

EL ARTISTA Y LA CIUDAD1
CONSIDERACIONES SOBRE LOS LENGUAJES
ESCULTÓRICOS EN RELACIÓN AL ARTE PÚBLICO 1
LA FALACIA DEL DEMIURGO 1
LAS POSIBILIDADES DE LENGUAJE DE LA ESCULTURA 3
ARTE LIBRE, ARTE ESCLAVO, ARTE ACADÉMICO, ARTE DECORATIVO 5
LA CIUDAD EN EL ARTE 7
ARTE Y TÉCNICA 8
¿ QUÉ PAPEL CUMPLE LA ESCULTURA EN ESTE CONTEXTO? 10
NUEVOS LENGUAJES y LA NUEVA ESCULTURA 12
Referencias 14

EL ARTISTA Y LA CIUDAD.

CONSIDERACIONES SOBRE LOS LENGUAJES ESCULTÓRICOS EN RELACIÓN AL ARTE PÚBLICO

A. REMESAR

LA FALACIA DEL DEMIURGO

Ya Platón reconocía la estrecha vinculación entre la ciudad y el arte. Lo que es cierto es que el desarrollo del arte occidental se halla estrechamente ligado, sino es una consecuencias directa, de los procesos de urbanización y de la forma que han ido tomando las ciudades a lo largo de la Historia, como muy bien demostró G.C. Argan.

En un interesante trabajo del que este artículo toma el título, E. Trías (1976) planteaba, a raíz del análisis del concepto de arte en la obra de Platón, un doble camino de trascendencia del Eros. Por una parte un éxtasis ascendente que conduce el alma a la verdad, el bien o la belleza, al que se podría denominar *vía mística*. Por otra parte un éxtasis descendente, aquel que conduce el alma desde la cumbre de la verdad, el bien o la belleza, hasta el mundo de los hombres y que podríamos denominar *vía cívica*.

Sería función del artista recorrer este doble camino para plasmar su obra ciudadana. Trías argumenta que el concepto de arte en Platón implica una doble síntesis: la síntesis alma-ciudad y la síntesis eros-poesis.

" La cristalización de ambas síntesis, obviamente conexas en esencia, se produce siempre que todos y cada uno de los términos conjugados hagan expresa referencia a un principio de trascendencia, el Bien, sinónimo de la Verdad y de la Belleza. Tenemos, pues, la estructura y el proceso siguiente (que es la estructura y el proceso mismo del arte): "La flecha que conduce del Alma a la trascendencia describe el camino de Eros (ascenso), la que lleva el Bien a la Ciudad describe el camino de Poesis. No se puede olvidar que Poesis, en tanto que poesía, viene de lo alto, por vía de inspiración y raptó. Pero en tanto esta inspiración se implanta en la esfera objetiva (palabra o forma), entonces aparece como poesis en sentido amplio, es decir, como ese hacer que trae a luz al ser desde el no ser. Y no-ser es: por un lado, el mundo umbrío y cavernoso donde trabaja el artista; por otro lado el propio Bien, ya que está más allá de la esencia (Rep,509b). " Añadimos una segunda flecha - de Ciudad a Alma- con el fin de mostrar el carácter dialéctico del proceso". (Trias, Eugenio, 1976. 46-47)

Ahora bien, continúa Trias en su argumentación, ¿ qué sucede con esta relación en el momento actual?. Según el filósofo este doble momento aparece escindido y roto, de modo que los dos procesos se dan la espalda el uno al otro y, en consecuencia, se genera:

1.- La locura y la muerte dejan de ser el medio para pasar a ser el fin, un "fin terrible y fascinante" (p.48). La puesta en abismo aparece como horizonte último de la experiencia. La muerte se presenta como fin definitivo de todo amor. Por ello surge el concepto de amor romántico y con él un arte y una estética desligados de todo principio productivo y vital, de toda conexión cívica, social, mundana.

2.- Correlativamente, la producción pierde su vínculo fecundante con la pasión erótica y con la Belleza, degenerando en trabajo enajenado que produce obra sin calidad. "Puede decirse que los conceptos modernos de Deseo y Producción se hallan tallados a partir de esa previa escisión empírica. Son el trasunto ideológico de una experiencia en la que la síntesis platónica de Eros y Poiesis ha sido destruida, decantando una doble esfera separada: esfera privada del amor, esfera pública de la producción; ámbito espiritual del arte, ámbito material de la sociedad civil - económica, laboriosa-; área subjetiva del deseo, área objetiva de la praxis productiva" (op. cit 48-49)

A la vista de estas consideraciones, Trías plantea que la esfera productiva, al igual que sucede con el Eros freudiano, se halla bajo los auspicios del Tánatos: " no es casual que esta producción espoleada por el cuantitativo de la constante autosuperación (de manera que el objeto que persigue la producción es siempre más producción) parece tener un cierto límite de crecimiento, más allá del cual se vuelve contra ella misma. La superproducción debe entonces ser absorbida por las fuerzas de la destrucción (bien directamente a través de la industria de la guerra, bien indirectamente a través de la industria planteada en términos de obsolescencia planificada" (op.cit. 49-50)

La ciudad platónica es una ciudad ideal, un modelo de organización basado en la división funcional del trabajo y en la adecuación de los sujetos al mismo a partir de sus características innatas y organizada de una manera que, utópicamente, reconocemos como democrática.

