal es lo más propio de su empeño».

En este sentido, los objetos y el valor que les conceden jugarán un papel fundamental en el desarrollo creativo e intelectual del movimiento, pues es la manifestación del inconsciente y del deseo verdadero que permanece en este mundo surreal y alternativo al dado. Por eso, los surrealistas se sumergían en derivas y paseos por mercados y zonas de compra-venta para adquirir objetos sin significado aparente, pero que encerraban una conexión con el inconsciente social o personal y, por ello, una potencia emancipadora; era el azar el encargado de descubrir y activar esos objetos. Así, retoman las creaciones objetuales y le otorgan un valor poético, erótico o emocional.

Será la literatura una vía para la creación y la exploración del objeto como herramienta de creación. En la novela *Nadja*, que Breton escribió en 1928, este describe cómo encuentra objetos extraños en el mercadillo. También se encuentran referencias objetuales en un texto sobre Apollinaire que publica en 1917, donde incluye un pasaje de una historia de Paul Morand sobre una muñeca llamada Clarisse que colecciona todo tipo de objetos. Louis Aragon, que también conocía esta historia, escribe en la década de los años veinte sobre la ciudad de París como lugar de encuentro y de búsqueda de antigüedades, donde los pasajes, los mercados y escaparates serán los lugares para la inspiración. En definitiva, introducen la práctica de la cotidianidad y del día a día como metodología de creación, tal como señala Benjamin en su texto previamente mencionado:

Referencia bibliográfica

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

En el centro de todo ese mundo de cosas se encuentra el más soñado de sus objetos, la ciudad de París. Y así la revuelta saca a la luz por completo la imagen de su rostro surrealista. (Calles desiertas donde silbidos y disparos dictan ya sin más la decisión.) Pues ningún rostro es tan surrealista como el verdadero de una ciudad. Ningún cuadro de Chirico o de Max Ernst podría nunca medirse frente a los agudos y afilados contornos de sus fortificaciones interiores, que hay que conquistar y que ocupar para, de ese modo, dominar su destino; y en él, en el destino de sus masas, dominar el destino de uno mismo.

Referencia bibliográfica

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

A partir de los años treinta, el objeto empezará a formar parte de las creaciones de los artistas, que lo introducían en sus obras creando un efecto de extrañamiento al ser colocado sin un orden aparentemente lógico, sino más bien representando el orden que marca el inconsciente. El propio Breton da cuenta de ello en una conferencia que ofreció en Praga titulada *La situación surrealista del objeto*, en la que reconoce las distintas formas de aprehensión de los objetos, ya sea desde las particularidades del objeto encontrado o de los objetos mecánicos que funcionan a nivel simbólico. Este podría ser el caso de Salvador Dalí (1904-1989), que acuñó la expresión «objetos de función simbólica» por ser estos los encargados de activar el inconsciente del observador, en tanto que elementos objetuales provenientes del ámbito cotidiano y que, por tanto, están descontextualizados, de manera que, cada vez que un espectador contemple la obra, hará asociaciones y relaciones nuevas gracias a estas conexiones metafóricas y simbólicas. Simón Marchán, en su libro *Del arte objetual al arte del concepto*, explica la importancia que el objeto adquiere en este movimiento y señala que:

El objetualismo surrealista puso gran énfasis en el azar como relación individual del hombre con sus vivencias, el azar entendido como una elección inconsciente y como conquista de nuevos grados de conciencia mediante asociaciones provocadas. El *objet trouvé* se convierte en algo encontrado y cambiado por casualidad, en una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias. La conciencia vivencial desatada se orienta a una ampliación relativa de la conciencia, y el núcleo vivencial se sitúa en el encuentro espontáneo y casual con las cosas. En definitiva, este retorno surrealista al azar implica una aproximación a la realidad y a la vida vivencial.

Referencia bibliográfica

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

Uno de los artistas que más se valió del uso del objeto es Alberto Giacometti (1901-1966), en especial en su producción surrealista, puesto que a partir de los años cincuenta su obra está atravesada por el existencialismo tan característico de la obra del que ha pasado a ser uno de los escultores más populares del siglo XX. Aquí interesa señalar las obras que hace desde los años veinte hasta los cincuenta, un periodo productivo en el que se relaciona con el surrealismo a través de creaciones oníricas y de lo que él identificaba con objetos escultóricos que denominaba *proyecciones*. Giacometti insistía en que no había ninguna manipulación, ni actuación física o estético-formal sobre ellos; por el contrario, deberían ser objetos que estimularan el deseo, aunque esto supusiera un proceso doloroso que tenía como fin descubrir las proyecciones que su inconsciente escondía. Así nos encontramos con *Bola suspendida* (Fig. 14), que consiste en una jaula abierta hecha de hierro. En el interior coloca una esfera que se encuentra suspendida de un cordel y, justo debajo, pero sin tocarse, hay lo que parece ser una media luna, y debajo de esta, una plataforma que puede sugerir o bien un teatro o bien la simulación de un espacio enjaulado, como una cárcel. Además, está diseñada para que el cordel se mueva imitando el movimiento de un péndulo, en una situación

de movimiento real. Lo que esta obra pretendía era crear una experiencia del tiempo real sin un límite marcado, en consonancia con las ideas surrealistas de no establecer límites para la exploración de las necesidades del inconsciente. Supone también la apuesta por el encerramiento del objeto dentro de la jaula, para que, en última instancia, el movimiento de la bola pueda crear una fisura en la realidad. Estas obras que realiza en la década de los años treinta tienen su inspiración en la concepción de *ready-made* que Duchamp inventa como forma de antiarte.

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



Cabe mencionar algunos otros artistas que trabajaron con los objetos durante este tiempo, como por ejemplo Man Ray (1923-1964), que fue discípulo de Duchamp. Su obra *Cadeau* consiste en una plancha metálica a la que ha añadido una serie de clavos, imposibilitando el funcionamiento ordinario del objeto. La taza forrada de piel de Meret Oppenheim (1913-1985) es otro de los referentes en este sentido, incluso un icono del movimiento surrealista, un juego de sensaciones ambivalentes, pues se produce un choque entre el tacto agradable de la piel y el rechazo a la idea de beber líquido servido en una taza recubierta de piel que parece púbrica, es decir, proyecta asociaciones estimuladas por esta metáfora visual e icónica. Por otro lado, las muñecas-objeto creadas por Hans Bellmer (1902-1975) (fig. 15), fechadas en la década de los años treinta, constituyen un ejemplo de creación con reminiscencias psicológicas, eróticas y fetichistas. Se trata de

muñecas que manipula hasta dejarlas mutiladas, violentadas, en un ejercicio de introspección del inconsciente en torno a la mujer-objeto con tintes misóginos.

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



Pero no solo de objetos surrealistas se nutre la escultura de este movimiento. La obra del escultor Henry Moore (1898-1986) vuelve a los materiales clásicos (bronce, madera, mármol) y a la valoración de la plasticidad, los volúmenes, el equilibrio y el ritmo a través del espacio lleno/vacío que crea en sus figuras. En *Figura reclinada* (1951) se observa la inclinación tallista y la tactilidad que otorga a la pieza. Además, Moore multiplica las perspectivas para dar valor al tratamiento del espacio a nivel escultórico, y a la sinuosidad de la plasticidad, que remiten a formas orgánicas e inspiradas en la naturaleza. Para Herbert Read, Moore fue uno de los grandes escultores del siglo XX. Así, sostiene que «la escultura es un arte de palpación, un arte que satisface por contacto con los objetos y su manipulación», y Moore

[...] obtiene la forma sólida como si estuviese dentro de su cabeza; la piensa, sea cual sea su tamaño, como si la encerrase completamente el hueco de su mano. Visualiza mentalmente una forma compleja desde todos los ángulos posibles; se identifica a sí mismo con su centro de gravedad, su masa, su peso; concibe su volumen como el espacio que la figura desplaza en el aire.

