

Departamento de Artes Plásticas

Exposición

La escultura. Creaciones paralelas (I). *Metáforas del real.*

Comisario: Maria Teresa Blanch

30 de noviembre de 1995 - 25 de febrero de 1996

Objetivos

Esta exposición -que consta de dos partes, la segunda de las cuales se exhibirá a partir del próximo mes de marzo- propone poner el énfasis en la gran importancia de los medios paralelos que fundamentan el trabajo del escultor como medios altamente expresivos y plenamente decisivos para la elaboración y exploración libre del concepto escultórico.

La primera exposición, "Metáforas de real", se basa en grandes dibujos de escultor (dejando totalmente de lado los bocetos o dibujos proyectuales) y en una pequeña representación de estructuras, imágenes y algún objeto-concepto que actúan como elementos germinales en la concepción escultórica de tres de los artistas presentados: Claes Oldenburg, Miquel Navarro, Mario Merz, Jaume Plensa, Jannis Kounellis y Juan Muñoz.

Tratamiento

La exposición es el resultado de la prospección en los ejes básicos del discurso evolutivo de cada escultor, a partir de obras definitivas de gran calidad y de rotunda presencia física, al margen de la escultura, como pequeña y selectiva muestra individual de cada uno de ellos (con una representación de 15 a 30 obras por artista, en la primera exposición).

Se establecen lazos entre obras tempranas y obras actuales de cada artista (con la consecuente riqueza que ello comporta, si tenemos en cuenta que hay periodos de alguno de ellos poco conocidos aquí o, lo que vendría a ser lo mismo, frecuentes visiones parcializadas). Ligámenes que vienen regidos por la intención de poner el

acento en aspectos muy concretos de cada artista, que contribuyen a hacer entender los núcleos principales de su propuesta escultórica a lo largo de sus extensas trayectorias. La primera exposición contempla obras que van de 1960 a 1995.

Se proponen sutiles interacciones entre los artistas incluidos en la muestra, para evidenciar confluencias y disensiones, intereses comunes y desvíos, en el contexto expositivo creado. Las obras, por tanto, han sido seleccionadas en función de cada discurso individual, pero sin perder de vista su articulación -en forma de nexos y contrastes- con el conjunto global de la exposición.

Contenidos

1. Metáforas del real

C. Oldenburg - M. Navarro - M. Merz - J. Plensa - J. Kounellis - J. Muñoz

Los aspectos de la realidad son tratados por medio de metáforas y alusiones que utilizan como vehículos expresivos la ironía y las perversiones de un mundo visual en continua metamorfosis, de la misma manera que exploran míticas formas de comunicación humana, y elaboran nuevos escenarios para el "pathos" del pasado y las dislocaciones del presente.

2. Conceptos y energía

Hay una escultura que, mientras da una gran importancia a la "construcción", se ve sustentada por otros factores internos, relacionados con manifestaciones de la energía, como un principio escultórico capaz de vehicular extremas posiciones respecto a la gravedad, singulares concepciones del espacio como depósito de memoria sensorial, psicológica o topográfica, o también cuestionamientos precisos de la percepción, así como de las nuevas conexiones entre naturaleza y sociedad.

PRESENTACIÓN

Nulla dies sine linea, reza el proverbio. Muy lejos de la seguridad de la repetición, tenemos que tomar el camino del libre viaje por este ejercicio de la inexperiencia que es el dibujo, este desvanecimiento perpetuo que probablemente más que ningún otro medio de expresión nos dice algo esencial sobre nuestra manera de ser, algo sobre la incertidumbre de nuestra condición.

Hay en el dibujo algo de amor por la variación y la mutabilidad, por la muerte. Algo de un deseo por aprovechar este ocio que la muerte de un instante nos regala, en nuevos instantes igualmente mortales en los que podemos juzgarnos incansablemente, retomando, corrigiendo, probando otras respuestas a lo que hemos vivido y sabemos; intentando, en suma, defendernos de la inexistencia con las ilusiones, tal como hacen los vivientes a lo largo de su existencia.

La poética del dibujo no es la de lo íntimo, como a menudo suele decirse, sino la del desplazamiento en el que se expresa, probablemente mejor que en la obra acabada, el deseo de comprender las cosas, los seres, las formas. Y es por eso que el dibujo nos toca, es por eso que nos parece que se confunde con nosotros: igual que nosotros, participa en todo lo que nace por no llegar nunca a fijarse definitivamente.

Miquel Molins i Nubiola
Director del Museu d'Art
Contemporani de Barcelona

Quiero expresar mi agradecimiento a todas las personas que han colaborado en esta exposición y, muy especialmente, a Jannis Kounellis, Mario Merz, Juan Muñoz, Miquel Navarro, Claes Oldenburg y Jaume Plensa.

INTRODUCCIÓN

LA ESCULTURA. CREACIONES PARALELAS

Teresa Blanch

Hay una tendencia generalizada a interpretar el dibujo del escultor como un camino de paso, un primer lugar de desbrozo de ideas, de diálogos iniciales con los comportamientos intuitivos de un incipiente mundo formal, generador de versiones preliminares del imaginario propio que propicia el ensayo de posibles configuraciones posteriores. Oldenburg ya había denominado a las anotaciones de estudio el «lugar de expulsión de los primeros

pensamientos estúpidos», pero necesarias la mayoría de las veces, a pesar de todo, para alcanzar los proyectos definitivos, para llegar a etapas de plena afirmación y concreción de aquello que se entiende por escultura.

Frente a esta consideración del dibujo como material prefigurador se erige otra parcela del dibujo, con poder expresivo propio, un resorte importante en la exploración libre del concepto escultórico, «existencia en movimiento», como decía Germano Celant, que muchos escultores han desarrollado a modo de práctica paralela dotada en muchos casos de plenitud pictórica y convertida en territorio experimental que complementa y ayuda a hacer avanzar la escultura, por su capital asociación de inmediatez y su libre abordaje de aspectos fundamentales que recorren el ideario del artista.