En esta ciudad es posible establecer la síntesis entre la dialéctica de la idea y de la realidad. Pero, como muy bien señala Gomez Pin (1974) la ciudad ideal que es el motivo del diálogo de la República no está sustentada en el orden eidético sino que responde a la descripción de la Atenas de 9000 años atrás. " Triste identificación si recordamos que en la ciudad descrita por Sócrates el engaño constituye un arma normal de gobierno: los lazos entre hombre y mujer son regulados en función de criterios sociales, pero ello de tal manera que los interesados ignoren tal regulación y atribuyan al puro azar la causa de que les corresponda uno u otra pareja. ¿La razón de este engaño? Muy simple: en la ciudad bien ordenada persiste una ruptura, una distancia, una alteridad entre habitantes y Constitución; los habitantes no se reconocen de manera absoluta en el sistema jurídico, no identifican sus intereses a los de la pura ley; la armonía entre el ciudadano y el estado es parcial: el habitante de la Atenas arcaica no es puro ciudadano. Donde hubiera un puro ciudadano, todo engaño en favor de la ley sería absurdo, puesto que tan sólo en ésta encuentra el primero sus satisfacción; pero el ciudadano puro es en realidad pura utopía, y ello porque el ciudadano puro es correlato de ley pura y esta última brilla en todas partes por su ausencia: el mismísimo campo eidético es, como hemos visto, unidad indisoluble de ley de caos. ... el engaño cabe en la ciudad ideal, como cabe la alteridad, la materia, la errancia, la indeterminación, y en definitiva el Mal... Mal que, lejos de oponerse a un bien considerado como forma y determinación, constituye su condición de posibilidad, su generador, pues sólo el Mal (la materia, la errancia, la alteridad) engendra multiplicidad y sólo en la multiplicidad caben la identidad y la determinación" (op. cit. 69-70)

Si el argumento de la síntesis platónica se basaba en la idea de la pre-existencia de un orden ideal de las cosas traducido en forma de ciudad y, resulta que este orden no responde al campo de la Verdad sino al de la inmanencia, siendo un puro referente histórico idealizado, no es de extrañar que en Platón, tal y como sugiere Trías, la falta de una doctrina social y política, produzca una confusión en los principales sujetos de su drama filosófico: el artista y la ciudad. Si en algunos apartados de su obra Platón - la idea por otra parte más extendida de la Estética platónica- excluye al artista de la ciudad, al considerarlo como un simple artesano que se dedica

a la imitación de las apariencias, de los *eidola*, en otros trabajos (principalmente el *Sofista*) introduce un principio de reconciliación entre filosofía y arte. Al igual que el filósofo dialéctico supone una superación del filósofo- rey (autarca), el artista imitativo puede ser superado por el artista que se sitúa en la posición de *demiurgo*, de agente de enlace entre la materialidad de la obra y la Belleza o el Bien como Ideas.

Sin embargo, plantea Gómez Pin, *"la falacia del demiurgo consiste en la ignorancia de esta indisociabilidad (se refiere a la existente entre Bien y Mal tal como se ha descrito con anterioridad). El Señor (o el Artista) se hace demiurgo a fin de que el Bien - el campo eidético- consiga reducir y suprimir al mal -la materia, la errancia, la indeterminación-. Sabemos ahora que el Demiurgo podrá difícilmente triunfar sobre el Mal, a menos que, invirtiendo el sentido de su lucha, aplique sus fuerzas a intentar reducir, agotar y suprimir la propia realidad inteligible, el campo eidético, del que el Señor es la conciencia y el Señor (el Artista), la conciencia desgraciada. Pero sospechamos que esto es demasiado esperar del Demiurgo, ya que como reza un desesperado escrito subversivo Dios no lucha contra Dios ni el Estado contra el Estado"* (op.cit. p 70)

LAS POSIBILIDADES DE LENGUAJE DE LA ESCULTURA

En su excelente libro sobre la escultura contemporánea, Rosalind E. Krauss (1977) , plantea una definición del panorama de la escultura hasta los setenta que es , cuanto menos, sorprendente: *« uno de los aspectos más chocantes de la escultura moderna es el modo en el que manifiesta la creciente toma de conciencia de sus realizadores respecto a que la escultura es un medio singularmente situado en la conjunción entre la quietud y el movimiento; el tiempo detenido y el tiempo que transcurre»* (op.cit. p.5)

La sorpresa de esta definición es todavía mayor si nos atenemos a la densidad del espacio del texto de R.E. Krauss en la que emerge esta cita. Tras una rápida descripción de los contenidos básicos de la estética normativa de Lessing, referida a las distintas formas de arte en relación a la utilización de medios temporales o espaciales; y de un comentario sobre la predominancia del espacio en el texto de Giedion- Welcker, [Una de las conclusiones más importantes de este trabajo se refiere a las dos grandes líneas de actuación de la escultura de la primera mitad del s.XX. La primera marcada por la simplificación de los volúmenes (Brancusi); la segunda por la desintegración de la masa a través de la luz (N. Gabo)], R.E. Krauss plantea que el interés de contraponer las dos tendencias – reducción de volumen vs. desintegración de la masa- no radica tanto en el examen de las diferencias, cuanto en el estudio de los distintos tipos de implicaciones temporales que ambas tendencias comportan.

Krauss explicita su postura en la que podríamos identificar como la hipótesis central de su texto: *« a pesar de ser un arte espacial, espacio y tiempo no pueden separarse para los propósitos del análisis. En cualquier organización espacial existe implícita una declaración acerca de la naturaleza de la experiencia temporal. La historia de la escultura moderna está incompleta sin la discusión de las consecuencias temporales de una determinada organización de la forma »*. Hablar de espacio, a menos que lo hagamos en el contexto puramente matemático-geométrico supone, necesariamente, hablar de tiempo.

