



Capítulo 21

Homenaje a Anna Maccagno

I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX



Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2003

Primera edición: enero de 2003

*Homenaje a Anna Maccagno.
I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*

Copyright © 2003 por el Fondo Editorial de la
Pontificia Universidad Católica del Perú
Plaza Francia 1164, Lima I
Teléfono: 330-7410 / 330-7411
Telefax: 330-7405
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Diseño gráfico: Fondo Editorial de la PUCP
Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa

Derechos reservados, prohibida la reproducción de
este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal: 150105-2003-0258
ISBN: 9972-42-524-X

Impreso en el Perú - Printed in Peru

Fracturas y nuevos espacios:

La escultura y su ubicación en el mundo contemporáneo

En el universo de las artes visuales se ha venido discutiendo desde la década de los 80' los conflictos de los géneros artísticos frente a los medios. Primero la atención se fijó en la prensa, el cine y la radio a las que se incluía la presencia de la fotografía como «imagen de la verdad». La importancia de la televisión como fenómeno individual —a diferencia del aspecto social del cine— preocupó a los analistas en los 90 al mismo tiempo que se iniciaron las controversias sobre nuevos aportes y conocimientos tecnológicos de vanguardia que determinaron la incontrastable presencia de los satélites, las redes informáticas y las conexiones de internet.

Frente a esta situación ¿cómo situar y analizar el comportamiento de una de las artes espaciales más antiguas en la creación artística del hombre como la escultura? ¿Qué actitud deberían asumir los críticos, artistas, estudiantes de arte y principalmente los escultores frente al tema? ¿En qué medida hablar de medios puede afectar de manera directa el tema específico de la escultura? En noviembre de 1998, en un simposium que tuvo lugar en Londres, el historiador británico Eric Hobsbawm sostuvo que entre las actividades o expresiones artísticas menos favorecidas en el siglo XX que culminaba se encontraba la escultura. «¿Es posible adivinar cómo valorarán las historias de la cultura del siglo XXI los logros artísticos de la segunda mitad del siglo XX? Obviamente no, pero resultará difícil que no adviertan la decadencia, al menos regional de géneros característicos que habían alcanzado gran esplendor en el XIX y que sobrevivieron durante la primera mitad del XX. La escultura es uno de los ejemplos que viene a la mente, aunque sólo sea porque la máxima expresión de este arte, el monumento público, desapareció casi por completo después de la primera guerra mundial, salvo en los países

dictatoriales, donde, según la opinión generalizada, la calidad no igualaba a la cantidad».¹ (Hobsbawn 1998. p. 505). Sin duda que el vanguardismo europeo focalizado en París había concluido en los años 1950 y que aún no se era muy consciente que la alta tecnología desarrollada por los Estados Unidos y los países más industrializados del planeta habían creado una mentalidad nueva que entre otras cosas había echado por tierra el privilegio del monumento como aturrida y legendaria sacralización de los héroes militares que combatían a campo abierto, en las trincheras. En cuanto a las grandes personalidades civiles, léase en el campo ideológico y político, el fracaso del «idealismo absoluto», la labilidad de las teorías políticas, la debilidad que ofrecía la flexibilidad entre el desarrollo y la democracia, confinaron la discusión sobre la escultura al simple objeto «artístico» pero como decoración interior rechazado por la burguesía que no disponía de los espacios y los techos altos para ubicarla y apreciarla.

Y aún así sería oportuno preguntarnos ¿Por qué la escultura fue el gran privilegio de las antiguas culturas extendiéndose por las calles y plazas, los grandes palacios, vistiendo montañas e imprimiendo en muchas sociedades una iconografía que personificaba sus creencias religiosas o el poder político? Es allí donde podríamos ubicar el primer punto de interés en el debate de la fractura actual si consideramos que la escultura manifestaba un «insieme» importante con la arquitectura. No se trata sólo de recordar a las columnas/ doncellas portantes —conocidas como «cariátides»— en los monumentos que coronan el acrópolis ateniense, para ampliar esta presencia escultórica en los teatros romanos de Europa y África con las grandes estatuas o los bustos de Augusto en la Roma imperial y, concluir, como ejemplo, en los grandes boulevards de estatuas que nos conducen a los grandes palacios y templos egipcios ubicados a menos de 50 kilómetros de la actual capital de El Cairo. Esa concreción del «camino», son avenidas de esfinges que conducen a los templos o recintos sagrados egipcios y crean la vía de acceso, no limitándose a flanquearlo. Si bien no estamos tratando de defender ad ultranza la unidad de lo arquitectónico y lo escultórico, también es importante recordar esa alianza que se estableció entre ambas de manera muy concreta y sin fisuras graves hasta el neoclasicismo del siglo XVIII.

Pero insistamos aún un poco más. Los grandes centros de poder en la antigua Babilonia no concebían la enormidad de los palacios si estos no contenían grandes conjuntos escultóricos monumentales. Esa idea de lo colosal nos acompañará hasta los últimos períodos de las dinastías del Nilo para emprender un proceso de humanización que Grecia legó al arte occidental. El mundo de las ideas en Platón se consolidó por primera vez en la antigüedad clásica con el del discurso socrático. Los dioses griegos —ordenadores del «Kaos»— dieron paso con sus tribulaciones al paulatino acercamiento con los

¹ HOBBSAWN, Eric. *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo, 1998.

hombres. De la némesis divina Eurípides nos conducirá en sus grandes tragedias a la conversión humana de sus dioses. Todo ello tiene mucho que ver con la escultura. Porque del frontalismo casi hierático de sus primeras obras anónimas, influencia del arte egipcio, Fidias y Mirón introducirán los cánones clásicos y el movimiento; los últimos escultores del helenismo dotarán de «vida interior» a esas obras que la Magna Grecia brindará como legado cultural a los invasores romanos.