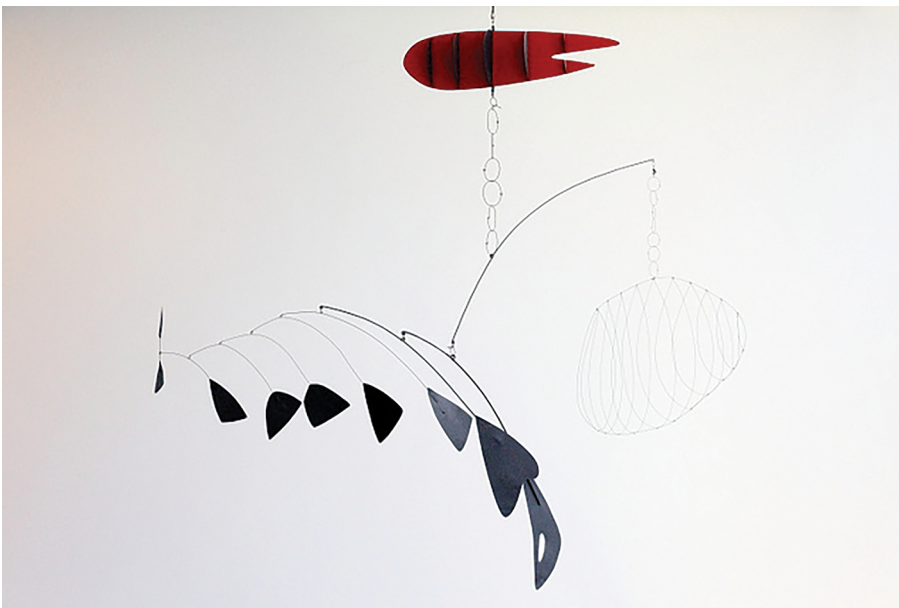
Los surrealistas se caracterizaban por ser polifacéticos; cultivaban inquietudes dispares, entre ellas el cine y la fotografía. Las indagaciones sobre la movilidad eran ideales para ponerlas en práctica en estos medios, por eso no sorprende que las esculturas móviles de Alexander Calder (1898-1976) fascinaran a los artistas del surrealismo. Calder entrará en contacto con ellos cuando viaja a París en 1926 desde Estados Unidos, un tiempo en el que recibe la influencia de este movimiento, asimilando algunas de sus ideas. Unos años después de su llegada, comienza a realizar las esculturas móviles, como fueron denominadas

Referencia bibliográfica

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

por Marcel Duchamp. *Langosta, nasa y cola de pez* (fig. 16), es una de sus obras más populares, encargada por el MoMA de Nueva York para una de sus escaleras, en la cual creó una escultura móvil colgante de temática marina. El artista logra mantener el equilibrio entre los elementos que componen la pieza cuando se mueve alguna de ellas, pues cualquier leve masa de aire que entre en contacto con la figura activa el movimiento de los elementos, evocando el ambiente submarino a la que remite la temática iconográfica de la escultura. El peso de los elementos que componen la escultura móvil está perfectamente medido para que se sostenga un equilibrio organizado en torno a la cadena móvil de los elementos, dando una sensación de volumen virtual. Aquí, y en otras esculturas suyas, se puede rastrear la influencia constructivista, sobre todo de Gabo, que, con su construcción cinética hecha unos años antes, ya apuntaba algunas de las cuestiones que Calder desarrolla en profundidad. No en vano Calder experimentó con la creación de pequeños juguetes de alambre para un «circo» que montó en su habitación de Montparnasse cuando llegó a París, uno de cuyos diseños fue incluido en un montaje de Erik Satie.

Figura 16. Alexander Calder, *Langosta, nasa y cola de pez*, 1939.



También podemos hablar, para finalizar, de la obra de Julio González (1876-1942), uno de los primeros artistas en utilizar el hierro como material de trabajo. Su obra plantea una indagación personal en la que hombre y naturaleza son protagonistas. Se puede destacar *Mujer peinándose en un espejo* (fig. 17), una pieza escultórica hecha con ensamblajes de piezas metálicas que une por soldadura. Si bien es cierto que algunos aspectos de su obra recuerdan a los preceptos constructivistas, en especial por el uso del material de hierro y la forma geométrica del ensamblado, la temática presenta un lirismo y una fuerza que la asemeja a las ideas del surrealismo. Vemos que la escultura capta el instante de un momento concreto, a juzgar por la cabeza que se inclina sujeta por unas varillas hacia atrás, que también simulan los cabellos de la mujer. El espejo se representa por la forma circular vacía que sujeta el brazo, mientras que el resto del cuerpo es figurado por los diferentes

volúmenes cóncavos y convexos, que se agrupan en una estructura vertical que es la que otorga el alargamiento de la figura. El uso del hierro es una de las características definitorias de la escultura contemporánea, que incluye, como hemos visto, un alejamiento de la solidez y volumen de los materiales clásicos. En este caso, la construcción del hierro preconiza y abre la vía a exploraciones industriales donde este material tendrá preponderancia, como en el caso del escultor David Smith, que analizaremos en el siguiente capítulo, y que será uno de los escultores que convierta la estética industrial en el nuevo lema contemporáneo.

Figura 17. Julio González, *Mujer peinándose ante un espejo*, 1931.



3. El régimen contemporáneo o la búsqueda de lo real

Después de finalizar la II Guerra Mundial el panorama y la escena artística y cultural sufrieron una gran transformación de valores, actitudes y formas de vida. Las vanguardias (la neovanguardia en la que se encuentran movimientos como el *minimal* o el *pop-art*) supusieron otra manera de hacer y otra estrategia a la hora de enfrentarse a la creación artística, pues se pasó de una esfera más íntima y reducida, a una extensión del impacto que el arte generaba en la sociedad. Es el momento también del surgimiento de grandes artistas y de un protagonismo y culto a la creación personificada, al genio creador que encarna la figura del artista. Es el momento del reconocimiento y la legitimación del arte de posguerra que la vanguardia había encarnado.

Dos visiones entrarán en colisión, pues París, que había sido la ciudad donde se concentraba la ebullición intelectual y la creación de vanguardia, cede el testigo a Nueva York. Será en Estados Unidos donde el expresionismo abstracto origine un movimiento artístico genuinamente norteamericano, centrado en la creación artística que promueven y glorifican figuras como Pollock o De Kooning, sin olvidar que se trata de una visión androcéntrica y de raza blanca. El expresionismo abstracto fue también insignia de críticos de arte formalistas como Clement Greenberg, para quien este tipo de arte es el más representativo, pues es un arte elevado, objetual, sin reminiscencias personales, alejado de la subjetividad y del inconsciente. Este discurso modernista del arte tuvo su recorrido hasta que fue desafiado por ciertos críticos de arte como Rosalind Krauss, Lucy Lippard o Craig Owens que, a partir de los años setenta y desde la revista *October*, empezaron a cuestionar los postulados modernistas de Greenberg y de sus seguidores, como Michel Fried. En Estados Unidos promoverán los movimientos surgidos al calor de las exploraciones conceptuales y críticas y las formulaciones estéticas «rebeldes» que se experimentan en Europa, para crear su propia terminología y lenguaje: *pop-art*, *minimal*, *land art*, *body art*, conceptual, etc. De esta manera se traspasa el flujo de poder y «colonizan» el arte y los presupuestos vanguardistas europeos.