En su famosa argumentación acerca de la diferencia entre las artes, el propio Lessing reconocía esta situación ineludible. Lessing hacía recaer el peso de la discusión al establecer la diferencia entre cuerpos y acciones. Siendo los primeros el soporte de las segundas.

" Los objetos yuxtapuestos o las partes yuxtapuestas de éstos, son lo que nosotros llamamos cuerpos. En consecuencia los cuerpos, y sus propiedades visibles, constituyen el objeto propio de la pintura. Los objetos sucesivos, o sus partes sucesivas, se llaman en general acciones. En consecuencia, las acciones son el objeto propio de la poesía.

“ Sin embargo, todos los cuerpos existen no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Duran, y en cualquier momento de esta duración pueden ofrecer un aspecto distinto o contraer relaciones distintas con las demás cosas. Cada uno de estos aspectos y de estas relaciones momentáneas es el efecto en uno anterior y puede ser la causa de otro que le siga, y, de este modo, puede ser algo así como el centro de una acción. En consecuencia la pintura puede también imitar acciones, pero sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos” (Lessing, G.E. 1766: XVI)

Las tesis de Lessing permiten operar sin dificultad alguna con la densidad del tiempo y del espacio. En los cuerpos existiría una densidad de los elementos espaciales, mientras que las acciones se distinguirían por una mayor densificación del movimiento, sustento del tiempo. La sustitución del movimiento real, del tiempo, por alegorías del mismo, por sus marcas, permitiría a la *pintura*, el poder *imitar* tanto los cuerpos cuanto las acciones.

Ciertamente, el argumento de Lessing debe situarse en un contexto muy diferente al de Krauss. Para Lessing la discusión versaba sobre la capacidad y cualidades de *representación* de medios distintos, y en este sentido, su trabajo correspondía mucho más al campo de la Estética, que al campo de la teoría del Arte. El contexto de la discusión sobre la especificidad de los medios que aborda Lessing, debe enmarcarse en las discusiones acerca del papel del arte clásico que los trabajos de Winckelman habían traído a escena, así como el papel jugado por las **Poéticas Normativas**, especialmente las francesas, respecto al concepto de mimesis. « *La aparición de las Academias a mitad del siglo XVII, en el contexto de una organización estatal y administrativa de corte radicalmente centralista y burocrático, supone, necesariamente, una normatización de la cultura. En el caso de las belles lettres aquella se produciría gracias a la Poétique de Boileau. En el caso de les beaux arts por la acción de Le Brun. En poco tiempo la normatividad artística demostró una cierta inutilidad. En literatura, Corneille, planteaba su escepticismo sobre la validez de la reglamentación normativa literaria. Se provoca lo que se conoce con el nombre de la Querrela entre antiguos y modernos, de la que Ch. Perrault sería su portavoz. Sin embargo esta batalla es ganada por los antiguos y no será hasta mitad del s.XVIII cuando, en el marco de los trabajos de la Enciclopedia, vuelva resurgir.*» (Remesar,A 1987:pp 44-45)

En cierto modo la estética normativa de Lessing, con su foco en la diversidad de objeto de los procedimientos, abre la posibilidad de liberar el campo del sujeto, del yo burgués, de entrar en la fase *romántica del Arte*, para utilizar terminología hegeliana, en la que el papel del sujeto iba a ser preponderante en la toma de decisión acerca del objeto de la mimesis, pero, en el contexto de unas reglas de actuación marcadas por el medio a que su actuación se adscribía. Supone, así mismo, el reconocimiento final de la imposibilidad de mantener, como pretendieron la Academia y las Poéticas Normativas, la ficticia *Unidad de las Artes*, fundamentada en un constructo poco consistente y desgastado por el tiempo, como es el de la mimesis.

Ya en 1761, Diderot, en su *Le Neveau de Rameau*, introducía como personaje del diálogo a la figura del *MOI*, explicitando pertinentemente que este personaje no puede confundirse con el yo del poeta. Este planteamiento supone de modo inmediato una liberación de la Literatura respecto al conjunto de las Artes. El único proceder que puede introducir esta distinción del Yo y el Mi, es el lenguaje, materia de trabajo de la Literatura.

El resto de las Artes deben conformarse con una expresión indirecta de esta distinción Yo/ Mi. « *No es de extrañar que esta pulverización de la unidad de las artes conlleve, al mismo tiempo, la constitución de una jerarquía de las mismas. (...) Es por ello que, de modo similar a lo que sucede con la reclamación de la diferenciación entre lo judicial respecto a lo político, se reclame la Autonomía del Arte*» ...(Remesar, A. 1987:52-53) y, por extensión, la autonomía de cada arte en particular.

Ya en el s. XIX, se avanza en la dirección expuesta. El reconocimiento de este estado de la cuestión se sustenta en buena parte de los trabajos literarios - especialmente líricos- alemanes e ingleses; en el reconocimiento teórico de Goethe y más adelante del de Hegel.

Con su concepto del arte como sistema y la introducción de un concepto cíclico en la Historia, Hegel asigna a la Arquitectura la condición de arte dominante en el período clásico y,

en este sentido, desde la normativa del sistema, la escultura queda fuera de juego en el desarrollo del arte de su tiempo.

Al mismo tiempo, Hegel, defiende la lírica, frente a otros modos de expresión, como representante del proceso de evolución del arte en la *etapa romántica*, etapa última y vocero de la supuesta muerte del arte que las estéticas nihilistas se encargarán de desarrollar. « *El estado de sociedad más favorable al ideal, es aquel que mejor permite obrar en libertad, revelar una alta y potente personalidad. Por tanto no puede ser un orden social donde todo esté prefijado, determinado por las leyes y por una constitución* » (Hegel, G.W.F, p.103)

ARTE LIBRE, ARTE ESCLAVO, ARTE ACADÉMICO, ARTE DECORATIVO

Esta concepción se sustenta, por una parte en la teoría romántica del genio creador y, por otra, en el estatuto de libertad inviolable que debe poseer el artista para permitirle poner en juego la imaginación y la inspiración necesarias para que infunda vida a esta creación del espíritu que es la obra de arte.