Por eso advertimos que sería imposible abrazar una columna asiria pero será humanamente un placer poder sentir en nuestro cuerpo una columna griega o romana. Los ejemplos podrían abundar: en el Paleo-Cristiano como en el arte bizantino y posteriormente el románico y el gótico, el elemento «monumental» en intimidad con la arquitectura fueron el «texto» visual que informaba, a grandes sectores de población iletrada, por toda Europa, del catecismo cristiano. Podría establecerse, con cierta flexibilidad, el siglo XIV como el inicio de un proceso que llevará a la discusión estética primero entre la escultura y la orfebrería y posteriormente con las artes aplicadas. Aclaremos que en medio de todo ello el gran apogeo de la escultura —en sus diversas formas y usos— fue el inmenso privilegio del humanismo europeo a lo largo de los siglos XV y XVI teniendo en Donatello como precursor de la escultura moderna.

Pero ¿Qué es lo que hace que una obra de arte sea una obra de arte y no un objeto del mundo o un mero utensilio? ¿Qué es lo que hace que un urinario (Duchamp) o un enlatado de conservas conteniendo excremento humano (Manzoni) expuestos en un museo sean obras de arte? La cuestión sería remitirse a ver a la obra de arte como un «fetiche». Son las mismas preguntas que se planteaba Mauss que en su «Ensayo sobre la magia» se interrogaba sobre el principio de la eficacia mágica y acababa yendo de los instrumentos empleados por el hechicero, y de éste a la creencia de sus clientes y, poco a poco, a todo el universo social en cuyo seno se elabora y se ejerce la magia. Comparando estos fenómenos cabría preguntarse si «todo inclina a pensar que la historia de la teoría estética y de la filosofía del arte está estrechamente vinculada, sin ser evidentemente su reflejo directo, puesto que se desarrolla también en un campo, a la historia de las instituciones propias para favorecer el acceso al deleite puro y a la contemplación desinteresada como los museos o esos manuales prácticos de gimnasia visual que son las guías turísticas o los escritos sobre el arte. Resulta evidente en efecto que los escritos teóricos de la historia de la filosofía tradicional que tratan como contribuciones al conocimiento del objeto son también y sobre todo contribuciones a la construcción social de la realidad misma de este objeto, por lo tanto condiciones teóricas y prácticas de su existencia». ² (Bourdieu. 1991. p. 431).

² BOURDIEU, Pierre. *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama, 1991.

A una pregunta de Benedetto Varchi sobre la escultura, Miguel Ángel le respondió en 1574 «Entiendo por escultura aquello que se hace a fuerza de quitar»³ (Fuentes. 1983. 262). La idea del gran artista del Renacimiento partía de la existencia de un bloque de mármol al que él daba vida. «Non ha l'ottimo artista alcun concetto che un marmo solo in se non circonda col suo superchio, e solo quello arriva la man che ubbidisce all'intelletto»⁴. Dicha a su modo la frase es parcial porque excluía el relieve, el modelado e incluso la talla en madera. Pero «desde que occidente descubrió que los productos de los mal llamados pueblos primitivos poseían un interés que desbordaba el meramente etnológico, esto se llama escultura».⁵ (Leunziger. 1961. p. 80). Los temas sobre la esencia de la escultura son en cuanto a las técnicas el resultado de quitar algo de un bloque sólido, lo contrapuesto a la idea del modelado, esto es: añadir. Son visiones históricas, válidas en un momento, pero que hoy representan una parte en un terreno muy amplio que muchos siguen llamando escultura. En consecuencia una escultura hoy no necesariamente reposa en lo sólido, ni exclusivamente mineral o metal, no requiere ser expuesta de manera inmóvil, capaz de sugerir una idea estética (?) ni que haya sido mínimamente manipulada por el hombre. En cuanto a los contactos con la arquitectura se identificaba tradicionalmente a ésta con la escultura por su tridimensionalidad, porque una parte importante de la escultura se ha calificado de monumental, entendida como signo que se ha integrado en la arquitectura, con la que ha formado una unidad, si bien, creen algunos, subordinándose a ella. Sin ingresar a mayores polémicas de jerarquías, es evidente —y los arquitectos deberían reconocerlo— que en muchos casos trabajan como escultores cuando parten de la valoración externa de los volúmenes para, a partir de ellos, organizar los espacios. Aquí habría que precisar que no existe subordinación de la escultura frente a la arquitectura como tampoco es cierta la afirmación de que el nacimiento de la escultura no puede ser desligado de la inclusión monumental en lo arquitectónico. Sin duda que en este punto es indispensable mantener una correspondencia acerca del relieve que los grandes inspiradores de la escultura moderna —Jacopo della Quercia y Donatello— utilizaron. Insistimos en el hecho que la escultura monumental fue fundamental en el mundo antiguo tanto en los asirios como los egipcios, que tuvo especial relevancia en el Románico pero que fue disminuyendo desde el siglo XV sin dejar nunca de desaparecer. En cuanto a la bidimensionalidad de la pintura en con-

³ *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

⁴ «No existe artista cuyo concepto creativo se encuentre en el mármol. Ese acto se cumple cuando la mano obedece al intelecto».

⁵ LEUNZIGER, E. *África Negra*. Barcelona: Seix Barral, 1961.

traste con la tridimensionalidad de la escultura, es cierta la afirmación que el oficio óptico del pintor es algo más conceptual que el del escultor, y por último, en la actualidad no tendría sentido «revivir» las polémicas que habían subrayado la dependencia de la escultura frente a los movimientos pictóricos de vanguardia en el siglo XX.