En el terreno de la escultura, que es el ámbito que nos interesa resaltar, la disciplina comienza a ser considerada en una esfera de aceptación pública. Por ejemplo, se crea el Premio de Escultura Internacional de la Biennale de Venecia, ampliando el prestigio otorgado a la escultura. También la Documenta de Kassel (que tiene sus inicios en el año 1955) tuvo un papel importante, pues en la Documenta 2 de 1959 se publica un volumen dedicado a la escultura. Otro hito fue la competición del «Preso político desconocido», organizada por el ICA de Londres. Las exposiciones al aire libre y el coleccionismo suponen la apertura al público general. Es el caso de la Trienal de Sonsbeek en Holanda en 1949, la Bienal de Escultura de

Amberes, el Festival de Bretaña en 1951, la muestra de esculturas al aire libre de Spoleto en Italia a mitad de la década de los años cincuenta, etc. Este tipo de iniciativas trajeron la escultura moderna a la esfera pública, pues muchas ciudades necesitaban reafirmarse como modernas y abiertas tras la Guerra Mundial, a lo que hay que sumar un incipiente mercado del arte occidental que emergía con fuerza.

En 1952, el Instituto de Artes Contemporáneas de Londres anunció un concurso internacional de escultura para crear un monumento al prisionero político desconocido. La intención era rendir homenaje a aquellas personas que, en muchos países y en diversas situaciones políticas, se habían atrevido a ofrecer su libertad y sus vidas por la causa de la libertad humana. Se presentaron 3.500 escultores de 57 países, incluidos algunos de los artistas más destacados de la época. La selección final se mostró en la Tate Gallery de Londres en el año 1953. El escultor inglés Reg Butler recibió el primer premio, mientras que el segundo premio fue compartido entre otros cuatro escultores, entre ellos Barbara Hepworth y los hermanos Naum Gabo y Antoine Pevsner.

En este capítulo analizaremos dos fases de la llamada neovanguardia: el *pop-art*, que vendría a consolidar las ideas que la vanguardia, experimentó en el dadá o en el surrealismo; y el *minimal*, que en parte recibe la herencia del dadá –en especial en un plano conceptual gracias a la influencia del *ready-made*– pero también del constructivismo, sobre todo en lo que se refiere a configuración formal. Una tercera fase será aquella en la que el arte conceptual dé lugar a investigaciones sobre la naturaleza institucional del arte.

Estos movimientos artísticos retoman los cimientos que la vanguardia ya había asentado, ideas y formas de hacer que se consolidan, como por ejemplo la ruptura de las fronteras entre arte y vida, entre el mundo del arte y el mundo real, y será con el *pop-art* y el *minimal* donde se logren establecer de un modo íntegro. Pero antes comentaremos la importancia del expresionismo abstracto en relación con la escultura, pues hubo una figura que emergió de manera especial en este contexto: David Smith (1906-1965), que fue el primer escultor en trasplantar la idea europea de «dibujar en el espacio» mediante el uso de materiales como el hierro y el acero, y la técnica de la soldadura.

3.1. Contra la «nueva escultura»

El arte de David Smith es un ejemplo de equilibrio y de medida, aun cuando su apariencia puede ser asimilada a objetos o maquinaria industrial. El hecho de que Smith muriese de forma prematura interrumpe una trayectoria que venía cosechando una buena acogida, en especial por parte de la crítica formalista de Greenberg. Para él, Smith era el mejor escultor de su generación, puesto que en su obra se cumplen la mayoría de los preceptos que describe en su texto *La nueva escultura* como esencia del modernismo, sobre todo la idea de una «escultura construcción» que se aleja del monolito táctil y que trabaja con planos de superficie del mismo modo que lo hace la pintura, acercándose a lo visual, para proporcionar al espectador una experiencia propia y auténticamente óptica. Desde luego, sin la ayuda de Greenberg y la institucionalización de su crítica, ni el expresionismo abstracto –tanto en pintura como en escultura– ni Smith mismo habrían alcanzado el

reconocimiento al que llegaron. Para Greenberg, esta emergencia de la «nueva escultura» surgía de los postulados pictóricos del cubismo y, por lo tanto, no tenía que ver con cuestiones relativas al volumen, el modelado o la talla. Smith destacaría por trasladar los elementos del *collage* a la escultura, y consideraba que la estela que Henry Moore o Jean Arp estaba pasada de moda porque todavía contenía vestigios del pasado grecorromano.

El trabajo escultórico más conocido de Smith es de finales de las décadas de los cuarenta y los cincuenta. Destaca por realizar series de piezas abstractas con aspecto geométrico. En *Jaula de estrellas* (fig. 18) ensambla barras de acero y piezas de forma curvada de metal. Otra serie que destaca es *Zig* (1961) en la que se puede ver ya un estilo más pulido, geométrico y monumental. En *Tótem tanque* (1953) y *Centinela* (1956) añade piezas en forma de cilindros sólidos de gran tamaño y volumen.

Figura 18. David Smith, *Jaula de estrellas*, 1950.



Anthony Caro (1924-2013), que había sido ayudante de Henry Moore y amigo de Smith, comienza a realizar esculturas abstractas y se convierte en emblema de la escultura pura, es decir, aquella que encarna los valores del modernismo, que se basan en los conceptos de abstracción y opticalidad. Puesto que los postulados greenbergianos son pictóricos, la escultura debía contener las mismas ideas, es decir, fundamentalmente la visualidad, pero teniendo en cuenta que la escultura es un arte espacial, entran en acción otros factores como pueden ser el movimiento, la posición o el lugar. Por eso la escultura de Caro se configura como un ejemplo de cómo vencer los «problemas» a los que la escultura modernista debe enfrentarse: su objetualidad y su tridimensionalidad, es decir, la «cualidad de objeto» según las ideas que el crítico Michael Fried argumenta en su influyente texto escrito en 1967 *Arte y objetualidad*. La estrategia estriba en crear la sensación de ilusión, y evitar

hacer referencia a nada fuera del propio objeto escultórico. Del análisis que hace Fried se pueden extraer cuatro ideas: a) la comprensión de la escultura como un arte basado en ilusiones; b) la ilusión de que esta sea puramente visual y que, por tanto, permanezca en el ámbito de lo óptico y lo no narrativo o mimético; c) la defensa de una comprensión abstracta de la escultura por parte del espectador; y, por último, d) la propuesta de un modo objetivo de mirar. Porque no olvidemos que, según Fried y Greenberg, los aspectos exteriores de la obra de arte como pudiera ser el contexto sociocultural, la historia, o la política etc. no deben referenciarse, permaneciendo en un estado de neutralidad. Anthony Caro representaría, de esta manera, un estado puro y elevado en el ámbito de la escultura modernista.

No obstante, frente a la visión homogénea y totalizante que Greenberg tenía de la pintura y la escultura como arte elevado y neutral, un nuevo movimiento estaba emergiendo que venía desde los propios cimientos de la cultura de masas.