La liberación del artista supone, como consecuencia, la liberación del arte, de este arte que Hegel reclama **libre e independiente**, para distinguirlo del **arte esclavo**, medio de diversión, ornamento o goce y que, en buena parte, define la producción artística de su época. Esta dicotomía va a pesar como una losa sobre el desarrollo del arte de finales del s.XIX y primera mitad del s.XX. La dicotomía **arte libre** (fundamentado en la libertad ontológica del *ser-artista* y en la epistemológica de su *ser-en-sociedad*) se opondrá sistemáticamente, al **arte esclavo**. En muchas ocasiones éste último tenderá a ser identificado con el **arte académico**, regido por normas y pautas de actuación suficientemente estrictas y restrictivas como para coaccionar la necesaria libertad creadora; cuando no despreciado como **arte decorativo** adecuado para los seres de menor espíritu, es decir para la mayor parte de la población.

El fondo de esta polémica no es otro que la defensa del libre mercado artístico frente al proteccionismo institucional de la Academia y a los circuitos generados por la producción seriada de la obra de arte, especialmente a partir de la industria de la fundición artística. No hay que olvidar que desde finales del s.XVIII, el estatuto social del artista ha ido variando en consonancia con el desarrollo de la nueva formación social del capitalismo que, por otra parte y evitando los reduccionismos, no es un bloque compacto y homogéneo. La acumulación de capital que da lugar a los avances técnicos del maquinismo, generará también un cambio importantísimo en las relaciones entre el artista y la sociedad debido, en buena parte, al descentramiento que se produce en el mercado al pasar de una estructura basada en el mecenazgo [especialmente el del Estado] a otra, fundamentada en la libre competencia.

El principio del coste de oportunidad que rige la vida económica, va a imponerse paulatinamente en el mundo de la creación artística. En un contexto socio-económico que cada vez se repliega más en la actividad de corte privado,- a partir de la distinción entre sociedad civil y Estado-; que se fundamenta en el riesgo y en la inestabilidad; los patrones tradicionales de comportamiento del artista deben cambiar. O bien se deja proteger por los rígidos corsés de la Academia, que no es más que una versión actualizada y oficial de un gremio de oficio y persigue fines corporativos en los segmentos de mercado regidos por el proteccionismo, o bien, debe batallar para labrarse un mercado a través de una oferta diferenciada a segmentos de mercado que crecen día a día. Esta nueva relación entre el artista y su público, es decir la inclusión de la obra en un circuito económico, vendrá regulada por la nueva figura del marchante o agente artístico.

El mundo social, el mundo de la ciudad del XIX, se ha hecho diverso, fragmentado, anónimo; ha generado nuevos circuitos de circulación de las mercancías y estos circuitos

pueden condicionar el acto, la respuesta del artista que, ante todo, debe valorar el coste de oportunidad de su decisión, de forma que se consiga el éxito y la permanencia en el mercado.

« Al reconocer la competencia del Hotel Drouot, Renoir se limita a ser astuto y sensato. Si hubiera dejado el veredicto a los críticos contemporáneos, hubiese dependido de lo que dijeran los mandarines oficiales y los árbitros del gusto de la época, él y sus amigos impresionistas habrían resultado malparados y habrían perdido el caso. El público de la sala de ventas pensó de otro modo » (Grampp .W.D.1989: 120)

Los avatares de la economía y de la presión social, serán también los avatares del artista pese a mantener una pose de alejamiento del mundo, encerrado en su torre de marfil, del modelo *soledad del corredor de fondo* o las más pública y estrepitosa del *rebeldé*.

Posiblemente el mejor ejemplo de la clara comprensión del nuevo papel del artista lo podamos hallar en Baudelaire, el inventor del término **moderno** y de todo lo que éste conlleva de creación del *mito* del artista actual. De forma excesivamente simplista se identifica a Baudelaire como defensor de los principios de:

- (1) el arte por el arte o arte puro, autónomo de cualquier otra actividad
- (2) el divismo/dandismo/rebeldía como marca de diferencia del artista que permite la manifestación de lo moderno y de ahí de la novedad constante
- (3) la actitud displicente de aburrimiento del mismo hacia la realidad que le envuelve que queda emblematizada en el término *spleen* y que provoca la búsqueda de paraísos artificiales, mediante la liberación corporal del deseo.

Muchas veces, no se acaba de comprender, que estos principios de conducta, suponen la *mise en scène* de un dispositivo de producción que pretende llevar al artista al control sobre las mercancías que, obligatoriamente, produce.

Sin lugar a dudas, Baudelaire fue un defensor del concepto del arte por el arte. Basándose en algunos principios extraídos de E.A. Poe - al que admiraba y al que tradujo- Baudelaire defiende - como posteriormente defenderán prácticamente todos los artistas de renombre- la necesidad de trabajar desde los principios de la lógica interna del arte, sin tener en cuenta otras externas a ella.

En principio esta actitud es un rechazo al utilitarismo vulgar y a las preocupaciones mercantiles de la burguesía postrevolucionaria, la misma que consiguió el asentamiento de su modo de producción en el nuevo aparato de Estado, basado en la democracia representativa.