Volviendo a la idea del gran bloque monolítico de las esculturas clásicas habría que recordar que se completaban pintándolas; fue en tiempos más recientes cuando una mala lectura de los mármoles griegos hizo creer que sus autores habían querido valorarlos por su forma y, destacando la calidad del material, habían prescindido del color. Hablar de los materiales comúnmente utilizados es citar a los más frecuentes o conocidos pero queda claro que existen otros que requieren de técnicas específicas en su preparación como el marfil o han sido discutidos por el valor a priori del metal como el oro y las piedras preciosas. Antiguamente, escultura y pintura estuvieron instaladas en templos y palacios, en espacios amplios que acogían igualmente lo grande y lo pequeño, lo pesado y lo liviano. Hoy, el arte se ha convertido en un objeto de consumo y mucho más que ello, un bien de capital, y el consumidor privado es con frecuencia propietario del objeto.

La figura del escultor no aparece con tanta claridad como la del pintor o el arquitecto a lo largo de varios períodos de la historia. La casi total desaparición de la escultura en la alta edad media hizo que se olvidara aún más esa actividad y si bien la recupera en el románico lo es en lo monumental y enraizado en la arquitectura. El escultor surge del grupo de canteros especializados que dirige el arquitecto. Al director de obra se le denomina *magíster*, maestro de obras, pero no existe denominación para el escultor. En suma, el tratamiento de escultor es más tardío. La herencia hispánica en América trasladará la denominación de *maestro de imágenes o imaginero* tal como se les conoce actualmente en las regiones del sur del Perú. No existe una teoría bien fundamentada sobre la actividad de los artistas aborígenes en América, África u Oceanía. En la actualidad los artistas de todo género en las sociedades tradicionales, como por ejemplo los de la amazonía actual, cumplen otra labor generalmente vinculada a la vida doméstica o la economía agraria. Algunos insisten en denominarlos *alfareros* otros *artesanos*. Pero, ¿Son escultores? Salvo excepciones, el trabajo habitual del escultor con grandes bloques de piedra, sucio, sudoroso, cubierto de polvo, se contrapone al por lo menos más ordenado y limpio taller del pintor y con seguridad también a las «malocas» de los escultores shipibos en la amazonía peruana.

Los materiales clásicos de la escultura son las piedras por su dureza, solidez y resistencia a los agentes atmosféricos, aunque en determinadas ocasiones también los afectan. En la división establecida —aunque no es la única— las rocas *metamórficas* son las más estables y resistentes siendo las más famosas los mármoles. Entre las rocas *endógenas o ígneas*, las más conocidas son el granito, el pórfido y la diorita, excesivamente duras y difíciles de trabajar. Si nos atenemos a la definición de materiales cuyo uso exige al

escultor «quitar» debemos citar la madera cuyos objetos esculpidos obligan a su ubicación interior para su mejor conservación. El marfil y el hueso participan desde la antigüedad a las faenas escultóricas y entre los metales de primacía un lugar especial se acordará siempre al bronce por haber sido el gran artífice de los grupos escultóricos y monumentales. Los nuevos materiales surgidos con la segunda revolución industrial se fueron incorporando y adaptando y van de la fibra de vidrio a las formas más avanzadas del acero y el titanium. La adopción de las técnicas mixtas es cada vez más utilizada en nuestros días.

La estatua ecuestre creada en la antigüedad como en los tiempos modernos centralizó el espacio urbano. Sin duda que una plaza en las viejas ciudades europeas sería impensable sin una estatua no sólo de los grandes personajes del pasado, de la mitología o de la tradición del país o más simplemente de las estaciones a los personajes anónimos vinculados a la niñez o al mundo del trabajo en la ciudad. En otros casos las esculturas se han integrado al paisaje en los jardines públicos o rodeando los grandes palacios y estableciendo su propio «paisaje» en comunión con la naturaleza. En todos estos casos la rigidez casi «estatuaria» es el estilo predominante. La ruptura mayor se iniciará cuando se comience a estudiar el *contraposto* y su culminación en el movimiento *serpentinato* propio del manierismo, siempre dentro de la visión circular de la escultura figurativa en occidente. El curso del relieve, una forma de espacio ilusionista dentro de la misma escultura, tiene su mejor ejemplo en la sólida y ambiental columna del emperador Traiano cerca al Foro Romano. De ella se puede afirmar que es una imagen «fílmica», un relato casi «cinematográfico» de los acontecimientos más notables de su gestión política. Y aquí podríamos muy bien detenernos un poco y preguntarnos ¿Es arquitectura o es escultura? Dejemos el asunto. Hace pocos meses una amiga brasileña me preguntó a la salida de un excelente programa de danza contemporánea con el Ballet de la Ópera de Stuttgart que todo el espectáculo era similar a esculturas. ¿Pero esos cuerpos y esos movimientos son cuerpos o son esculturas? En verdad eran ambas cosas. A propósito de ello, pensemos que en el arte hindú la escultura y la danza están muy estrechamente relacionadas a través de un lenguaje gestual común. Esa quietud absoluta de Brahma se personaliza en la afección emocional de Visnú y la energía dinámica de Siva. Y volvemos otra vez a la misma interrogante. ¿Es danza o es escultura?

«Una estatua se parece más a un árbol que a una estrella; transmite la experiencia de una base estable y es particularmente adecuada para simbolizar esta estabilidad. La subordinación de la vida terrena a la fuerza de la gravedad se expresa con mayor energía en las figuras esculpidas que en los cuadros (...) Algunos ejemplos son la figura voladora de Ernst Barlach diseñada originalmente como monumento a los caídos para la Catedral de Güstrow, Alemania, o los conjuntos de metal en forma de candelabros de Richard Lippold que iluminan los atrios de bancos y teatros. (...) El David de Miguel Ángel pierde