Territorios gráficos que se convierten en territorios primordiales por donde discurren los factores principales del lenguaje escultórico, donde el artista desarrolla sobre el plano del papel o cualquier otro soporte, y por tanto en paralelo y sin comprometerse aun con la presencia tridimensional, un eficaz encuentro con los núcleos más sustanciales que le impulsan a hacer arte y que sostienen su propuesta escultórica.

Es en esta completa y profunda experiencia, desligada de las divagaciones o tanteos iniciales, que el dibujo se realiza como obra definitiva y como revelación extrema de la visión del escultor. Explorarlo y recorrer sus facetas es entrar a formar parte de la otra mitad expresiva del artista donde se objetiva la visión escultórica y se activan los elementos conceptuales que la atraviesan. El dibujo así entendido, como acción creativa resuelta y decisiva, es a menudo portador de un dominio iconográfico autónomo y sorpresivo, con una existencia propia y liberada de la imaginaria escultórica que define a los propios escultores que lo practican.

Nos referimos, pues, al dibujo que actúa como caja de resonancia amplificadora del pensamiento del escultor con la propiedad de poner al descubierto —y muchas veces sin anticipar el «sello» escultórico del artista— las más profundas tramas y nudos de intersección entre sensibilidad y cuestionamientos. Un dibujo que es el irrenunciable motor de la obra tridimensional, no porque la planifica o anticipa sino porque condensa, explora y preserva en un fructífero ámbito paralelo aquello que, de hecho, pertenece mucho más a sus fundamentos que a la contingencia de los aspectos externos.

Los artistas que participan en esta doble exposición son importantes frecuentadores de esta noción de dibujo a lo largo de sus dilatadas trayectorias. Acciones de dibujar que, en su desarrollo vigoroso, infunden nueva vida a los medios más tradicionales (nos referimos a aquellos que van desde el lápiz o carbón sobre papel, al collage), de la misma manera que pugnan por derivar hacia situaciones audaces que les llevan a forzar los mismos límites del dibujo: unas veces tomando –a partir de sus propios instrumentos– interesantes aspectos asociables a materia pictórica o escultórica, y otras convirtiendo alejados medios creativos en auténticas experiencias de dibujo, o en reflexiones sobre él, propiciando así una favorecedora extensión de uso al fenómeno mental –y no sólo instrumental– que lo caracteriza como mecanismo o dispositivo de expresión directa. Las dos exposiciones consecutivas realizan una prospección individualizada sobre este intenso trabajo colateral de unos escultores que han contribuido a convertirlo en una faceta sumamente «reveladora» del complejo y sutil sistema de redes interiores que atraviesan la visión mental del artista.

METÁFORAS DE LO REAL. REVELACIONES DEL DIBUJO DECISIVO Teresa Blanch

Interpelar el mundo real no es interpretarlo. Los seis artistas presentes en esta primera exposición tienen en común la elaboración de un mundo de realidades aparentes, que encuentra sentido en los metafóricos sistemas de desvío y dislocación que lo sustentan: las interferencias, el vaciado y la fragmentación son actuaciones presentes en las relecturas y cuestionamientos singulares que ellos han aportado sobre la ciudad, el mito, la estatuaría o la memoria contenida en la historia y en la naturaleza. Parcelas desde las que se establecen interesantes mediciones con respecto a otro gran tema subyacente: la posibilidad o no de la representación en el arte o, dicho de otra manera, las imágenes ejerciendo como núcleo absorbedor de los significados o, precisamente, como elementos irradiadores de disuasiones. Los escultores Miquel Navarro (Mislata, Valencia, 1945) y Claes Oldenburg (Estocolmo, 1929) se caracterizan por un acercamiento al mundo visual de la ciudad llena de fantasías, metamorfosis, delirios y contrasentidos. En el artista valenciano, acaba por configurar un

mundo metafísico de irónicas resonancias humanas. En el artista sueco-americano, se convierte en un perverso juego de animación objetual gigantesca a partir del entendimiento de la ciudad como paisaje vivo. En los dos, el trabajo sobre el papel ayuda a resaltar el trasfondo antropomórfico de su ideario escultórico.

Jaume Plensa (Barcelona, 1955) y Mario Merz (Milán, 1925) han desarrollado actualizadas visiones míticas con respecto a la idea de lugar. El escultor catalán, por una vía más antropológica, y el artista italiano, desde una vertiente fenomenológica de la naturaleza. Los dos escultores coinciden en un interés común por hacer referencia al lugar primigenio del hombre, señalar la noción de pertenencia a la construcción originaria, sea en forma de arquitectura, de orden subyacente o de verbo, facetas que en los dos se condensan de alta energía (tal vez por eso los vemos expresarse indiferenciadamente desde posiciones de extrema severidad o de extremo exceso). Cada uno de ellos ha desarrollado interesantes y particulares relaciones con la noción del tiempo.

La concepción estética de Juan Muñoz (Madrid, 1953) y Jannis Kounellis (Pireo, 1936) se ve recorrida por una pareja noción de estancamiento, de mutismo de las imágenes. Los dos artistas, en su interés por los escenarios de la penumbra, realizan una inmersión en el barroco y se apoyan en una estética del fragmento desplazado como respuesta a la crisis de la evolución histórica y del sujeto, elaborando nuevos escenarios metafóricos para el «pathos» del pasado (el artista greco-italiano) y para las dislocaciones del presente (el artista madrileño).