3.2. Arte y vida en el *pop-art*

El *pop-art* surge a finales de los años cincuenta, de la evolución del expresionismo y la introducción del neodadaísmo y tendrá dos focos geográficos fundamentales: el inglés y el americano. El término surge de la expresión anglosajona *popular art* y fue acuñado por Lawrence Alloway, en el contexto de la exposición *This is tomorrow*, organizada en el año 1956, para referirse a la disolución de las categorías tradicionales empleadas para definir las artes visuales. Para él, la pintura y la escultura representaban una jerarquía procedente del mundo preindustrial y ya no servían. Rescatando uno de los logros conseguidos por la sociedad industrial y el capitalismo, señala cómo los *mass media* suponen un impacto en la cultura de base que contrasta con la rigidez y el proteccionismo que representa la alta cultura. Esta atención a la cultura de masas tuvo una rápida aceptación en una variedad de disciplinas como la moda, la publicidad o el cine, y, aunque fue originario de Inglaterra, pronto se absorbió en Estados Unidos, cuna del capitalismo. También hay que tener en cuenta que, en la década de los años cincuenta, ciertos artistas habían retomado las lecciones revisadas del dadaísmo en lo que se refiere a apertura y transgresión de la realidad, pero imbricándolas con el expresionismo abstracto. Aquí se pueden encontrar a dos artistas que se adelantaron a algunas cuestiones del *pop-art* con sus obras: Jasper Johns (1930) y Robert Rauschenberg (1925-2008). Así vemos cómo Rauschenberg se interesa por la técnica del ensamblaje, colocando diversos elementos como fotos, *collages* o dibujos junto con objetos, como se puede ver en *Regalo para Apolo* (fig. 19). En esta obra se perciben algunos elementos proto-*pop-art*, como es la hibridación entre los objetos reales y la representación pictórica, una técnica que él denomina *combine painting*.

Figura 19. Robert Rauschenberg, *Regalo para Apolo*, 1959.



Por su parte, la obra de Johns muestra una reminiscencia más clara de las ideas dadaístas, aunque con una connotación semiótica más cargada. Así, en *Bronce Pintado* (fig. 20), coloca un par de latas de hojalata en una peana, reproducidas en bronce, pero con tal exactitud que son idénticas a las latas originales y no se percibe que no lo son. De forma silenciosa y camuflada, añade el sentido escultórico con la colocación de la peana, reproduciendo objetos reconocibles de la esfera cotidiana con lenguajes escultóricos tradicionales.

Figura 20. Jasper Johns, *Bronce pintado*, 1960.

Hay que mencionar que, aunque el *pop-art* se suele comparar con el movimiento dadá, no contempla su actitud nihilista ni de rebelión, aunque sí la actitud crítica con una sociedad inmersa en la cultura de masas. Esta crítica se realiza con las mismas herramientas de aquello que se quiere criticar: la iconografía de la cultura popular y de consumo. En el terreno de la escultura hay varios referentes que destacar, desde las *Cajas Brillo* de Andy Warhol, pasando por Claes Oldenburg, que introduce la representación a gran escala de objetos de la cultura popular, hasta George Segal, que representa la visión del hombre alienado.

En cuanto a las técnicas, se retoman las aportaciones de Rauschenberg – que ya había experimentado Kurt Schwitters desde el dadaísmo– en cuanto al ensamblaje (*assemblage*), que consiste en crear obras de arte utilizando elementos y objetos de la esfera cotidiana. Recordemos que el cubismo fue el movimiento artístico que introdujo esta técnica para explorar las diferencias entre representación y realidad. En 1964, Rauschenberg ganará el primer premio de la Biennale de Venecia, consagrándose internacionalmente tanto él como su práctica artística.

En este sentido el *pop-art* bebe directamente de movimientos y artistas precedentes. Es el caso de los *ready-made* de Duchamp y de los dadaístas, así como del *objet trouvé* de los surrealistas, objetos que pierden su función, adquiriendo un significado y valor distinto. El *assemblage* propio del *pop-art* parte de esta idea, diferenciándose por el hecho de utilizar preferiblemente objetos de tipo industrial. Otra estrategia habitual en el *pop-art* será la de acumulación, el amontonamiento de objetos, un hecho que permite a los

artistas propiciar la conexión con el público, que sentirá la necesidad de aceptar como arte el objeto cotidiano aparentemente vulgar que se encuentra frente a él.

Una serie de factores logísticos y comerciales favorecieron la consolidación del *pop-art* en Estados Unidos: por un lado, las galerías Leo Castelli y Green de Nueva York comienzan a mostrar este tipo de obras; y, por otro lado, la exposición del MoMA *The Art of Assemblage* (1961) presenta un compendio de artistas de *pop-art* que se dan cita en este evento. Otras exposiciones igualmente reseñables son «The new paintings of common objects» en el Museo de Pasadena y «New Realists» en la Galería Sidney Janis, ambas en 1962. Otro de los factores determinantes para que el *pop-art* se consolidase en Estados Unidos es el estilo de vida, que interiorizó la cultura de consumo como uno de sus valores fundamentales. Además, al comienzo de la década de los años sesenta se concentra una considerable ebullición cultural: es el momento de la expansión del arte de la *performance* y de los *happenings*, pero también es el punto álgido de los *mass media*.

En 1957, el teórico francés Roland Barthes escribe *Mitologías*, un texto en el que disecciona los componentes sociológicos y semióticos que construyen los nuevos mitos o iconos de la incipiente sociedad de masas. En este ensayo señala cómo los objetos inanimados también se pueden convertir en iconos de la cultura contemporánea. Así, el nuevo modelo Citroën DS se configura como el objeto mágico de su tiempo, igual que lo fueron las catedrales góticas en su momento. Barthes hace ver, de esta manera, que se trata de una cultura de escaparate basada en la construcción del deseo, en la que lo que importa es la superficie del objeto –del Citroën, en este caso– y no de si hay un motor o no en su interior.

Las llamadas «apropiaciones de la realidad» se convirtieron en una constante y en un *leitmotiv* recurrente para el arte pop, pues se trataba, a fin de cuentas, de explorar la cultura material de la cotidianidad y los objetos que la componen. Desarrollan una actitud más práctica, pragmática y aproximada a la experiencia del día a día. Así Claes Oldenburg (1929), que comenzó como pintor y acabó haciendo un arte híbrido entre escultura y «ambientes», dirá:

[...] estoy a favor de un arte que saque sus líneas de la vida misma, que se tuerza y se extienda y acumule y escupa y chorree y sea pesado y vulgar y directo y dulce y estúpido como la vida misma.

En *The Street* (fig. 21), Oldenburg evoca la vida en Nueva York con piezas de cartón pegadas en la pared de la galería y, en *Conjunto de dormitorio* (1963), reproduce un dormitorio con una decoración «moderna». Confiesa en una entrevista:

Referencia bibliográfica

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

Éramos teatrales, chistosos y fanfarrones. Nuestro comportamiento era ofensivo para la industria del arte y para los artistas más establecidos. Nos gustaba llamarnos posposadaístas. El arte debía ser una afirmación de la vida. Entonces vivía en Lower East Side, una de las zonas más pobres de Manhattan, y usaba los materiales que encontraba en la calle, en tiendas, en casa... Veíamos la basura como los restos de una vida como la nuestra, un campo de posibilidades. Era una forma de realismo, opuesto a los primeros trabajos de los artistas abstractos. Esto supuso un gran cambio en el arte, también en Europa donde se llamó realismo, mientras que en América se llamó *pop*.

Figura 21. Claes Oldenburg, *The Street*, 1960.



Por su lado, Andy Warhol (1928- 1987), con su icónica pieza *Cajas Brillo* (fig. 22), que consistía en la reproducción en madera de cajas de detergente común, convertía de manera radical un objeto de consumo aparentemente sin valor en una obra de arte, equiparando así la baja y la alta cultura. Considerando que las cajas de Warhol se sitúan en un contexto concreto –auge del capitalismo, cultura de masas...–, el crítico de arte Arthur Danto escribía en *La transfiguración del lugar común*:

Cuando Warhol apiló sus cajas de Brillo en la Stable Gallery hubo una cierta sensación de injusticia; y el problema era que las cajas de Warhol valían doscientos dólares, mientras que los productos manufacturados no valían un centavo. [...] En parte, la respuesta a esta cuestión ha de ser histórica. No todo es posible en todas las épocas, escribió Heinrich Wölflin, para decir que ciertas obras de arte simplemente no pueden ser consideradas obras de arte en determinados períodos de la historia del arte, aunque es posible que objetos idénticos a obras de arte ulteriores se hicieran en ese período.