una gran parte de su personalidad cuando los visitantes contemplan la colosal figura de mármol, actualmente relegada a una rotonda vacía de la *Accademia delle Belle Arti* de Florencia. Durante el último siglo sólo una copia de la estatua indica su emplazamiento en la entrada del Ayuntamiento —*Palazzo Vecchio*— donde se colocó en 1504 como encarnación de las dos virtudes cívicas principales: *cittadino guerriero*.⁶ (De Tolnay. 1975. p. 13). La relación ambigua que se establece entre la escultura y el espectador se expresa asimismo en los diversos grados de aislamiento manifestados en las formas compositivas. De ese modo nuestra relación con las columnas o los arcos triunfales de Roma serán diferentes a los móviles de Alexander Calder o las esculturas de Henry Moore. No se trata sólo de formas, es necesario siempre tomar en consideración los materiales. Recordemos a Plinio cuando nos dice que se solían utilizar pequeños vasos de barro para ofrecer libaciones a los dioses porque el barro revela a las personas «la generosidad indescriptible de la tierra». Es necesario subrayar que el ejemplo del *David* demuestra, además, que la escultura alcanza su máxima realización cuando era y fue monumental. Los monumentos eran centros de peregrinación, que se descubren como los grandes paisajes naturales. Para poder ejercer su poder necesitan espacio. Se alzan en plazas, delante de edificios actuales en la OIT de Ginebra, la FAO en Roma, la UNESCO en París o en el paisaje mágico de las colinas: el Cristo de Santa Ana en el Cusco. El monumento centra el significado de un paisaje urbano o rural en torno a un foco articulado. Por ello se ha insistido permanentemente que la escultura es arte de exteriores. «Entre las cuatro paredes de una habitación, el tema funcional del recinto suele estar tan dominado por el diseño arquitectónico y la disposición de los muebles, el poder intrínseco de un busto o de una figura escultórica se alza como un obstáculo. Arrinconada en una esquina o situada en el centro como si de un objeto sin ninguna función práctica se tratase, la escultura proclama su mensaje en vano. Se convierte así fácilmente en un rival molesto para el ser humano, para el soberano del lugar».⁷ (Arnheim. 1998. p. 96). A todo ello cabría una pregunta. ¿Cómo explicarnos la disposición de la gente a acercarse a una escultura para encomendarle peticiones y súplicas que deberían reservarse a seres vivos?. La respuesta sólo podrá resolverse si comprendemos la cultura religiosa que practican ciertas comunidades. Si en unos casos la presencia del objeto/imagen/escultura es indispensable, en otros será sólo el texto o la plegaria como la historia que identificarán lo trascendente con la tradición de sus creencias religiosas. De cualquier manera, con o sin su presencia, la escultura es un «elemento» que sostiene la fe como en otros casos será el texto o la historia-sacralizada las que otorguen sentido a las convicciones sobre lo divino.

⁶ DE TOLNAY, Charles. *Michelangelo: sculptor, painter, architect*. Princeton University Press, 1975.

⁷ ARNHEIM, Rudolf. *Ensayos para rescatar el Arte*. Barcelona: Catedra, 1998.

Los cambios operados en la escultura han sido estudiados como cambios operados en la forma lo que conocemos como la teoría de *gestalt*, en consideraciones de orden estético a través de los estilos, en la individualización biográfica del artista con el concurso del psicoanálisis o los datos que la historia y con mayor precisión la sociología han dotado de mayores elementos de estudio para el análisis iconológico, el desarrollo del tema en los soportes de la iconografía como los símbolos y los actuales procesos — posteriores al estructuralismo — de la definición política y la inter-relación de las artes, léase también integración, y que van del minimalismo hasta las instalaciones, el body art, las intervenciones, el land art y las acciones, por citar algunas de las manifestaciones actuales.

La tendencia generalizada hace dos décadas atrás fue la de explicar como la historia de una sociedad o de una civilización podía invertir el rumbo general de la evolución social; de la misma manera no puede hoy exigirse continuidad a las tendencias artísticas presuntamente asociadas con la evolución social de un grupo humano determinado. La práctica habitual de la historia del arte es la de analizar el desarrollo de las artes, a pesar de su presencia mayor o menor en la sociedad, como si fueran separables de su contexto contemporáneo, como una rama o tipo de actividad humana sujeta a sus propias reglas y susceptible por ello de ser juzgada de acuerdo con ellas. Sin embargo, en la era de las más revolucionarias transformaciones de la vida humana de que se tiene noticia, incluso este antiguo y cómodo método para estructurar un análisis histórico se convierte en algo cada vez más irreal. No sólo porque los límites entre lo que es no es clasificable como arte, creación, fetiche o artificio se desintegran cada vez más, hasta el punto de llegar incluso a desaparecer, sino también porque una influyente escuela de críticos literarios esté de acuerdo que es imposible, irrelevante y poco democrático decidir si «*El Quijote*» es mejor o peor que «*Batman*». Este fenómeno se debe también a que las energías causales que determinaban lo que sucedía en el arte, o lo que los entendidos hubieran denominado así, eran sobre todo exógenas y, como cabía esperar en una era de significativas y espectaculares revoluciones científicas y de manera predominante tecnológicas resultaron deficientes. Sin embargo, la tecnología no sólo hizo que el arte fuese omnipresente, sino que transformó su percepción. Para quienes han crecido en la era de la música electrónica en que el sonido generado mecánicamente es el habitual de la música popular, tanto en vivo como en audiciones; en que cualquier niño puede congelar imágenes y repetir un sonido o un pasaje visual, en que a cada momento irrumpe con ansiedad disparando frases en el «chat», en que la ilusión teatral se queda atrás cuando la televisión visualiza una historia en treinta segundos, ha de ser muy difícil recobrar la simple linealidad y el carácter secuencial de la percepción de los tiempos

anteriores. La tecnología transformó el mundo de las artes y de los entretenimientos populares más rápido y de manera más radical que el de las llamadas «artes mayores», especialmente las más tradicionales.