El mundo de MIQUEL NAVARRO gira en torno a «la torre» como una imagen de vida, como imagen eréctil que vehicula potenciales simbólicos de poder, de calor, de fluidez y de vigilancia, factores donde confluyen experiencias de vida personal, y al mismo tiempo se presentan como conductores de valores arcaicos relacionados con la naturaleza y sus ciclos de vida.

Lo que es social interfiere con lo que es sagrado, y la visión directa de la realidad, con el símbolo. Valencia es un territorio que ha privilegiado una particular cultura de sugerentes coronamientos arquitectónicos que el artista evoca con una gran libertad metafórica. Estructuras arquitectónicas coexisten con veloces artefactos tecnológicos (visibles en «Metro III» y «Amarre IV») y con

figuras de la naturaleza («Aljub», paradigmático paisaje de riegos). El mundo industrial y el mundo rural se unen en la creación de una sugerente iconografía de tránsito y penetraciones, escenarios sostenidos por un orden provisional que contiene en su interior la metáfora del Apocalipsis que afecta a nuestra sociedad:

«Las ciudades de Miquel Navarro son un lugar de debate, un conglomerado de tensiones, un lugar de múltiples voces. Son lugares donde continúan ocurriendo cosas, donde tienen lugar ritmos y distribuciones. Sorprenden, maravillan y constantemente lo cuestionan todo (...) el poder y el deseo son sus dinamos: fuerzas persuasivas e inevitables».¹

La compleja iconografía de las torres, inclinadas o dentadas a modo de zigurat, como la que aparece en «Benimamet», derivada en el cactus psicodélico de «Saint Michel», en la perversa imagen de hoja petrificada que contiene «Petxina», o en el agujero expectante de «Amarre II», todas ellas parecen participar de un cierto hieratismo dignificador, propio de los iconos sagrados. Hay una vinculación con el mundo arcaico mucho más potenciada en los dibujos que en las esculturas, por las posibilidades que este soporte le proporciona de crear insinuaciones antropomórficas en las estructuras y jerarquizaciones elocuentes en los primeros términos. El dibujo le permite también extremar el uso de las formas redondeadas, fantasías blandas a partir del recuerdo táctil de la cerámica (de la tierra), o angulosas, más próximas a una noción sintética y mística de la construcción, como la que se desprendería de Malevich (maravillosamente confirmada en «Nave Roja»).

Una estética entre temerosa y escandalosa recorre estos escenarios constructivos perpetuamente dominados por los flujos del agua y las irradiaciones de luz solar y lunar. Su permanente interés por el agua le remite a su infancia:

«La huerta, surcada de canales y jalonada por compuertas. Una razón geográfica y física».²

El agua, proyectada poderosamente en el espacio, tiene en la obra de Miquel Navarro un especial valor mítico religioso que enlaza con un moderno, violento y destructor discurso seminal con el que inevitablemente hay que asociar hoy la idea de emergencia vital. Es sintomático que sus fuentes predilectas sean:

«las caras por cuya boca sale agua. La imagen de la gárgola medieval. Es un elemento de

aportación vital que se asemeja al habla. Tu hablas y «arrojas». La fuente se asocia también a la idea de manantial, de lugar donde se acude a beber y, en su sentido filosófico, donde te vas a curar. (...) Todo discurso incluye su contradicción. Así, el manantial guarda parentesco con lo que emerge; y lo que cae, también sale y emerge. Las referencias totémicas son casi constantes en mi trabajo.»³

Yuxtaposiciones dentro de una sintaxis que ponen de manifiesto una cosmovisión personal que enlaza pasado y futuro, con voluntad de hacernos manifiesta (dentro del nuevo caos imperante en la ciudad) una no tan lejana aproximación de la misma a la naturaleza y las deidades.

En los dibujos de Miquel Navarro, la iconografía no lo es todo; es propiciadora de unas atmósferas que son las que en definitiva dotan de sentido a los mismos, y que a grandes rasgos van desde la protección a la amenaza, de la máxima calidez (como en «Ortge I», aquella obra inicial en que parecía buscar los primeros signos de reconocimiento del mundo, enigmáticamente situados sobre un material pintado con barro) a la más perentoria desolación (como en «Batalla I y II» donde pequeñas figuras de cerámica cuelgan de desérticos espacios sin trabajar).

La mesa de dibujo presente en la exposición reúne elementos constantes en el entorno de su estudio, fuente de estímulos a los que el artista da el mismo valor y de los que extrae todo lo necesario para elaborar su lenguaje de transfiguraciones incesantes, bajo aquel lema de «Mater-Materia» que ha anotado más de una vez en sus dibujos, según el cual, en la materia estaría el origen de todo el vocabulario formal y conceptual del artista. Teoría que él hace del todo creíble no precisamente por su claudicación a las leyes de la materia, sino por su poderosa capacidad reactiva, brillantemente transformadora de los cuerpos más elementales, como la herramienta de dibujo que deriva en una prefiguración de mosca a punto de alzar el vuelo, el tubo de cartón convertido en poderoso canal (eternamente presente en su obra), la cajita de plomo concebida como homenaje escultórico a Malevich o las esenciales estructuras ensambladas que le incitan y son verdaderamente aprovechadas (en el dibujo y la escultura) por sus funciones potenciales de «lugar» con vida activa, importantes gérmenes de las construcciones o ruinas que configuran sus «ciudades».

El hombre-ingeniero trabajado en cerámica, probable analogía del artista constructor es, por unos momentos, la metáfora positiva en la mesa-mente del artista, mientras la presencia inquietante del carboncillo redimensionado y convertido en poderosa larva que trastoca la organización armónica conseguida, actúa como intensa y efectiva ejemplarización sobre el sentido perturbador y metafórico de todo aquello que nos rodea.