El principio tiene su fundamento en la constatación de que la función social del arte radica en la producción de mercancías. Esta producción, siguiendo los postulados librecambistas representados por A. Smith, se basa necesariamente en el libre albedrío y en la asunción del riesgo a través del trabajo.

El artista se ve obligado a producir mercancías pero ¿cómo producirlas en un mercado en el que estaba desapareciendo el sistema del encargo soportado por el Estado o la Iglesia, motor de la actividad artística hasta el momento?

Una vía podía ser la adscripción al gremio, a la Academia que, por lo menos desde el punto de vista de los encargos oficiales, funcionaba como elemento regulador del mercado, de la competencia y garante de unos criterios de calidad establecidos.

La otra vía consistía en la creación de un mercado propio, o cuanto menos, un espacio propio en el mercado. « El comportamiento de Baudelaire en relación con el mercado literario fue el siguiente: su profunda comprensión de la naturaleza de las mercancías le permitió o le obligó a aceptar el mercado como un test objetivo... Baudelaire quería hacerse un lugar para sus obras y para ello tuvo que empujar a otros afuera... Sus poemas están llenos de fórmulas y recursos especialmente concebidos para apartar a otros poetas.[..] .fue el primero en comprender - y esta comprensión tuvo una importancia inmensa- que la burguesía estaba retirando sus encargos al artista. ¿Qué otro encargo social podía reemplazarlo? Ninguna clase podía suministrarlo: el único lugar donde el artista se podía ganar la vida era en el mercado de inversiones".(Fisher, E 1967: 52- 53).

“A Baudelaire no le interesaba la demanda manifiesta, a corto plazo, sino la demanda latente, a largo plazo... Pero, por su propia naturaleza, el mercado -donde había de descubrirse esta demanda- imponía un tipo de producción y un modo de vida diferentes a los de los poetas anteriores. Baudelaire se vio obligado a reivindicar la dignidad del poeta en una sociedad que no disponía de dignidad alguna que atribuir» (W. Benjamin, citado por E. Fischer)

El análisis del coste de oportunidad del trabajo a realizar, llevó a Baudelaire al establecimiento de lo que en términos económicos llamaríamos la *ventaja diferencial o competitiva* de su arte: la poesía pura, el arte por el arte. Ventaja para introducirse como mercancía en el mercado literario, al mismo tiempo que el dispositivo de *márketing* (dandismo, ejercer de crítico con la función demiúrgica incorporada en esta actividad, ideología del *spleen*, superación de los límites con el consumo de drogas y vida poco recomendable) acababan de configurar el *producto Baudelaire*, la venta de una imagen de marca, más allá de la producción concreta a realizar.

LA CIUDAD EN EL ARTE

Otro aspecto poco reconocido de la figura y obra de Baudelaire, así como de la influencia en otros artistas, es el del papel desempeñado por la ciudad en la creación artística. La dialéctica rústico / urbanidad en la generación de la obra de arte fue capital en el Renacimiento.

Una dialéctica similar, pero entre los términos paisaje / arquitectura, ha dominado el Barroco, el Neoclásico y en buena medida el movimiento Romántico. En Baudelaire esta dialéctica desaparece. La relación de opuestos genera un giro de 180°. Para el poeta moderno la Naturaleza ha muerto. « Querido Desnoyers, me pides unos versos sobre la *Naturaleza*, ¿verdad? Bosques, castaños gigantescos, prados, insectos, incluso el sol ¿no? Lo siento, pero ya sabes que soy incapaz de enternecerme ante los vegetales y mi alma se rebela ante esa nueva religión que siempre tendrá algo de *shocking*, para alguien realmente *espiritual*, me temo. Nunca creeré que *el alma de los dioses habite en las plantas*, y aunque allí habitara, me importa más bien poco, pasando a considerar la mía mucho más preciosa que la de esas hortalizas sacralizadas» (Baudelaire, Ch Carta a Desnoyers 1855)

La misión del poeta, la misión del artista, es describirlo todo, lo visible y lo invisible, el cielo y el infierno, lo agradable y lo horrible, los palacios y las chozas. En definitiva todo aquello que el movimiento realista, naturalista e impresionista, reflejaran en sus trabajos literarios y pictóricos.

La ciudad, mecanismo de generación de sentido para muchas generaciones de artistas, se convierte en el referente necesario a esta labor, incluso cuando la ciudad es negada, abandonada, y se huye de ella para reflejar la realidad de lo rural. La ciudad es, también, el núcleo generador de tecnología. Tecnología de bajo perfil, como es la que permite el entubado de los pigmentos y con ellos la huida al campo; que permite la reproducción fotográfica y con ella un descentramiento del objeto definitorio del arte.

« En estos días deplorables, se produce una industria nueva que no contribuyó en poco a confirmar la estupidez en su fe y a arruinar lo que podía quedar de divino en el espíritu francés. Esta muchedumbre idólatra postulaba un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza. En materia de pintura y escultura, el *Credo* actual de la gente de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie ose afirmar lo contrario), es éste: "Creo en la Naturaleza y nada más que en la Naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la exacta reproducción de la naturaleza [...] De esta manera, la industria que nos diera un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto". Un Dios vengador ha satisfecho los votos de esta multitud.

“Su mensajero, Daguerre. Y entonces se dijo " Ya que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen ellos, ¡insensatos!) el arte es la fotografía". A partir de este momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un único Narciso, a contemplar su imagen trivial sobre el metal.

Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos estos nuevos adoradores del rol. Se produjeron extrañas abominaciones [...]. Como la industria foto-gráfica era el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco dotados o perezosos en acabar sus estudios, ese entusiasmo universal llevaba no solamente el carácter de la ceguera y la imbecilidad, sino también el color de la venganza [...], estoy convencido de que los progresos de la fotografía mal aplicados han contribuido en mucho, como, por otra parte, todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, ya tan escaso» (Baudelaire, Ch Salón de 1859)

ARTE Y TÉCNICA

Durante siglos, las técnicas y materiales de los artistas, habían evolucionado de forma lenta y armónica. El arte de la ciudad, a partir de la segunda mitad del s.XIX, evolucionará siguiendo el compás marcado por la evolución tecnológica.

La introducción sucesiva de las nuevas tecnologías que hacen posible la representación y su reproducción, obligarán a sucesivos descentramientos de los dispositivos de las artes concretas. El lenguaje del arte se va a beneficiar de modo ostensible de las aportaciones tecnológicas, como tan bien señala P. Francastel (1963-2000). Y ello por dos razones. En primer lugar por el hecho de poder ampliar la gama de recursos a utilizar en el desarrollo de la obra artística. En segundo lugar por el hecho de que la emergencia de tecnologías con *posibilidades artísticas*, como pudo ser el caso de la tecnología de fusión del hierro o de la fotografía, obligaba a correcciones, a descentramientos importantes de los objetos de cada arte.

El famoso *Coup de Des* de Mallarmé, los caligramas de Apollinaire y toda aquella producción literaria que permitía la fusión de la forma literaria en la forma de soporte, potenciando el hecho de la escritura sobre el relato, deben mucho a la emergencia de los sistemas de reproducción basados en el fotograbado. El fotograbado y su difusión influyen también de forma decisiva en la creación de lo que podríamos llamar una *estructura de lenguaje compartido*, con independencia del país.

Lo mismo podríamos decir de la pintura impresionista. Los nuevos materiales pictóricos permiten la actuación sobre el lienzo de un modo rápido y eficaz. Sin embargo sería mucho decir que únicamente la incorporación de una técnica nueva es determinante para el cambio de orientación del arte en la segunda mitad del s.XIX.

La concomitancia de diversos factores es la que posibilita la revolución artística del impresionismo y con ella la irrupción de las vanguardias en el mundo de la cultura. Decíamos anteriormente que uno de los factores importantes fue la introducción de la fotografía. Efectivamente, los postulados miméticos que han dominado la historia del arte occidental durante una eternidad, se habían devaluado de modo ostensible en la primer mitad del s.XIX, reduciéndose a recetarios/ cartillas de pura copia de la realidad exterior que, por lo demás, era una Naturaleza entendida de modo *sui generis*.

En el bloque de la *episteme* del s.XIX – el conjunto de ideas sobre el conocimiento que se comparten en una determinada época histórica y que tienen un correlato en el entramado de disposiciones legales- la aparición de la Historia, de la Lingüística, de la Biología, y de la Economía van a ser determinantes.

La nueva sociedad industrial fundamentada en la propiedad privada de los medios de producción, en la explotación de clases, en el intercambio económico que en pocos años dará paso al capitalismo financiero y multinacional, se organiza en el modelo político de la democracia parlamentaria que, durante casi un centenar de años tuvo como finalidad exclusiva, mantener el control del capital sobre la actividad política y social.

Esta idea se convierte en el núcleo del pensamiento social del capitalismo. Siguiendo a Foucault podemos afirmar que los cuerpos-ciudadanos de los que ha de echar mano el sistema han de ser, al mismo tiempo, inteligibles y útiles. Su inteligibilidad correrá a cargo de la ciencia

que expandirá sus conocimientos hacia el hombre. Para utilizarlos la sociedad entera quedará sometida a un régimen disciplinar, reglamentado. Dos caras de la misma moneda: el control social. La acción de vigilancia, control y disciplina, será posible mediante la adecuada aplicación del arte de la distribución y del arte del control de la actividad (Control sobre el espacio y el tiempo).

Uno de los motores del desarrollo de nuestra sociedad ha sido, precisamente, el mayor control sobre el espacio que se ha ejercido en dos direcciones. La primera, la de la conquista, ha llevado a un efecto paradójico: al tiempo que expandía el control sobre el espacio, este cada vez era menor. La segunda, supone unos ciertos límites a la expansión, un repliegue sobre el espacio controlado que se traduce en la explotación del territorio.

En su versión industrial esta explotación intensiva y extensiva del espacio, supondrá, entre otros, el desastre ecológico al que nos vemos abocados, al mismo tiempo que la expansión del modelo propio de la burguesía al conjunto del territorio: la urbanización mediante la desconstrucción del espacio anterior y la construcción del nuevo (vías de comunicación, modelos de habitat e incluso de mobiliario urbano). En su versión financiera el control del territorio se traducirá en una escalada de la especulación, no sólo del suelo sino de todo aquello que puede ponerse en circulación. Este arte de la distribución, la distribución del espacio y la distribución del tiempo, se basará en el análisis y la funcionalidad.

Los lugares se parcelaran, se cerrarán en una serie finita de sub-espacios, organizados según las funciones que en ellos hay que desempeñar. Existe un espacio para cada cosa y cada cosa requiere su espacio. Por lo que hace a la organización del tiempo, éste se divide en fragmentos cuya suma produce el efecto de un tiempo lineal, de un transcurrir fluido y evolutivo que progresa. Como progresa el tiempo en nuestro reloj de pulsera.

Hay un tiempo para dormir, otro para trabajar (el más), otro para el descanso y el ocio, que se suceden sin solución de continuidad y que diversos artefactos (relojes, ruido ambiente, etc) se encargan de señalar y recordar constantemente. Esta analítica del espacio/ tiempo tendrá un correlato especular en el desarrollo de las tendencias artísticas más importantes de la segunda mitad del s.XIX y primera del s.XX.