LAS FRACTURAS DE LA ESCULTURA EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA

«En comparación con la pintura, la evolución de la escultura tras la segunda guerra mundial muestra una cierta falta de cohesión o definición» advierte Read en su estudio sobre la escultura moderna. Luego afirma que lo que es distintivo en la escultura después de los años 1950, es la determinación de no pertenecer a ningún movimiento, como de hecho sí sucedió con la pintura. Es probable que ésta fue siempre la actitud característica de los grandes escultores de todas las épocas. Pero lo cierto es que los escultores han señalado una actitud capaz de crear o intervenir un objeto enteramente propio en una época de globalización extendida en donde por un lado se afirma la individualidad y por el otro se masifican las costumbres y las modas. El fenómeno de los cambios formales, las manifestaciones del color, la alteridad de los estilos que van del *retroal hardson* sólo uno de los aspectos que distinguen a la sociedad desde 1980. Hoy, más que ayer, encuentra su mejor contenido la frase de la célebre estilista francesa Coco Chanel: «La moda es lo que pasa de moda». Vale destacar esta frase porque en el creciente almacén de imágenes-objeto que la «industria cultural» contemporánea produce utiliza simultáneamente y a veces en forma contradictoria, técnicas tradicionales con otras no convencionales. En este sentido esta investigación toma en consideración la globalización estetizante y se dirige al conjunto de montajes y transformaciones culturales provenientes de las artes visuales.

El intento de analizar el devenir de la escultura no nos libera totalmente de explicar las tendencias del modernismo en el arte para poder arribar a señalar las fracturas de ésta en la actualidad. Pero las problemáticas culturales de la posmodernidad tienen algo que ver en su contribución para prefigurar las utopías de la segunda mitad del siglo XIX y gran parte de la primera del siglo XX. La modernidad no forma parte solamente del legado de los filósofos del iluminismo y del positivismo, también integra al capitalismo como sistema económico que por sus características instrumentales operó como valla al desenvolvimiento de las vanguardias del modernismo. Es útil recordar que la estética como disciplina filosófica se desarrolla a partir de mediados del siglo XVIII, en la época en la que se constituye el espacio público de la sociedad burguesa. Pero recién durante la primera mitad del siglo XIX y como antesala del modernismo en el arte, se asiste a un cambio de estilo de la producción y la crítica. A partir del romanticismo (los primeros treinta años del 800) las obras ya no se juzgan por el gusto preestablecido sino por criterios que los mismos creadores proclaman. Este carácter renovador del arte produ-

jo contradicciones con las burguesías dominantes, al punto de ser rechazado no sólo de los salones oficiales sino también del mercado instituido. Esta tradición de confrontación con el orden se proyectó hacia las primeras vanguardias del modernismo, que se consideraron a sí mismas, elites incomprendidas tanto por esa clase como por la sociedad en su conjunto. Un caso que nos sirve para graficar estas ideas lo encontramos en los primeros salones de los «Independientes» en Lima que representaban enfrentamientos no sólo en el campo de lo artístico sino también en lo social y político. Para abundar en datos el Primer Salón de los Independientes en Lima se inauguró el 23 de enero de 1937 y no tuvo a la vista ni gestores ni quienes lo organizaron. Lo cierto de todo es que la crítica dijo de ellos «...no fue nada extraordinario estéticamente (...) dentro de sus deficiencias, jamás se realizó en Lima una exposición de pintura semejante» y algo más «el grupo de críticos limeños que se podían contar con los dedos de la mano, salvando a un reducidísimo número de artistas, votaron en contra del Salón: heterogéneo, sin selección, más aficionados que independientes»⁸ (Castrillón. 2001. p. 23). El mismo autor en el texto refiere que a fines del siglo XIX «los jurados que seleccionaban a los artistas aspirantes al Salón (en París) eran cada vez más exigentes, al extremo de rechazar cualquier innovación que estuviera fuera de las normas académicas. En 1884, un artista de la talla de Seraut fue descalificado junto con otros de sus colegas. Este hecho desató una ola de protestas que terminó con la creación de los 'Independientes', exposición donde no había jurados y los artistas se sometían sólo al juicio del público y los críticos». Si bien la escultura no tuvo igual suerte en los salones parisinos y su admisión a certámenes de esa naturaleza fue más tardío, conviene acordar que estos ejemplos están referidos al proceso de estetización que recrea diferentes concepciones en el campo de la cultura.

«El juego espacial del arte y las reglas que se articulan en el espacio cultural conformaron históricamente un campo de tensiones entre la autonomía del arte (aspiración de los artistas) y la concurrencia de los mercados en la esfera de lo social (...) estetización y estética recrean diferentes concepciones en el campo de la cultura, y la primera —si bien no puede desarrollarse sin los aportes de la segunda— desborda el lugar del arte hacia un universo en el que participan otros factores. La estética como conjunto de teorías que intenta explicar la creación artística actúa en el campo del expresionismo simbólico, exclusivamente. En cambio el proceso de estetización se relaciona con los productos culturales en un nivel comunicacional e institucional»⁹ (Lagorio. 1999. p. 11).

Un comienzo del arte escultórico moderno puede hallarse en el rechazo del ilusionismo académico por parte de Auguste Rodin, Medardo Rosso y otros pocos maestros del siglo XIX. Una ruptura neta con el pasado se verificó en los primeros años del siglo

⁸ CASTRILLÓN, Alfonso. *Los Independientes. Distancias y Antagonismos en la Plástica Peruana. 1937/47*. Lima: Icpna-Banco Sudamericano, 2000.

⁹ LAGORIO, Carlos. *Cultura sin Sujeto*. Buenos Aires: Biblos, 2000.