El artista, en una ocasión, apuntó sobre esta dualidad de comportamientos que le empujan:

«Emotivamente soy un metafísico desesperado por la idea de la muerte, que llora a oscuras ante la muerte. Pero soy, al mismo tiempo, muy vital, de ahí que tenga que ironizar, un poco cuando menos, sobre mi metafísica. En el espacio público no interviene apenas esta ironía.»⁴

El dibujo de CLAES OLDENBURG, importante laboratorio mental del artista donde, desde los años sesenta, proyecta todo el universo de operaciones imaginarias que después desbrozará y traducirá en formas escultóricas, concentra una colección de objetos que se refieren a la vida del hombre en la ciudad. De las primeras visiones sobre la calle, pasó a los escaparates, e inmediatamente después a la ropa y la comida. En el revelador artículo «Specific Objects» que Don Judd escribió en 1965, en relación con toda una nueva estética del objeto que aparecía en aquellos momentos en Nueva York y de la cual Oldenburg era un referente incomparable (acaba de presentar su famoso «Bedroom»), apuntaba:

«Oldenburg ha llevado este antropomorfismo a su límite extremo e identifica la forma emotiva, que en él es primaria y biopsicológica, con la misma forma del objeto. A fuerza de chillona vulgaridad, ha subvertido la sensación de la presencia natural de las calidades humanas en todas las cosas. ... Oldenburg exagera la forma aceptada o elegida, y la transforma en cualquier cosa que se le ocurre. Nada de lo que él crea es perfectamente objetivo, puramente práctico o simplemente presente. ... Resulta claro, sin embargo, que estas cosas nuevas, tales como las técnicas y los materiales de Oldenburg, son algo más.»⁵

En aquella época, coincidiendo con otros artistas, Oldenburg pone énfasis en procesos de provisionalidad y no fijación que afectan a la construcción de las imágenes. Intenta

hinchar el plano de la pintura, se lanza a la creación de grandes esculturas blandas en vinilo y elabora dobles de las mismas en cartón. Combinando sensualidad e imaginación, elabora toda una iconografía monumental y exacerbada, blanda y deformable por los efectos de la gravedad, que en su perpetuo estado transicional se impregna de un particular carácter tragicómico, a la vez que se confronta con la, para Oldenburg, «hostil realidad de la naturaleza».

La percepción neumática, que transforma lo duro en blando, ha querido compararse con la de Dalí, por el común deseo de «ver objetos visionarios sujetos a las fuerzas de la naturaleza», resucitando así el viejo problema entre arte y naturaleza. A pesar de todo, como argumenta Coosje van Bruggen:

«El enfoque de Oldenburg no es ilusorio; al combinar realidad y ficción, es tanto analítico como sintomático. ... Oldenburg intenta equilibrar lo fantástico con lo real».⁶

En efecto, el pensamiento de Oldenburg no tiene nada que ver con el sueño ni con las obsesiones inconscientes; las suyas son reacciones conscientes ante los objetos del entorno doméstico y su valor social, con los que fantasea —una vez apartados de sus funciones habituales— y juega a poner bajo el efecto de lo que él mismo denomina «relaciones dramáticas», mediante las cuales proyecta ideas y nociones irónicas que flotan alrededor del significado de las imágenes convencionales con las que nos comunicamos a diario. Oldenburg mismo hace un esfuerzo de autodefinición por evitar sucumbir demasiado fácilmente a la concepción reductiva del surrealismo:

«La influencia más extraña sobre mi pensamiento fue Freud, pero no soy un surrealista de imaginaria romántica. Se me puede calificar de realista no romántico o científico, un surrealista practicante o cotidiano, que es lo que fue Freud. Ciencia/Ficción».⁷

De hecho, en más de una ocasión, Oldenburg ha expresado su creencia en que la «matemática aparece», no como una herramienta externa, sino como condición inherente al artista plástico que es. Su noción del colosalismo está implícita, como anormalidad perfectamente controlada y asumible, dentro de esta esfera de cientifismo crítico-realista que le guía:

«La vista desde un avión expresa bien mi visión del mundo, distante, comprensiva, sensible (sin bombas), pseudo-piadosa, fantasía-imaginación de hechos, que se producen allí abajo, basada en indicios y en la mera sugestión, vistos desde lejos.»⁸

Bajo el juego pletórico, e incluso sensual, de choques y fantasías con respecto a una nueva vida de interferencias rescatada de los objetos más triviales, Oldenburg ha creado lo que podría considerarse una auténtica obra-acción, desde la que trata de expresarse como un «auténtico exprimidor de la verdad». Actitud que hace entender su manifiesta preocupación porque las propuestas monumentales surjan de la demanda del propio emplazamiento, de tal modo que las presencias reinventadas se integren y establezcan un vínculo convincente con el entorno urbano.

El recuerdo del primer dibujo que tiene MARIO MERZ es del día que dibujó «un retrato de otro preso» cuando, por razones políticas, pasó un tiempo en la cárcel al final de la Guerra el año 1945, una experiencia de la cual le impresionó el método empleado «ni una sola vez levanté el lápiz del papel» que aplicaría más tarde en una sesión más completa frente a la naturaleza:

«El periodo de dibujo en el campo fue el periodo de marcar. (...) Los pájaros gorjeantes, las hojas que caían, el ruido lejano de una furgoneta, todas estas cosas entraban en el dibujo, no de un modo natural, lógicamente, sino como tiempo, como un registro, como si la mina del lápiz fuese la punta de un instrumento que realiza registros sobre una hoja de papel: la punta sigue moviéndose, registra la humedad, la temperatura, los ruidos, los sonidos.»⁹

Germano Celant ha denominado «proceso sismográfico de dibujar y pintar» a esta singular manera de captar los «seísmos emocionales y ambientales que le estimulan» en las intrincadas inmersiones de Merz dentro del mundo natural.