Los impresionistas, precedidos por la Escuela de Barbizon, cogen sus caballetes portátiles y sus nuevas pinturas entubadas y abandonan el estudio. El objeto de la pintura ya no es la mimesis sino la impresión, el percepto, la inmediatez. Frente a la técnica reproductora de la realidad que pretende poseer la fotografía, los impresionistas introducen la visión del fragmento, la desconstrucción del dibujo a través de la mancha de color, la generación de sentido a través de la contigüidad del efecto cromático. Como reclamaría mucho más tarde Goddard para el cine, los impresionistas descubren y ponen en obra, el objeto propio de la pintura: el análisis de la luz a través del cromatismo. El cuadro se convierte en el límite de la pintura; el fragmento, la pincelada, el tono en el límite del lenguaje plástico.

Hay ciertos componentes de anti-humanismo en este posicionamiento. Distancia, objetividad perceptiva; el percepto fundado en una individualidad escéptica, evasiva, no militante que huye de la poetización del motivo, de la emoción y de la conmoción romántica.

El impresionismo facilita el tránsito del arte hacia la no-trascendentalidad, dado que el arte sólo debe rendir cuentas al arte, a través del artista, del individuo aislado entre la masa, reducido a la soledad, concentrado en sí mismo, escuchando a su cuerpo. Solo frente y junto a la masa. Centrado en **su/mi** experiencia, **su/mi** sensación. En el ojo del huracán de una contradicción ontológica, entre el movimiento, avance, progreso y la quietud y cierre en sí mismo. Empujado por los progresos tecnológicos que definen nuevos territorios de mercado y limitan la expansión de los propios, el artista de finales del s.XIX debe decidir.

¿ QUÉ PAPEL CUMPLE LA ESCULTURA EN ESTE CONTEXTO?

« *La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro*»
Newman, Barnett

Iniciamos este trabajo sorprendiéndonos por la definición de R.E. Krauss acerca de la escultura contemporánea. Se puede comprender ahora la sorpresa. En las páginas que llevamos leídas comprobamos cómo, por una parte, el arte del s.XX se ajusta a unas condiciones de mercado y por otra a las condiciones espaciales que el mercado y el entorno urbano generan.

En este contexto la escultura¹ se va diluyendo. Año tras año, la escultura ha ido renunciando a sus condicionantes técnicos, a su secular inspiración antropomórfica; la escultura ha ido abandonando el *edificio, la calle, la plaza, el jardín*, sus espacios naturales de asentamiento, empujada por unas condiciones que priorizan la anti-monumentalidad y el encerrarse en el espacio del sistema museo-galería.

La modernidad se inicia con un cambio fundamental de la estructura del mercado artístico, un mercado que hace recaer todo el peso de su funcionamiento en las transacciones privadas entre el artista, el marchante y el público.

Un mercado que privilegia el territorio de la exhibición, de la mostración, de la exposición de la mercancía. Una exhibición que se orienta en un doble movimiento. Por una parte la exhibición- venta realizada en los espacios de las galerías. Espacios para ver, para circular mirando según un ritual culto; estableciendo unas *barreras de entrada*, para la mayor parte de la población. El espacio de los cenáculos y de los entendidos. Una tienda parecida a los nuevos espacios comerciales que han proliferado en los últimos veinte años.

Espacios para ver, pero no para tocar. La transacción es libre. Unos alimentan el espíritu. Otros dan salida al dinero negro. El artista, sobre todo el no iniciado, corre con los gastos. Por otra parte el museo-monumento. Espacio privilegiado que ha ido tomando protagonismo en el mundo del arte, sobre todo a partir del momento en que los Estados se han percatado de la importancia de la inversión en cultura.

Las inversiones culturales - en este caso los museos- revierten la inversión ofreciendo recursos y facilidades educativas al conjunto del sistema; generan un importante flujo de *turismo cultural* y tienen un efecto multiplicador sobre las industrias culturales de carácter comercial.

Paulatinamente, a medida que el Estado desarrolla sus actuaciones en el terreno de la cultura, la galería se convierte en la antesala del museo. Se constituye un nuevo sistema de relaciones económicas en el arte.

En los primeros tiempos de la modernidad el esquema de funcionamiento del mercado artístico era relativamente sencillo y se basaba en leyes simples del mercado. Tras la desaparición del mecanismo del encargo, el mercado artístico respondía al clásico esquema de la *demanda indiferenciada* : el artista produce sin saber « *quién será el cliente ni cuales serán los complejos mecanismos intermedios, antes de que (su obra) llegue a un destinatario definitivo* » El panorama actual ha cambiado considerablemente, aún manteniéndose los mecanismos del encargo y una buena parte del mercado sustentada en la demanda indiferenciada.

« *El desprestigiado monumento conmemorativo que recordaba una gesta particular es sustituido por el museo que es convertido en el hito que conmemora y narra a la vez la gesta de la cultura, el arte o la inteligencia de un período determinado, del que custodia sus más preciados ejemplos*» (Maderuelo, J. 1990:223)

Las razones son varias. En primer lugar, como bien destacan algunos autores el mercado del arte no se corresponde exactamente con el mercado general de bienes y servicios. El mercado del arte, al igual que el mercado inmobiliario, es uno de los espacios privilegiados de blanqueo de dinero. Además, buena parte de la economía real de este mercado se fundamenta en el sistema de economía sumergida. Baste recordar los *pactos* a los que llegan los

Estados con determinados artistas para que, a cambio de la creación de fundaciones o la transmisión de derechos, se salden las cuentas con Hacienda. Esta situación, de modo parejo a lo que ocurre en el mercado de la droga o del tráfico de armas, hace muy difícil la aproximación objetiva y científica. Tan sólo se pueden aproximar datos, pero difícilmente estableceremos un balance organizado del sector.