XX, cuando Constantin Brancusi comenzó a simplificar las formas. Más importante sin embargo, que cualquier desarrollo fue la presencia del abstraccionismo pero sin duda que la influencia que subyace en los grandes cambios operados en la escultura de los últimos cincuenta años es el primitivismo vale decir del valioso aporte indirecto de las antiguas culturas en los cinco continentes. Que esta idea halla acompañando como un viento arrullador a la ceración contemporánea no es algo que deba de sorprender. El primitivismo ingresa al campo de la reificación como universo simbólico que rescata los productos de la imaginación del hombre. Si la actitud inconsciente al pasado puede haber sido una nota característica que ha quedado refrendada en los grandes salones de las muestras de Venecia y Documenta, también es cierto que en la esfera de lo consciente los escultores sintieron —a pesar de la atracción que ejercían sobre ellos el bronce, la piedra y la madera— que un rechazo de la mentalidad tradicional «estatuaria» no sería psicológicamente completo sin un distanciamiento de los materiales tradicionales. Un nuevo comportamiento con los metales lo obtuvieron los artistas con expresiones de una nueva sensibilidad experimentando aleaciones de metales, sales y ácidos y redescubriendo la textura y el valor de antiguos materiales que desnudaron una nueva mirada en la simpleza del material *bruty* puso en vivo la interioridad oculta después de tantos siglos de los materiales llamados tradicionales.

Un momento importante en el siglo pasado como punto de encuentro más cercano entre las prácticas de la pintura con la escultura se ofreció (luego de los grandes aportes del dadaísmo y la influencia del futurismo) en un primer momento con el constructivismo ruso. Lo que interesa en todos estos movimientos o tendencias es la articulación del movimiento y la velocidad. La noción de movimiento se revela más moderna por estar más vinculada a la línea de la relatividad científica y el tiempo por un lado y, por otro, a la expresión de la dinámica vital. (recordemos el brillante antecedente en la pintura de Turner). Los antecedentes históricos los hallamos en los autómatas y muñecas danzantes y parlantes de los siglos XVII y XVIII. Los futuristas desplazaron de sus telas una solución que intentase la creación de móviles y máquinas artísticas. Algunos artistas rusos —entre los años 1914 y 1920— influidos por el discurso futurista de Marinetti, se preocuparon por el problema del movimiento. En el *Manifiesto Realista*, publicado por Gabo y Pevsner, en Moscú en 1920, se decía «Rechazamos la milenaria ilusión en el arte que propiciaba el ritmo estático como el único elemento de las artes plásticas. Afirmamos en estas artes un nuevo elemento, el ritmo cinético como forma básica del tiempo verdadero». Una escultura de Gabo con el título *Escultura Cinética* se exhibió en Berlín en 1922, en una muestra de constructivistas rusos. Duchamp presenta en 1920 un aparato giratorio con el título *Rotative Plaque Verre (Optique de Précision)*. El mismo Duchamp continuará a lo largo de los años y hasta 1935 otras propuestas que culminarán en los *rotorelieves* (Discos ópticos). Y a propósito de ello un acercamiento y relación con la pintura se estableció con las tendencias del «arte de la visualidad pura». En verdad el movimien-

to fue popularizado por las revistas *Time* y *Life* como «op (tical) art» lo que justifica su éxito y una denominación publicitaria feliz en la segunda parte de la década de los años 1950. La otra influencia importante fue la del arte cinético —los antecedentes se encuentran en la vieja escuela alemana del Bauhaus allá en los lejanos años 1922— y luego en una inmensa variedad de galerías desde 1952 en Milán, París, Zurich, Ámsterdam, Estocolmo, Zagreb, Londres, New York. En la mayoría de las exposiciones se exponen máquinas, esculturas sobre tallos vibrantes, obras en movimiento y transformables. Todos estos fenómenos tienen una mayor percepción con el espectador porque se transmiten con fenómenos de inestabilidad o ambigüedad. En varias ocasiones el movimiento es sugerido y se obtiene mediante fenómenos de ilusión óptica. En el campo de lo masivo, esas experiencias tuvieron una gran acogida internacional por la variación de imágenes que requerían de la presencia activa del espectador.

UBICACIÓN DE LA ESCULTURA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

El arte actual en general recurre con mayor énfasis a espacios y materiales no tradicionales. La producción artística desborda los límites del museo, el teatro, las galerías, las salas de conciertos y se apropia de materiales contradictorios y caóticos pero tratando de aplicar un contenido que acorte la distancia entre el creador y el espectador. Una serie de nuevas propuestas se multiplicaron en los espacios abiertos, performance o acciones con la idea de espontaneidad y participación. Estas experiencias recrean el conflicto entre la improvisación y el oficio (como formación que demandó esfuerzo al artista) pero alimentan la mezcla de géneros que forma parte del tejido artístico actual. Los movimientos de vanguardia de los últimos treinta años obraron como ruptura de la tradición, pero no sólo en relación con lo nuevo como novedoso, sino como transformación de los sistemas de representación. Si hoy hablamos del desarrollo de una estética de lo feo y se presentan como un nuevo vanguardismo, lo más claro que podríamos concluir de ello es que ya no pueden ser definidas como un ataque al status del arte en la sociedad burguesa. La ruptura de la tradición de lo artístico no sólo se da en el terreno de lo nuevo como novedoso, sino como transformación de los sistemas de representación. Es necesario subrayar que hoy los estilos en el arte no tienen el peso que detentaban en otras épocas. El campo de la cultura en nuestros días es por esencia el de la no racionalidad porque el cálculo de la economía y de la política imperan en los territorios de la racionalidad. Los estilos en el arte son sin duda los rezagos de un «viejo orden» porque terminaron institucionalizándose como escuelas que plantearon sus normas, poniendo límites a la no racionalidad del arte y la cultura. Lo que hoy presenciamos es que la globalización de los mercados y la indiferenciación de los productos institucionaliza a productores y consumidores bajo un mismo espacio: una industria que sólo tiene empleados y clientes.