Desde entonces, su versátil fusión con la naturaleza tiene un sustrato experiencial que le proyecta al cosmos. Se podría decir que el tema por excelencia en la obra de Mario Merz, donde la escultura, la pintura y la arquitectura siempre están interpenetrándose, es la enseñanza de la vida que recibe de la naturaleza, una vida que le provee de formas fluctuantes alertadoras de las propiedades

discontinuas y deformables que recorren la realidad.

Como un «director de excesos y de violaciones», tal como le definía Beatrice Merz, es capaz de transformar el sentido dado a la más insignificante simiente en un momento cósmico, transmutando los cuerpos en «lugares», dotados de energía incandescente y gravitación cósmica. El propio artista lo imagina de esta forma:

«Si sostengo la fértil tierra del bosque en mi mano, todo el silencioso bosque Occidental se une al magnífico Oriente, de modo que allí puede empezar la espiral del cosmos.»¹⁰

Bajo las capas de lo que es finito y caduco, hace emerger sobreimpresa una captura imaginaria del infinito que recorre todo el universo, sellando los espacios creados con la proliferación sin fin de números «Fibonacci» (que empleó por primera vez en 1968) como una forma de esperanza, de conocimiento ancestral que proviene del interior de la naturaleza y respira hacia afuera, siendo y desapareciendo como una luz que regenera, desvela y sana por un instante el mundo, con aquello mismo que lo ordena en su más profundo existir.

«Me coloco en el interior de una contradicción entre opuestos —entre lleno y vacío, entre la vida y la muerte, que es, yo creo, la contradicción entre Mahoma y Buda—, la contradicción del hombre en sí como un hecho de la vida. Estos números no sirven tanto para cultivar la contradicción como para absorber la idea de la contradicción. En la medida en que se repiten los números de 5 en 5, son vegetativos y biológicamente naturales, considerando que tienen una especie de padre y madre que les preceden y producen la siguiente progenie. Así, estos números corresponden a menudo a las proliferaciones de elementos naturales y elementos humanos: por ejemplo, tenemos 5 dedos, 2 ojos, 1 nariz —es decir, tenemos 1, 2, 5 y fácilmente podemos reconocer este número, que se trasciende en un sentido divergente.»¹¹

La valorada imagen de expansión dinámica, creadora al mismo tiempo de «centro y periferia» que le proporciona la espiral, sería, en definitiva, la más preclara «visualización geométrica de la serie de número Fibonacci» (serie publicada por primera vez en Pisa en 1202).

Los testimonios de dinamicidad van implícitos en la idea de infinito, aspecto que afecta al número pero también a la presencia de los

cuerpos. Merz tiene la necesidad de precisar:

«Así, ¡todo debe comenzar de nuevo! (...) ¡Ningún cuerpo es iconografía iconográficamente existente!»¹²

De hecho, Merz apela a la no imagen como única imagen posible, las construcciones del iglú (la primera realizada en 1967) y de la mesa (que aparece en su obra en 1973), como imágenes escultórico-arquitectónicas que le ocupan principalmente son meras síntesis de ideas con respecto al «lugar». El iglú sería el lugar recluso por excelencia, y la mesa, el lugar expansivo. Este último, como decía Beatrice Merz, «de estimulación comunicativa», «extensión del propio cuerpo», «medio de transmisión». Los dos, lugares que transforman al hombre en un ser comunitario que se expone a la confrontación con los demás, del yo con el otro y con las contradicciones del propio «yo».

Pero estas imágenes —en los dibujos se hace claramente manifiesto— nacen minadas por su propia inestabilidad, por la mutación e intercambiabilidad irremediables, que afectan a todos los cuerpos, al ser meras proyecciones de energía.

Merz manifiesta las tentaciones de transformación a las que no puede sustraerse:

«En lugar de dibujar una hoja, la hoja puede ser la mesa, la mesa misma puede convertirse en una hoja, una gran hoja con un vidrio con patas.»¹³

En definitiva, tan sólo podrá registrar sobre la gran tela la idea del lugar de reunión frágil que camina por sí mismo. En el cruce de otras metáforas posibles alrededor del «espacio mesa», como la que hace referencia a porciones desplazadas de superficie terrestre o a la propia espalda del hombre, todo queda una vez más, y sobre todo, impregnado de atributos de vida motriz. Imposibilidad de fijar la imagen, también como analogía de la libertad de pensamiento que Merz siempre ha preconizado.

JAUME PLENSA, escultor interesado en lo que él denomina la creación de «lugares imprescindibles», trabaja el dibujo con una particular riqueza de medios y expresiones. Hay un dibujo físico, casi esculpido, muy próximo a la escultura, que no está presente en esta exposición, en la que se ha dado preferencia a otra faceta, largamente sostenida por el artista, que potencia las relaciones dialécticas entre imagen y palabra, y a los dibujos que se manifiestan como mapas

de energías internas intransferibles al mundo volumétrico.

El lápiz litográfico, la tinta china, el betún de zapatos o el humo de acetileno le sirven, más que para definir el tótem cargado de memoria —lo que sería su escultura—, para formular imágenes poéticas de la misma, para trabajar el espacio de la memoria, no como evocación directa, sino como rastro de lo insólito, como arqueología irreconstruible que enfatiza la idea de tiempo, inabordable, dislocado, sin cualidad rítmica, lo que equivale a decir casi extinguido. De aquí su constante recurso a la idea del reloj. En la obra «Las horas», la temporalidad desorientada se transforma en una imagen de una densidad perturbadora y en el libro *La neige rouge* el reloj se desprende una a una de las horas, mientras el texto habla de irrevocables flujos de la vida y de cortes inesperados.