Referencia bibliográfica

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

Referencia bibliográfica

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

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

El *pop-art* es, en definitiva, un movimiento que nace al calor de la sociedad incipientemente consumista de los años sesenta. Los artistas se hicieron valer del imaginario que circulaba por los canales de comunicación de masas y por los espacios de consumo para crear *collages*, fotomontajes y trabajar con recursos como la acumulación, la oposición o la supresión, y convertir, así, el objeto de consumo cotidiano en objeto artístico.

3.3. El «objeto específico» en el *minimal*

El *minimal* representa la culminación de la escultura en el siglo XX, una suerte de umbral y punto de inflexión entre la escultura moderna y escultura contemporánea, donde convergen vanguardia y neovanguardia, pues cierra un capítulo y abre una de las más fértiles épocas del arte contemporáneo. El minimalismo es un movimiento artístico que tiene su centro de desarrollo y de creación en Nueva York y que eclosiona durante la primera mitad de la década de los sesenta. Surge como respuesta al expresionismo abstracto, al optar por la sobriedad estética de estructuras primarias, simples, basadas en formas geométricas puras, diseñadas previamente y realizadas en material industrial. Es un arte autorreferencial, es decir, no remite a nada más que a sí mismo. Es frío y conciso, no recrea una realidad externa, sino que crea una realidad propia y objetiva. Es también el último eslabón dentro del relato reduccionista de la historia del arte vanguardista que se inicia con la abstracción y el constructivismo. La idea fundamental en el *minimal* es conseguir en sus objetos un nivel de abstracción basado en la geometría, lo cual se materializa en el concepto de «objeto específico», cuyo objetivo no es imitar la realidad, como sostiene Donald Judd (1928-1994).

En este sentido, el minimalismo y el conceptualismo convergen en la imposición de la literalidad –el objeto es el objeto– y el sentido tautológico² en la creación artística. Así, en su texto *Arte como arte* (1975), Ad Reinhardt sostiene que la práctica artística no tiene significado fuera de la propia obra de arte.

⁽²⁾La tautología es la repetición de un mismo pensamiento a través de distintas expresiones.

Antes de que se acuñara el término *minimal* se consideraron otros términos que aludían a formas geométricas puras y a la serialidad, por ello se barajaron términos como *ABC art* o *cool art*. Sin duda, se puede percibir la inexpressividad de estas obras, que se constituían como una reacción al subjetivismo propio del expresionismo, combatiéndolo con una producción artística fría e industrial, y se exponían al público con consciencia del significado que suscitaban, puesto que buscaban la construcción de objetos en el espacio tridimensional real del espectador.

De entre todos los artistas considerados *minimal* destacamos cuatro de ellos: Robert Morris (1931-2018), Donald Judd (1928-1994), Sol LeWitt (1928-2007) y Dan Flavin (1933-1996). Cada uno de ellos posee un estilo personal y distinguible de los demás. El historiador del arte James Meyer señaló la discordancia entre los autores, defendiendo que el *minimal* era más un debate teórico en torno a las obras abstractas en tres dimensiones que un movimiento en sí mismo.

Referencia bibliográfica

James Mayer (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.



La aportación del *minimal* a la escultura, y a la historia del arte en general, es el concepto de realidad. Los materiales que utilizan son extraídos del mundo real y cotidiano, así como los colores o los objetos. También se le debe al *minimal* la ruptura con los géneros, puesto que los géneros tradicionales como «pintura», «escultura», etc. quedan disueltos, y se empieza a hablar de «obras

tridimensionales». Por ejemplo, las obras de Donald Judd ejemplifican las ideas del *minimal* en la escultura. Así *Untitled* (1968 y rehecha en 1985) (fig. 24) es una obra que no remite a coordenadas espaciotemporales, son formas básicas de apariencia cúbica o rectangular. De esta forma, defiende la idea de percibir la obra como un todo en el que se integran la superficie, el color o la forma. Utilizando materiales industriales, quiere neutralizar el objeto para que no tenga reminiscencias a un contexto, a una ilusión o una referencia. Así mismo, a menudo hace series de sus obras, lo que cuestiona la originalidad de la obra y, por tanto, la genialidad del artista.

Figura 24. Donald Judd. *Untitled*, 1968.



Rosalind Krauss escribió sobre el primer video de Richard Serra (1929), *Hands catching lead* (fig. 20), fechado a finales de los años sesenta, en el que se ve la mano del artista abriéndose y cerrándose de manera continuada para intentar coger piezas metálicas. Para Krauss había una clara continuidad entre esta pieza y los artistas que habían comenzado a investigar unos años antes la serialidad dentro del *minimal*, al tratarse de una acción que repite una y otra vez. En diálogo con el concepto de «objeto específico» de Judd, Robert Morris (fig. 25) también es uno de los máximos exponentes del *minimal* y ha pasado a situarse dentro del canon normativo de la historia del arte contemporáneo. Morris se identificó con la categoría de escultura porque consideraba que era la que mejor le definía, en tanto que ya no era específica sino *expandida*, y que implicaba el espacio real, el tiempo y el proceso. Morris se posiciona en contra de las ideas de Greenberg y de Fried, para los cuales la escultura era un arte deudor de la pintura y por tanto debía deshacerse de su condición objetual, a fin de evitar ser confundida con los objetos de la esfera cotidiana. Frente a estas ideas, Morris defiende una obra de arte táctil, para lo que se vale de la estrategia de eliminar el color en sus esculturas con el fin de que sea la

materialidad la que defina y module la obra de arte. Esa es la razón por la cual se observa en sus obras la cualidad objetual, por ejemplo, a través del peso y de su ocupación del espacio en un lugar determinado, como una galería. En 1966 escribió *Notas sobre la escultura* y hoy en día es el artista *minimal* más reconocido, sobre todo por su influencia en el posminimalismo.

Figura 25. Robert Morris. *Untitled*, 1965.



3.4. El arte conceptual: desmaterializando el objeto artístico

El arte conceptual es uno de los movimientos artísticos más importante de todos los que estamos analizando, incluso puede que sea el que más recorrido y alcance tiene en nuestros días, y es que tanto sus actitudes como sus aportaciones y herramientas se han universalizado y generalizado hasta llegar a convertirse en una constante en el panorama actual. El valor concedido al significado y a la idea es la característica que *a priori* ha permanecido en las prácticas artísticas recientes, que son deudoras del primer arte conceptual surgido en los años sesenta.