¿Cuál es el registro actual de la escultura? Sus posibilidades de afirmarse en lo tradicional son muchas; la atracción y aceptación por parte de los clientes o usuarios son cada vez pocas. Una opción es la integración con otras artes visuales y con los medios no por su incapacidad objetual sino por la ampliación y por ende exploración de nuevas zonas de especulación estética respecto a las habituales actividades de producción, contemplación y apreciación. ¿La escultura que exhiben la mayoría (por no decir casi todas) las galerías profesionales en el mundo son populares? Sabemos bien que no y también somos conscientes que lo innovador y nuevo no es necesariamente vanguardista ni revolucionario. En muchos casos varios fenómenos escultóricos actuales son un astuto «revival» de tiempos pasados: adolecen de significación. Muchas de las «instalaciones» en el plano de lo estético son conservadoras. Las reglas del juego que imponen los mercados y la industria cultural cuestionan el carácter no racional de la cultura y debilitan la tensión en los resortes de la imaginación. ¿Cómo se explicaría entonces que en cualquier gran evento internacional sean los curators los que teoricen sobre la obra del artista y figuren en los créditos incluso mejor que el artista? Es cierto que la racionalidad de la modernidad de los años 1950 había sido atacada y fagocitada por las vanguardias del modernismo pero, recordando a Wittgenstein, en una escultura como en cualquier otra obra de arte «el sentido es uso».

Abundando en la historia del arte, Danto refiere que:

«Los mejores ejemplos del modelo lineal o progresivo de la historia del arte se encuentran en la pintura y en la escultura, y posteriormente en las películas (...) la producción artística de equivalencias de las experiencias perceptivas pasó, a finales del siglo XIX y principios del XX, desde el campo de la pintura y la escultura hasta el campo de la cinematografía, determinando el hecho que los pintores y escultores comenzaron a abandonar visiblemente ese objetivo aproximadamente al mismo tiempo en que entraron en juego todas las estrategias básicas del cine narrativo. Hacia 1905 ya se habían descubierto casi todas las estrategias cinemáticas, y fue por esas mismas fechas cuando los pintores y los escultores comenzaron a preguntarse, aunque sólo fuera a través de su actividad, qué les quedaría a ellos por hacer; ahora que otras tecnologías habían tomado, por así decirlo, el relevo (...) sin embargo, dada la concepción que se tenía del progreso, hacia 1905 daba la impresión que los pintores y los escultores sólo podían justificar sus actividades redefiniendo el arte de maneras que tenían que resultar chocantes para quienes seguían juzgando la pintura y la escultura mediante los criterios del paradigma de progreso, sin darse cuenta de que la transformación tecnológica hacía que las prácticas que se adecuaban a esos criterios fueran cada vez más arcaicas». ¹⁰ (Danto. 1995. 45).

Hoy cualquier cosa —objeto— física puede convertirse en *objet d'art*, puede ser considerada de buen gusto, agradable, pero no guarda la menor relación con la aplicación del objeto a un contenido artístico. Un volumen escultórico hecho para servir de base a una mesa es arte pero la validez del mismo consistiría en saber si ese mismo objeto, en cuanto arte, no era la intención del artista. La naturaleza de la obra de arte en

¹⁰ DANTO, Arthur. «El Final del Arte». En Revista *El Paseante*. Barcelona: N.º 23-25, 1995.

el mundo contemporáneo parte de la premisa que las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir si son vistas dentro de su contexto —como arte— no proporcionan ningún tipo de información sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología porque la validez inicial de un objeto escultórico está referida a las intenciones del artista que si afirma que es arte: lo es.

Al igual que los diversos géneros artísticos, la escultura ha desarrollado su propio camino. Para una mejor comprensión de su ubicación actual habría que preguntarnos como las formas lingüísticas con las que el artista formula sus propuestas son códigos o lenguajes privados. Por tanto el fenómeno actual es un resultado inevitable de la libertad del arte frente a los marcos que construyen morfológicamente a la escultura. En este tema debemos admitir que el hombre de la calle se muestra intolerante frente al «arte artístico» y es común que siempre solicite que se le sirva un lenguaje tradicional. Esto nos permite comprender porque el arte formalista tiene aceptación y se vende más. Otra manera de reflexionar sobre la ubicación de la escultura en el mundo actual es admitir que las sociedades hasta 1950 vivían en un «ambiente visual estable», era más o menos predecible con qué se iba a establecer contacto día a día. Su mundo visual era mucho más consistente que el nuestro. Comparado lo anterior con el ambiente visual de nuestros días llegaremos a la conclusión que el nuestro es mucho más rico, está dominado por imágenes, mensajes, símbolos y lenguajes que nos comunican de manera sensible, real y virtual con la realidad. No veo por tanto manera de plantear epistemológicamente que el arte o los presupuestos escultóricos objetuales puedan competir con las tecnologías actuales.

Las nuevas experiencias en la escultura como objeto formal, provienen históricamente de los monumentos y su importancia se explica en lo funerario, religioso y en las manifestaciones del poder político o militar. En gran parte, para ello se necesitaba que las manifestaciones del monumento que subyugaba a la sociedad formase parte de esa influencia invisible de la naturaleza. Hoy en cambio, las ciudades pierden su sentido de espacio público y adquieren el carácter de una complejidad organizada donde interfieren distintas funciones y formas de comunicación, donde la comodidad suplanta al ejercicio de libertad del ciudadano. Las tecnologías actuales, la velocidad de las imágenes han suplantado al lugar como espacio físico. El mundo actual no es el de la imaginación ni el del conocimiento sino el de la imagen. Uno de los ejemplos dominantes es el del video-arte ubicado «a medio camino del cine y las computadoras. El proceso de creación-simulación apoyado en la imagen digitalizada irrumpe con brutalidad en el mundo de la creación al proponer formas que escapan de la crítica. Los signos de sus productos son provisorios, no pueden ser deconstruidos con los parámetros que utilizaron para el cine, aún cuando las primeras vanguardias intentaron configuraciones que preanunciaron este nuevo lenguaje».¹¹ (Lagorio. 2000. 78).