En un tiempo sin ayer ni hoy, la gran huella fósil que Plensa ha interrogado desde sus inicios es el hombre y su propio interior: el hombre como contenedor orgánico («Suite Baudelaire»), el hombre aminorado y rodeado de sus propios enigmas («Suite du temps»), o el mismo poder invasor del organismo humano, un simple fragmento capilar convertido en un batallón de presencias motrices que, a su vez, crean un impresionante «Paysage».

En los últimos años, Plensa ha desviado sus alusiones al hombre genérico y se ha implicado en una definición personal en clave irónica del hombre-artista que flota en la vibrátil constelación artística de nombres apreciados («Loving Frida», «Seurat respira», «73% de mí», «Quién es Blake», «Donde nunca esté Renoir», «The Ingres Water...»). Y en un acto mucho más salvajemente realista ha colocado una imagen fotocopiada directamente de sus pies, contra la paradigmática noción de «Berliner Frühstück» (Café berlinés):

«Hablar del misticismo sería quizás excesivo, pero es algo que me interesa, esta voluntad de contradicción en ti mismo que te hace soñar con una realidad distinta que te ayuda a entender la tuya. Mi cultura está llena de místicos, San Juan de la Cruz ... esto forma parte de un linaje mediterráneo, de un discurso ideal lleno de contradicciones, que he heredado quizás como artista del Sur. Y estoy convencido de que es muy importante hoy, en el sentido poético, porque la poesía, en definitiva, no está escrita en rosa, la poesía es dura, cortante como un cuchillo.»¹⁴

En la última serie con collage de papel vegetal («Nest», «Home», «Cave»), Plensa se refiere a los principios inconscientes de pertenencia a una matriz protectora, como el mecanismo más primitivo de identificación y salvaguarda del hombre.

Con la fotografía de pequeñas imágenes recortadas y dispuestas sobre grandes superficies de papel, que viene realizando en estos últimos años, afronta la pérdida de escala de todos los objetos, como otra importante aproximación a la memoria. Con esta acción emula en el plano la no jerarquía de los recuerdos, la idea de que «todo guarda el mismo tamaño en la memoria». Los hilos entintados por la mano del artista serán las guías orientativas en la mirada hacia los objetos («M Vers O» y «Étude pour Born») y las saturadas aberturas blancas crearán situaciones de construcción-ocultación («3 H. 10 MN») que para el artista son simplemente los eternos espacios de interlocución con uno mismo. Expresiones de que la transitoriedad y el desconocimiento dominan nuestra experiencia del mundo. Como él mismo ha expresado:

«Uno se encuentra hoy en una especie de espiral continua donde cada cosa se oculta detrás de otra, y así sucesivamente, y de golpe hace falta hacer una limpieza para llegar a lo esencial.»¹⁵

Hombre-palabra-tiempo. El escultor parece decirnos que mientras el mundo se conforma a través de estos tres elementos, está también dominado por su posible desaparición. Para el artista, las tres son «materias» sometidas a una implacable erosión. Las imágenes, los sentidos dados a las cosas, el tiempo que ordena, se esfuerzan por ser, pero de estas presencias que se constituyen en el proceso de su misma disolución, sólo queda el enigma.

Hay una velada declaración de principios en una frase de JANNIS KOUNELLIS, a la que habría que dar todo el valor y una adecuada explicación:

«Me considero un poeta mudo, un pintor ciego, un músico sordo.»¹⁶

El artista, que siempre se ha considerado a sí mismo antes pintor que escultor, revela en la cita lo que fundamenta su creación artística, la permanente confrontación con las formas tensionadas del vacío, de las cuales han sido expulsados los significados y queda sólo la emergencia del «pathos», de su propia configuración dramática. Una especie de

esencialismo de las pasiones radicales que le impide construir imágenes con sentido propio y lo aboca a medirse con la dimensión más profunda de los escenarios del no-sentido. Para evitar equívocos, insiste en que «lo importante es ver cuáles son los motivos que hacen nacer una imagen (...) No me contento con una imagen informal». Su arte pulsional propone ofrecernos señales densas e inequívocas de las fuerzas subyacentes que dominan el Arte y la Historia a partir de un enmudecimiento elocuente. Kounellis ha creado un arte de un severo hermetismo, desestabilizador, paradójico, que se expresa desde un silenciamiento duro y abigarrado, tratando de encontrar los intensos fundamentos de la dicción y alejándose persistentemente, por lo tanto, de la representación.

Desde el inicio de sus trabajos escultóricos se ha observado una lucha por crear unas nuevas condiciones de espacialidad que nacen desde el interior mismo de la obra de arte como única posibilidad de afrontar el profundo «desarraigo» que vive el arte en la contemporaneidad.

La experiencia escultórica se ve precedida por un interesante conjunto de cuadros portadores de signos, cifras y letras, realizados entre 1958 y 1963, que ya eran un importante exponente pictórico de esta necesidad imperiosa de redimensionar el espacio, resuelta a partir de situaciones gráficas balbuceantes, donde aspectos de la identidad personal del artista colisionan con evocaciones del cartelismo social, y en relación a compases musicales mudos. La transitoriedad y la carencia están aquí incorporadas, junto con una particular vibración emocional, como valores plásticos e ideológicos que conformarán los pilares de su lenguaje, regido, como ha definido Bruno Corà, por una:

«Tensión dialéctica que acoge en la obra un constante dispositivo de contradicción.»¹⁷

La primera puerta tapiada, importante decisión de dar una autonomía subversiva a la obra de arte, la realiza en San Benedetto del Tronto en el mes de julio de 1969, el mismo año en que inaugura con once caballos vivos una exposición en la Galleria l'Attico de Roma. La saturación, la idea de obturación espacial, sobre la que trabaja normalmente Jannis Kounellis, se debe entender bajo dos perspectivas, como desplazamiento frustrante de las expectativas razonables, y como nuevo escenario barroco donde se convocan fuerzas dialécticas constituyentes, donde el fragmento

actúa como vehículo de una experiencia del mundo imposible de reconstruir de nuevo, que Kounellis vive como una restricción histórica inevitable, interpretada por Rudy Fuchs en este sentido:

«Porque probablemente ninguna forma única tiene la capacidad o el derecho de contener o expresar la complejidad de este siglo XX que se desarrolla todavía en torno a nosotros.»¹⁸

La serie de «teste nere» de 1980 podría entenderse como una extensión sobre el papel de esta noción de muro sobrecargado de tensión, que contiene en sí mismo la imagen del «pathos». Apilamientos de rostros-calavera-fuego que unifican la visión de la materia y del fuego como una imagen medieval en la dialéctica frontera de muerte y regeneración. Lynne Cooke se refiere en términos similares al efecto de las obras de aquel momento:

«El observador permanece inmóvil, silencioso y solemne, frente al objeto. Nada es comunicado por medios ilusionísticos o narrativos; las formas hieráticas fijadas tienen una presencia material y una atracción que habla directamente a los sentidos. La meditación sobre lo físico y lo real sirve para revelar una luminosidad, una sensualidad y una mutabilidad que no pueden captarse, pero que, no obstante, están innegablemente presentes. Lo espiritual y lo material se cohesionan y se imbrican.»¹⁹

Posteriormente, el propio artista ha retomado esta serie de papeles verticales, los ha re trabajado, algunos de ellos puestos en diálogo con las planchas de hierro con las que precisamente hace años decidió sustituir el plano pictórico. Rehacer la propia obra viene a ser, para Kounellis, una forma añadida de choque que pretende afectar a la reconsideración del propio proceso creativo. En esta obra, la operación efectuada sirve para redoblar el efecto de silenciamiento sordo que ya se encuentra contenido en el fondo de estas tensadas paredes de iconos. En el proceder de Jannis Kounellis hay un principio de desnudamiento condensador que produce unas formas de introspección y meditación vinculadas al mito, a la historia del hombre y a la propia historia de la pintura, como territorios convulsos desde donde actuar con un absoluto desenfoque de los temas a favor de estadios poéticos subyacentes donde puede abordarse directamente la presentación frente a la representación y, por lo tanto, desarrollarse un implacable desvirtuamiento

del significado diáfano e inequívoco. Kounellis trata, así, de reestablecer un nuevo orden sintáctico, de «estabilizar el lenguaje» a partir de elocuentes teatralizaciones de lo oscuro (confiesa que la cultura romana, donde vive desde que dejó Grecia en 1956, es el máximo exponente de este fructífero diálogo con la penumbra), con hondas raíces en el clasicismo y el Oriente.

Muy emparentado con el gran muro construido con piedras de Atenas, que en 1985 recubría por completo las paredes de la Galería Jean Bernier, el muro de papeles secuenciales (concebido antes del verano de 1995) que registra persistentes rastros cortos de la mano, traza enérgicos mapas pulsionales que evocan las fuerzas orgánicas elementales, donde podría confluir toda la memoria colectiva. En estado de grafía pura, se presenta a sí mismo como sombra severa, emulando las nociones de perturbadora falta de jerarquías de los espacios tapiados. En su inquietante expansión plana —de una exacerbada vida interior—, convoca el poder frenético de los escenarios vacíos, que preservan el eco del rito y la narración. Caos en estado puro, paradigmático y tembloroso territorio de espacios enmudecidos y abiertos a la más libre confrontación con el presente.

El mundo iconográfico de JUAN MUÑOZ emerge en la sutil línea de confluencia referida tanto a la crisis del sujeto como a la crisis de la representación que afecta a la escultura. El artista madrileño opta por abordar la figura del hombre y los escenarios reales, o aparentemente reales, como construcciones de lo insólito, como lugares de proyecciones tangenciales que implican un retorno a la no significación de la figura humana. Él mismo ha manifestado en este sentido:

«Los minimalistas han entendido la capacidad fantástica del cubo como 'dispositivo'. Lo que cuenta es lo que se ha añadido. Creo que en la figura humana debe existir una posibilidad similar de grado de significación cero. No hablo de su fisicalidad ni de su corporeidad, sino de la imagen del hombre.»²⁰

Una narrativa esquiva, improbable, hecha de fantasmagoría y extrañamiento, se reduce al silencio y resalta el carácter ilusorio de la imagen. En alguna ocasión el artista ha asociado la tensa quietud de las apariencias externas a la idea de «perpetuum mobile» que admira en la edificación de Borromini. La semejanza entre representación y realidad no hace más que aumentar la deriva, y las cosas

reconocibles se convierten en sombras de sí mismas, creando desdoblamiento perturbadores. Le gusta referirse al barroco en un doble sentido que afectaría igualmente a su obra: por una parte, en lo que se refiere a la aparente «confusión», y por la otra, a «la ausencia de serenidad». De hecho, sin embargo, hay también un aspecto vivencial en esta experiencia de trastocamiento de lo real, que el artista explica al referirse a los «Raincoat Drawings»:

«Cuando era pequeño y vivía con mis padres, regresaba a casa todos los días. Algunas veces —no sé por qué— mi madre cambiaba los muebles de una habitación a otra. Entonces llegaba yo y abría la puerta de mi habitación y encontraba que ya no era mía —era de mi hermano (...), así que crecí con esta experiencia de dislocación. Uno se siente incómodo pero es extremadamente normal. Supongo que esta relación entre lo normal y lo inquietante forma parte del territorio del trabajo.»²¹