Vemos cómo poco a poco el interés por la manufactura del objeto va desapareciendo en favor del proceso de conceptualización, una tendencia que Lucy Lippard y otros críticos han llamado la desmaterialización de la obra de arte. Así, se extiende la noción de que puede existir un «arte sin objeto», ya que la obra se basaría en el concepto, la reflexión o la idea que la genera. En 1968, Lucy Lippard y John Chandler publicaron «La desmaterialización del arte», el texto donde exponían la transformación que el arte estaba viviendo en esta década y que posteriormente daría origen a su famoso libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico (1966-1972)*, una compilación que aunaba los textos y pasajes más interesantes de una década fructífera en la historia

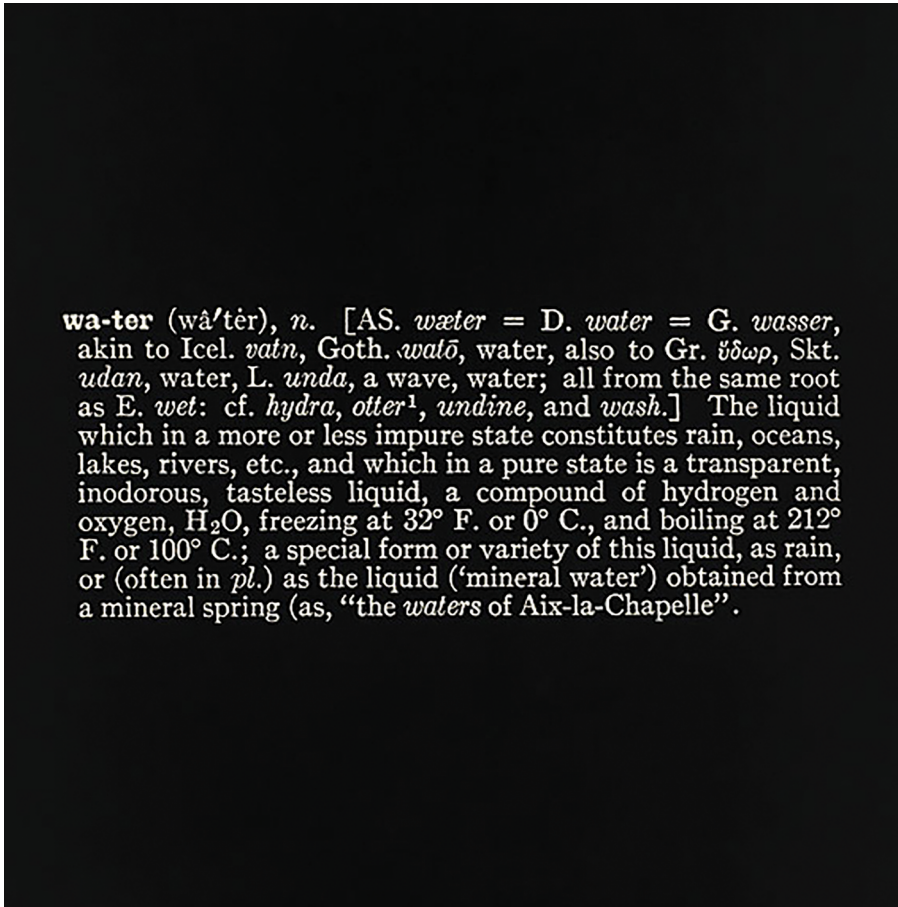
del arte. El argumento es sencillo, señala que en la década de los sesenta se produce una profunda transformación en el terreno de la producción en el sistema del arte, por la que la obra de arte será sostenida por la idea y el proceso mental de pensarla, dejando de lado las cualidades físicas y visuales del objeto. Este tipo de arte será denominado *arte ultraconceptual* y tendría dos vías: por una parte, el arte como idea, en el que la materia se niega, y, por otro lado, el arte de acción, en el que la materia se pone en movimiento.

Otros autores sostienen que la concepción argüida por Lippard es demasiado simple. Por ejemplo, para el teórico Benjamin Buchloh habría una cantidad considerable de poéticas y casos particulares, y observa que uno de los puntos en los que convergen las ideas del conceptualismo es más bien «la sustitución del objeto de experiencia espacial y perceptiva por una definición lingüística».

Referencia bibliográfica

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

Figura 26. Joseph Kosuth, *Titulado (arte como idea como idea)*, 1968.



En efecto, la importancia del lenguaje en el arte conceptual hace que se equiparen los mecanismos del arte y los del lenguaje, como podemos ver en la obra de Joseph Kosuth (1945). En *Titulado (arte como idea como idea)* (fig. 21) vemos la definición de diccionario de la palabra *agua*. Son piezas donde Kosuth habla de las funciones del lenguaje. Al definir y traducir quiere demostrar que el lenguaje es el encargado de construir los objetos que nombra, en una suerte de operación de metalenguaje. Para ello presenta definiciones de diccionario en una variedad de soportes, como una proposición tautológica, unívoca e inexpressiva. Posteriormente desarrollaría la base teórica de sus obras en *Art*

after philosophy (1966-1990), un texto en el que expone una reflexión sobre la naturaleza del arte, que para él es una concepción filosófica y artística (en este sentido, recibe una gran influencia de la filosofía analítica y de Wittgenstein), y en el que afirma que «el arte es, de hecho, la definición del arte». También señalará la importancia de los *ready-made* de Duchamp, porque le considera el impulsor de la vanguardia artística, un verdadero revolucionario que, a fin de cuentas, inició el arte conceptual, entendido este como un proceso lingüístico a la par que teórico en el que tiene lugar una desmaterialización de la obra a favor de la idea.

Figura 27. Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965.



Posteriormente Kosuth comienza con las *preinvestigaciones*. De esta serie surge una de sus obras más emblemáticas *Una y tres sillas* (fig. 27). En esta pieza podemos ver una silla plegable acompañada de una fotografía de esa misma silla a tamaño real, además de una cartela con la definición del diccionario de silla. Kosuth quiere demostrar que lo importante no es la calidad y entidad del objeto visual, sino el significado que se extrae de la obra: de un objeto tenemos su definición lingüística, su imagen/representación y el objeto mismo como tres formas equivalentes de aparición de la silla. Por tanto, es la definición de los objetos lo que resulta esencial. Se trata, además, de un objeto proveniente de la esfera cotidiana que a priori no guarda relación con el mundo del arte. Así hace un ejercicio de reconversión en un objeto connotado de significado artístico, pero a través de la relación lingüística que se construye entre las tres vías que establecen su estatus ontológico (definición, objeto e imagen). Para el artista, no deberían consentirse ni el mercado del arte ni la comercialización de las obras, por eso una de las estrategias de las que se valió el arte conceptual para combatir el valor mercantilista del arte fue la reducción de las obras a su mínima expresión objetual. Frente al formalismo que impone una visión homogénea y progresiva del arte, Kosuth define la obra como una proposición

analítica. Enfatiza así el sentido tautológico del arte, ya que es construido apriorísticamente en el momento que un artista decide que lo es. Tal como señala Donald Judd, «si alguien dice que es arte, lo es». Es, en efecto, la influencia del *minimal* lo que motiva la aparición del conceptualismo. Al menos así lo considera Lippard que designa al conceptual como si fuera su sucesor natural, pues desde el *minimal* se aportaron algunas nociones que serían fundamentales para el conceptual. Ejemplo de ello es la afirmación de Sol LeWitt:

En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte.

Por otro lado, Marchán Fiz, si bien está de acuerdo con que el minimalismo es un eslabón necesario para llegar al arte conceptual, considera que su origen se puede rastrear desde el constructivismo, pues se trataría de analizar la evolución del objeto escultórico y sus transformaciones en paralelo con el desarrollo de las vanguardias a lo largo del siglo XX. Así, la importancia que el constructivismo dio a la construcción de las estructuras en detrimento del objeto es ya un síntoma de la llamada desmaterialización. Ocurrirá lo mismo con el dadaísmo y la figura de Duchamp, quien fue el encargado de atribuir capacidad conceptual a la obra de arte mediante la creación de los *ready-made*. Marchán argumenta que «la máxima objetualización en Duchamp inaugura al mismo tiempo la desmaterialización y conceptualización, la declaración de los objetos en arte a través de la operación del *ready-made*». También hay que tener en cuenta que, aunque el arte conceptual proclame el fin del objeto artístico tradicional, los artistas seguirán usando soportes y medios propios de las artes plásticas, como la fotografía o el *collage*. Por lo tanto, se trataría de prestar atención a la concepción, conceptualización e ideas de un proyecto más que de defender un «antiobjetualismo» radical. En suma, se desplaza el interés hacia el significante y lo que este puede ser capaz de determinar, alejándose de los presupuestos estéticos formales.