¹¹ LAGORIO, Carlos. *Op. cit.*

Si las encargadas de legitimar el valor de los productos culturales en el siglo pasado fueron las elites en la actualidad son los segmentos medios quienes convalidan no sólo el valor mercantil de los productos sino también su valor cultural y simbólico. ¿Cuáles serían las manifestaciones que nos permiten ubicar la escultura en la sociedad actual?

- Escultura como objeto y materiales en variedades de metal, piedra, madera. Manufacturas industriales. Materiales mixtos.
- Un acercamiento a la arquitectura lo que implicaría la aparición del «escultor ingeniero o arquitecto». Escultores de las artes aplicadas. No sería atrevida la frase: para proyectar la creación de nuevos espacios sería aconsejable la presencia de un escultor.
- Escultura del paisaje, de la tierra y sustancialmente del medio ambiente. El objeto escultórico puede ser un buen aliado de la ecología y ofrecer directrices a la sociedad urbana en las calles, en la señalización, en las campañas de prevención. En la sencillez del habitat social y en el mundo del tiempo libre: cafés, restaurants.
- El mundo infantil. Una envoltura lúdica, una relación —hasta lo posible— con la imaginación del niño. La escultura debe ser planteada como un juego, como un aprendizaje y debe servir lúdicamente como información del niño en las formas, utilización de los espacios y colores.
- Una inter-relación con otros géneros artísticos en el dominio de lo particular y de lo público. En la intervención con las artes del cuerpo (danza) como de la representación (teatro). En la participación con otras exploraciones de las artes visuales, de los medios y de la imagen virtual.

Si luego de estas reflexiones volviéramos a preguntarnos sobre la naturaleza específica de la escultura contemporánea en lo particular podríamos afirmar que si un artista acepta la escultura como objeto, también aceptando la tradición que va de la mano de ella. La escultura es una práctica, un género de arte. Hacer escultura, dentro de los cánones tradicionales que encontramos en los centros de formación en cualquier parte del mundo, es aceptar que la naturaleza del arte en occidente es la tradición europea. Precisamente por eso el término arte es general y el término escultura es específico. Tal vez, y sin que ello invalide a la «escultura» como tal, en los últimos años las obras que merecen mayor atractivo internacional no han sido «esculturas» en el sentido tradicional y cada vez es mayor el número de jóvenes artistas realizan un arte que escapa a los criterios académicos de lo específicamente escultórico. En el análisis de la sociedad contemporánea las contradicciones y el desconcierto es la nota predominante. Aplicando un poco esta cultura de lo contemporáneo que baña nuestros conceptos podríamos afirmar que en el arte se puede escapar de los estrechos límites de la justificación afeerrándonos a la historia sin que ello indique un rechazo y menos aún su desconocimiento. El arte es un fenómeno cultural que se adquiere, no una aptitud genética de manera general. Si tuviéramos que elegir una explicación teórica sobre estos fenómenos que

gravitan sobre la escultura y sobre el futuro de ella debemos señalar que todo arte contiene en sí un lenguaje pero también de la filosofía y las ciencias. Este cambio que va de lo perceptivo a lo conceptual nos indica que hoy no es suficiente la obra de arte por sí misma que se mantiene en objeto de mercado de elevado costo y elitismo social. No es arriesgado enunciar que la escultura actual deba permanecer en los territorios de «*l'art pour l'art*» sino que requiere de una excitación visual y física que inciten su interés.

Las principales tendencias filosóficas, científicas y religiosas actuales muestran un rechazo, cambios o nuevas actitudes frente a sus postulados tradicionales. Esos presupuestos tradicionales en estos campos y centralmente en lo artístico son en gran parte irreales en el presente estadio de la inteligencia humana. En todo esto debemos admitir que el objeto escultórico aún así, como tal requiere que medie entre su imaginación creativa y las tecnologías actuales la ilusión de abarcar la realidad. Insistimos que en el ámbito de la representación, la distinción que se acordaba a las artes sobrevive hoy en condiciones perceptivas mínimas. ¿Cómo intuir lo posible y duradero cuando el poder financiero global y sus alertas y estrategias políticas presionan en lo social y no confieren al arte su tradicional valor representativo? Esto explica el largo discurso que hemos construido en estas líneas. Nos indica que en el arte cuentan inevitablemente las estrategias de mercado como que de hecho se magnifican las obras de arte que han perdido su intención para devenir en bienes de capital y ante la inestabilidad de los mercados internacionales una inversión de menor riesgo. Y finalmente no podemos soslayar que si bien la autonomía de la creación artística es un derecho irrenunciable, en el sentido de su libertad, una obra de arte va de la producción en los márgenes institucionales hasta propuestas que representan concepciones instrumentalizadas de apropiación institucional. Las instituciones tienen una influencia destacada. Los funcionarios, los programas culturales, museos, fundaciones, grandes eventos internacionales, legitiman con la colaboración de los críticos o curators, la consagración de los artistas. ¿A pesar de todo ello será posible la perdurabilidad de la obra de arte, aún en su carácter efímero actual y lograr superar estas intermediaciones de instituciones, críticos y el mercado? Los ejemplos de imposición de gustos y las bisagras que pueden determinar tendencias como las que se observaron con el New Art norteamericano entre 1948 y 1951 para ser expandidas por el mundo no son un secreto hoy.

Esa autonomía del arte sigue en juego hoy porque si bien nadie apela en absoluto a su «pureza», sus manifestaciones actuales son evidentemente inestables en gran parte por la inestabilidad y la aparición de identidades culturales y religiosas que presionan a la sociedad. El arte, con absoluta seguridad, no podrá escapar a todo ello.

SILVIO DE FERRARI LERCARI