En los muebles removidos y vueltos a recolocar de estas estancias deshabitadas se produce una pérdida del objeto, aspecto que recorre toda la obra escultórica y pictórica de Juan Muñoz, que para José Luis Brea sería una «metáfora total» convertida ya en alegoría. En el lugar roto de la representación es donde se estructura un nuevo orden comunicativo entre los objetos; en él, como ha expresado el crítico:

«Cada elemento permanece opaco, cerrado sobre sí mismo; se podía notar también que parece designar intencionalmente un 'callejón sin salida', un fragmento replegado sobre sus propios límites ...»²²

Son estos unos espacios inconclusos, de un silencio espeso, donde el sujeto ha sido sustituido lateralmente por un juego de interferencias perturbadoras canalizadas en los objetos familiares, hasta construir un proyecto de casa que deja fuera al espectador. Casa/barrera, en contra de la casa/matriz. Espacios aislados en la propia dramaturgia de lo que no puede ser completado desde fuera (de aquí el doble recuadro con el que Juan Muñoz los trabaja a menudo), ahogados en su propio «proceso crítico de construcción». Las relaciones espaciales se basan en un sutil juego de proximidades angustiosas que afectan al mobiliario, configurador de unos escenarios de espera tensa que se ve incrementada por las formas de enclaustramiento psicológico que

encontramos en el tránsito hacia la trastornadora proyección mental que se promueve en los otros cuadros dentro del cuadro, donde se proyectan pintorescas vistas, desorientadoras danzas orientales o claustrofóbicas imágenes redundantes de la propia estancia.

En este tratamiento inconexo, alienado de las imágenes, Juan Muñoz se convierte en el usuario de un realismo sutilmente disfrazado, resbaladizo, turbio, que fuerza las contingencias y la inestabilidad de la mirada reconocedora del mundo visual. La imaginaria queda suspendida en una especie de sueño estático, terrible y corrosivo, que destila emociones irracionales.

La tentación de reinventar los dobles de la visión, nuevas posibilidades parciales de construir imágenes del mundo, está también presente en los fantasmagóricos «Back Drawings», siluetas de espaldas de viejos y de jóvenes realizadas en los últimos años.

Aparece así una galería trágica de retratos semi-humanos, de una cruel desautorización del individuo, que Juan Muñoz trabaja como una misteriosa cartografía de anquilosamientos:

«Busca un nuevo estándar para la figura humana en el lado de la desviación y la sombra. Ante nuestros ojos surgen los sustitutos y simulacros para una naturaleza humana que o bien ha dejado de ser o está en el proceso de dejar de ser humana. (...) Todas las figuras de Muñoz son ejemplos de figuraciones desviadas.»²³

Su máximo desafío es el hecho de «obligar a la mirada a cambiar el lugar donde se posa», ser inductor de nuevos mecanismos de visión, dado que el espacio figurativo niega la figuración y nos deja a la deriva fatalista de las imágenes del deseo.

NOTAS

1. Kevin Power, «Miquel Navarro: Las metáforas del poder y del deseo», catálogo «Miquel Navarro», Galería Joan Prats, Barcelona, 1991.
2. Extracto de una entrevista entre Mariano Navarro, Alicia Murria y Miquel Navarro, catálogo «Espacios públicos sueños privados», Comunidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1993.
3. Ibid.
4. Ibid.
5. Don Judd, «Specific Objects», texto publicado por primera vez en «Arts Yearbook», N° 8, 1965.
6. Coosje van Bruggen, «Soft and Hard», catálogo «Claes Oldenburg: Nur Ein Anderer Raum», Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, p.105.
7. Claes Oldenburg, «Notes», Los Angeles 1964.
8. Claes Oldenburg, «Notes», Nueva York, 1970.

9. Extracto de una entrevista entre Germano Celant y Mario Merz, catálogo «Mario Merz», San Marino, Palazzo Congressi ed Esposizioni, 1983.
10. M. Merz, «Voglio fare subito un libro», Florencia, 1986, p.168.
11. Extracto de una entrevista entre Germano Celant y Mario Merz, Génova, 1971, reproducida en el catálogo «Mario Merz», Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1987, p.109).
12. Mario Merz, catálogo «Mario Merz», Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Museo d'Arte Contemporanea, Prato, 1990, p.46.
13. Extracto de una entrevista entre Beatrice Merz y Mario Merz, catálogo «Mario Merz. Terra elevata o la storia del disegno», Castello di Rivoli, 1990.
14. Extracto de una conversación entre Jean Pierre Rehn y Jaume Plensa, catálogo «Jaume Plensa. Un Sculpteur - Une Ville», Valence, 1994, p.12.
15. Ibid., p.13.
16. Extracto de una entrevista entre Bruno Corà y Jannis Kounellis, catálogo «Kounellis», ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980.
17. Bruno Corà, «Jannis Kounellis, El futuro de la forma en la calidad del amor». En «Kounellis», Ed. Polígrafa, Barcelona, 1990, p.18.
18. R.-H. Fuchs, catálogo «Jannis Kounellis. Oeuvres de 1983 a 1985», CAPC, Musée d'Art Contemporain, Burdeos, 1985.
19. Lynne Cooke, «Luminous Penumbra», catálogo «Jannis Kounellis», Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1986.
20. Extracto de un diálogo entre Juan Muñoz y Jean-Marc Poinot, catálogo «Juan Muñoz. Sculptures de 1985 a 1987», CAPC, Musée d'Art Contemporain, Burdeos, p.11.
21. Extracto de «Una conversación» entre James Lingwood y Juan Muñoz. Parkett, N° 43, 1995, p.44.
22. José Luis Brea, «Juan Muñoz: L'autre parole». Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire, Abbaye Royale de Fontevraud, 1987, p.4.
23. Alexandre Melo, «The Art of Conversations», Parkett, N° 43, 1995, p.38.