Referencia bibliográfica

Sol LeWitt citado en: Simón MARCHÁN FIZ, *op. cit.*, p. 250.

Referencia bibliográfica

Sol LeWitt citado en: Simón MARCHÁN FIZ, *op. cit.*, p. 250.

4. Notas sobre la escultura en América Latina

La modernidad en América Latina no ha sido un proceso en absoluto homogéneo, sino que se ha constituido como un fenómeno con multiplicidad de aristas y de visiones. Ha sido una modernidad –incluso se habla de varias modernidades– arraigada en la cultura urbana, intercultural y económica que emergió con más fuerza en ciertas ciudades como São Paulo, La Habana o Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. Además, América Latina recibió mucha emigración venida de Europa durante el periodo de entreguerras y posguerras, y, en concreto, proveniente de la península Ibérica, a causa de la dictadura de Franco. Recibieron este flujo migratorio sobre todo países como Argentina, Uruguay, Brasil, Cuba o México, siendo las ciudades cercanas a la costa atlántica las que más intercambio comercial y cultural experimentaron durante este periodo. Hemos querido reflexionar sobre la importancia de las vanguardias en este continente de forma separada al recorrido sobre la escultura recogido anteriormente, con el fin de visibilizar su propia historia, contextualizar y problematizar los diferentes matices y su riqueza artística, material e histórica. De la misma manera, queremos hacer énfasis en que la tradición historiográfica, hasta hace poco, ha privilegiado las prácticas de Occidente sobre la de otros contextos geográficos relegando, así, estas prácticas a un segundo plano.

La vanguardia en América Latina tiene dos grandes ejes alrededor de los cuales pivotan los artistas y sus propuestas. Por una parte, nos encontraríamos con la abstracción geométrica y, por otra, con el conceptualismo. Estas dos grandes etiquetas no tienen la función de homogeneizar ni neutralizar las diferentes sensibilidades surgidas en América Latina y que fueron múltiples y simultáneas; simplemente se trata de entender una panorámica general que nos ayude a empezar a situar los momentos y figuras fundamentales que contribuyeron a la creación de un ideario modernista y de vanguardia.

Seguimos la argumentación propuesta por Andrea Giunta, para quien el concepto clave a la hora de analizar este periodo es el de *vanguardias simultáneas*, según el cual las influencias de las vanguardias, desde una perspectiva hemisférica y transoceánica, fueron bidireccionales. Un punto de inflexión será la II Guerra Mundial, pues tras el desplazamiento de la capital de la vanguardia de París a Nueva York, Estados Unidos se convierte en el principal polo artístico de Occidente. Esta situación, sin embargo, no afecta a América Latina, pues los artistas seguirán viajando y recibiendo influencias siempre en continua exploración de su propio lenguaje artístico, embebido, eso sí, de algunas lecciones aprendidas de las vanguardias europeas, pero realizando aportaciones propias.

No hubo entonces un momento de letargo, de vacío o desorientación como el que se vivió en Europa. Más bien se encontraron en un momento próspero en el que la realidad autóctona y local se hibridaba con la apuesta vanguardista, aunque, eso sí, buscando la creación de un lenguaje universal que trascendiera los límites (auto)impuestos de las vanguardias europeas, y creando un escenario global donde se activasen diversas estrategias culturales, gracias también al contacto con otras disciplinas creativas: literatura, poesía, psicoanálisis o filosofía. Se trataría, según Giunta, de «hacer visible la simultaneidad histórica. Comprender complejas tensiones entre vanguardia y neovanguardia». Por eso extrapola al contexto latinoamericano el argumento de Hal Foster que sostiene que las neovanguardias no son un lastre en el relato de la modernidad, sino que supusieron actualizaciones de lo aprendido, resistencias y subversiones que volvían al presente como un despertar de la conciencia, a la manera psicoanalítica freudiana.

Seguidamente, vamos a explicar algunos de los artistas y movimientos que supusieron un avance en la creación de un espacio común vanguardista latino:

En Argentina encontramos la revista *Arturo* creada en 1944 y que fue un catalizador de las ideas de la abstracción geométrica. Tuvo una función de reproducción de las imágenes de las obras europeas de las primeras vanguardias –en especial la abstracción y, en particular, la figura de Mondrian–, así como de teorización, y se establecería como una plataforma regional donde se podían recoger las contribuciones de chilenos, argentinos, brasileños y uruguayos.

De entre todos los artistas, resaltamos la obra de Gyula Kosice (1924- 2016), escultor y pintor además de teórico y poeta, que nació en Checoslovaquia pero con pocos años de edad se trasladó a Argentina. Contribuyó de forma activa a la revista *Arturo*, de la que fue cofundador, y posteriormente creó el movimiento de arte Madí junto con Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss. En sus obras se ve, ya desde una época temprana, cómo se vale de la tecnología (no en vano fue pionero del arte cinético y de la escultura hidráulica). Su primera escultura, titulada *Röyi* (fig. 28), marcará su camino posterior. Se trata de un conjunto de ocho piezas de madera sostenido por siete puntos de articulación, lo que le permite una multiplicidad de puntos de vista. El tratamiento artesano aplicado al conjunto de la obra es un rasgo diferencial. Además, también incluye la participación del espectador y es considerada como el comienzo de la escultura cinética en América Latina. Después, en *Una gota de agua acunada a toda velocidad* (fig. 29), explorará las posibilidades de la escultura hidráulica, la primera en la historia de estas características. Hará toda una serie en torno a esta temática, donde experimenta con esferas, gotas, chorros de agua, burbujas, juegos de luces y ruidos. También se inicia en el mundo de las esculturas de neón, siendo la primera vez en la historia del arte contemporáneo que un artista trabaja con este material.

Bibliografía

Bibliografía recomendada
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.

Bibliografía

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

Figura 28. Gyula Kosice, *Röyi*, 1944.



Figura 29. Gyula Kosice, *Una gota de agua acunada a toda velocidad*, 1948.



En Uruguay, la influencia de la abstracción viene determinada por el artista Joaquín Torres García (1874- 1949), uno de los artistas claves en la conformación de la vanguardia latina. Originario de Uruguay pero formado en Cataluña y en París, ya con sesenta años de edad volvió a Montevideo donde fundó la Asociación de Arte Constructivo. Se mueve entre varias artes plásticas: pintura y escultura, pero también escritura. Es a raíz de su interés

por el arte en su faceta universal e interdisciplinar que funda la Escuela del Sur en 1942 (originalmente taller Torres García). Esta se convirtió en todo un movimiento artístico, aunque en sus inicios era un espacio más bien dedicado a la enseñanza del arte desde una perspectiva constructivista fundamentada en la creación de elementos abstractos y simbólicos. Una de sus esculturas, *Monumento cósmico* (fig. 30), es un mural construido por bloques de granito rosa procedente de Uruguay, decorado con bajorrelieves de formas simbólicas propias del constructivismo y rematado en la parte superior por un cubo, una esfera y una pirámide, una especie de representación de un orden primordial basado en la simplificación formal.

Figura 30. Joaquín Torres García, *Monumento cósmico*, 1938.



Las ideas de vanguardia y la apertura hacia un nuevo espacio de creación moderna se difundieron y entraron en contacto y diálogo con otros movimientos surgidos en países vecinos, gracias a la labor realizada por la Escuela del Sur. Para muchos de dichos movimientos la Escuela del Sur era un referente importante, por ejemplo, para el concretismo y el neoconcretismo en Brasil, para los experimentos constructivistas del Grupo Madí y Concreto-Invención en Argentina, o el cinestismo en Venezuela. Las formas escultóricas que se ensayan en estos movimientos coinciden en romper la homogeneidad monolítica de las esculturas de corte tradicional, el trabajo con estructuras modulares, y la búsqueda de materiales alternativos; plástico o hierro se convertirán en materiales comunes para la construcción de piezas.

Desde finales de los años cincuenta se originó en Brasil un movimiento de vanguardia con su propia lógica y funcionamiento interno y específico. El movimiento concreto nace en Brasil influenciado por la abstracción y por la poesía concreta. Después de la II Guerra Mundial tiene lugar una ola de intercambio cultural con Europa a través de la figura del escultor suizo Max Bill, que realiza una exposición en São Paulo en 1949. Siguiendo su influencia, el concretismo exploraba las matemáticas y la geometría, comprometido con

el optimismo desarrollista de los años cincuenta, que veía en Brasil una de las próximas potencias mundiales. En el movimiento concreto se produjeron varias escisiones (el grupo carioca y el grupo paulista, por ejemplo) hasta llegar al neoconcretismo, en el que destacan artistas como Lygia Clark (1920-1988) o Helio Oiticica (1937-1980). El neoconcretismo reinventa esta geometría para hacerla dialogar con el cuerpo, con el tiempo de la experiencia y con las formas orgánicas, como una forma de criticar precisamente ese optimismo y fe en el progreso. Así Lygia Clark se desprenderá de la pintura desbordando los límites del cuadro y creando objetos tridimensionales. Será entonces cuando realice *Bichos* (fig. 31), serie que presenta en la VI Bienal de Arte de São Paulo, consistente en figuras construidas con láminas de metal articuladas gracias a un sistema de bisagras que permitían su manipulación por parte del espectador, añadiendo así el tiempo de la experiencia de la manipulación como parte de la recepción artística. Tanto en esta serie como en sus siguientes obras, muestra una tendencia hacia los sistemas orgánicos y biológicos, así como también hacia un arte participativo y social.

Figura 31. Lygia Clark, *Bichos*, 1965.



Por su parte, Oiticica también se inicia en la pintura abstracta monocromática pero pronto vira hacia la escultura, o más bien la creación objetual. Oiticica fluctúa en los límites del objeto artístico, entrando en el ámbito de los *happenings*, liberándose del objeto y experimentando con las sensaciones. No en vano el poeta Ferreira Gullar, que escribe su *Teoría del no-objeto* en 1959, propone esa misma denominación para las obras en el movimiento neoconcreto en relación con las lecturas de filósofos fenomenólogos como Maurice Merleau-Ponty, a través de Mario Pedrosa. Para Olga Fernández, estos mecanismos ensayan «dispositivos donde se produce una reflexión sobre la percepción, la construcción o el espacio, producen un objeto y toma de conciencia que puede ser perceptiva, sensorial, lingüística». También se puede mencionar a Lygia Pape (1927-2004), artista que pronto se relaciona con el movimiento neoconcreto y que explorará varios medios de creación. Tras ello, Pape se decanta por la investigación y exploración de los objetos en el espacio y en movimiento, vinculándose con la vanguardia cinematográfica (así, por ejemplo, realiza *Ballet Neoconcreto*, una película donde explora las condiciones de los objetos geométricos). Pero también se interesa por la *performance*, tal como se ve en *Divisor*, obra que consiste en una gran tela pensada para vestir colectivamente a un grupo de personas que, de forma lúdica, colocan la cabeza en sus agujeros (el Museo Reina Sofía hizo esta *performance* en 2011). Tanto las obras de Oiticica como las de Clark o Pape, están muy influenciadas por una búsqueda de interacción con un público popular típica de la izquierda durante la Guerra Fría en Brasil, donde el arte tenía como obligación volver a retomar el contacto con las masas. Por ello, para estas obras –por ejemplo, *Divisor* o los *Parangolés* de Oiticica– era fundamental que las piezas se activasen de forma colectiva, pues justamente convocaban un sentido de la colectividad. También son importantes los libros-objetos de Pape, en los que la idea de participación es un elemento necesario para completar la obra, ya que el espectador ha de manipularlos, experimentarlos, etc. En este sentido, el entorno y relación del objeto con el espacio es una de sus premisas. Así podemos señalar varias obras donde se ven estas características, como por ejemplo *El Libro de Criação* de 1959.

Por último, destacamos Venezuela como lugar donde las vanguardias arraigaron y crearon un espacio para la modernidad y para la creación, sin olvidar la idiosincrasia del país. De entre todos los artistas, que fueron diversos, destacaría Jesús Rafael Soto (1923-2005), que, a finales de los años cincuenta, creó la corriente del cinetismo. Soto viaja a París en 1950 y decide quedarse. Allí aprenderá de artistas como Mondrian, aunque más tarde se decanta por el cinetismo, creando sus primeras obras de estas características, por ejemplo, *Dinámica del color* (1957). Es en la década de los sesenta cuando realiza los *Penetrables* (fig. 32), que están hechos para ser transitados y también para interactuar con ellos, al estar contruidos con varillas colgantes, de plástico e incluso metálicas, a través de las que el observador puede pasar. A partir de aquí se dedica a crear otras obras para entornos específicos, como edificios de carácter institucional o pensados para espacios públicos, por

Bibliografía recomendada

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

ejemplo, dos murales cinéticos que irán destinados al pabellón venezolano de la Exposición de Bruselas en 1958, y también *Volumen Suspendido* para la Exposición Universal de Montreal.

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



Resumen

A lo largo de este tema hemos ido viendo las diferentes fases de la evolución de la escultura desde finales del siglo XIX hasta los años sesenta del siglo XX, al hilo del desarrollo de los diferentes movimientos y tendencias de vanguardias y neovanguardias. El debate más importante a lo largo de este proceso es el cuestionamiento, la deconstrucción y la transformación de su estatus y definición según los aspectos clásicos y tradicionales que primaban, sobre todo, su valor estético, monumental, de representación del poder y su capacidad de emulación del canon clásico. Estos parámetros se van desintegrando conforme el siglo XX avanza, gracias a artistas que se preocuparon de cuestionar su estatus, subvirtiendo el canon e introduciendo las innovaciones culturales y técnicas que las vanguardias exploraron. El debate suscitado gira en torno a los límites de la escultura y cómo estos son trastocados, llegando a una nueva visión del objeto escultórico. Este estará ya despojado de los valores volumétricos y encaminado hacia su desmaterialización, tal como se ha ido analizando en los diferentes movimientos, desde el constructivismo y su apuesta por las estructuras metálicas, pasando por la connotación simbólica que los surrealistas otorgan a los objetos, por los *ready-made* de Duchamp, que suponen un punto de inflexión en la incursión de las ideas y los procesos conceptuales en el arte, hasta llegar a su completa puesta en entredicho con los movimientos de neovanguardia. Así, el *pop-art* y el *minimal* se inspiran, desde diferentes puntos de vista, en la vida cotidiana y el mundo real, para elaborar creaciones artísticas que abren y expanden la noción de escultura. Es precisamente en la década de los años sesenta cuando se produce este fenómeno de reconceptualización de la escultura y se tiende a la interacción cada vez mayor con el contexto, poniendo en cuestionamiento sus características básicas a favor de una concienciación del tiempo y del proceso de producción, así como de su recepción.

Bibliografía

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