En segundo lugar, el mercado del arte se ha globalizado siguiendo los patrones de la economía general. No hay fronteras para este mercado que, a su vez, se ha jerarquizado en una serie de mercados particulares (local, regional, internacional, de élite). « [el concepto de cultura global] implica la existencia de una cultura común compartida por una mayoría de países del mundo y que es algo que aglutina las culturas nacionales y regionales» (Crane,D 1992:161). Como cualquier otro mercado de dimensionado regional o internacional, el sistema clásico de la galería, que atrae a un público local, ha sido complementado con la red de Ferias, en que las galerías compiten por segmentos más amplios de mercado.

Como sucede en el conjunto de la economía, debemos distinguir en este mercado dos aspectos de singular importancia. Por una parte hallamos una *oportunidad de negocio* en la clásica transacción comercial de la compra venta de obras de arte. Por otra parte, como se puso de manifiesto en la década de los ochenta, el mercado artístico ha entrado de lleno en el sistema de especulación financiera, propio del mercado bursátil. En este sentido, buena parte del mercado artístico encaja a la perfección en el esquema del mercado de valores y, más concretamente, en el sub-mercado de futuros. En este contexto, la **promoción** se convierte en una herramienta imprescindible del organizado márketing artístico. De ahí el papel de la legión de nuevas posiciones profesionales dedicadas a la promoción del arte y de los artistas.

El arte compite con el resto de industrias culturales y con las industrias del ocio y de la comunicación. Industrias que, por otra parte, tienen un fuerte componente multinacional, globalizador. En este sentido, el arte se comporta como un sector que debe interrelacionarse con un entorno complejo y altamente competitivo. Desde el punto de vista del análisis sectorial, podemos constatar - y lo constatan a diario nuestros estudiantes y graduados- que las **barreras de entrada**, el conjunto de requisitos necesarios para entrar en un mercado, cada vez están más altas. Así mismo, las condiciones de permanencia son cada vez más estrictas y difíciles de llevar a término.

¿Dónde situarse? ¿Cómo actuar? El esquema iniciado por Baudelaire y que se mantiene vivo en la actualidad, esta periclitando. Después de la II Guerra Mundial, en el contexto de la constitución del Estado de Bienestar y del desarrollismo económico, una de las grandes áreas de actuación del Estado es el de la cultura y el arte patronizadosⁱⁱ. En este ámbito de actuación entrarían la mayor parte de las actividades de los museos actuales. Los formatos clásicos de la escultura son demasiado grandes para el nuevo espacio del arte moderno: la galería, el museo. Incluso para los nuevos *gabinetes de los coleccionistas*. Los formatos se han ajustado a este nuevo escenario dibujado por unas relaciones comerciales determinadas. El formato de la escultura se ha ido reduciendo en tamaño y en masa, hasta bien entrado el s.XX. Buena parte de la escultura que dibuja la historiografía de las vanguardias ha sido producida desde la visión de la pintura, fuere cual fuere el estilo.

Sin embargo, el propio desarrollo del sistema urbano que evoluciona implacablemente - deteniéndose tan sólo en los momentos de guerra- comporta una contradicción interna. Abandonada la forma de la ciudad a los esquemas planificadores de la arquitectura moderna y sus epígonos; descontrolado el crecimiento de la trama con el *boom* económico de la post-guerra mundial, es del todo necesario abordar la dignificación de la ciudad mediante actuaciones monumentales que no queden ceñidas a los procesos de construcción arquitectónica.

De forma paulatina a lo largo de la década de los 50 y 60, las calles de las ciudades - gracias a la iniciativa pública o privada- se llenan de *monumentos*, normalmente encargados a artistas de segundo orden - a pesar de que en un primer momento el desarrollo del arte público

se sustenta en el trabajo de los grandes creadores del s. XX- generados sin pautas de proyecto y sin una política específica.

Tal y como señala Bohigas, el monumento debe entenderse como la expresión de una identidad y no como un grande y retórico vacío construido para ocultar hechos problemáticos. (Bohigas, 1985: 56) La ciudad, para garantizar su coherencia, requiere una actuación sobre el espacio construido que no se limite a la pura decoración, a lo que los americanos han denominado el *plap art* y que ha sido una de las características de la reconstrucción de la ciudad europea.

Si el monumento es necesario, mucho más lo es el cambio de valores que implique una acción coherente. La escultura va a asumir este cambio de valores replanteando su objeto, sus procesos y sus formas. El arte moderno había posibilitado la introducción de nuevos materiales y nuevos procesos. A través de las formas generadas, la escultura se había liberado de la densidad y de la masa, introduciendo conceptualmente el vacío, el espacio como materia del escultor.

Sin embargo la escultura moderna es una escultura sin raíces, una escultura condenada a la exposición en el museo o en la galería. Liberada de la representación y asistida por las nuevas técnicas de trabajo la escultura de la postguerra va iniciar un lento camino hacia la recuperación del espacio público como su lugar propio.

Como decía R.E. Krauss en 1978 « *Habíamos pensado en utilizar una categoría universal para autentificar un grupo de particulares, pero ahora la categoría ha sido forzada a cubrir semejante heterogeneidad que ella misma corre el peligro de colapso. Y así contemplamos el pozo en la tierra y pensamos en que sabemos y no sabemos que es escultura*»

El argumento central de Krauss para definir lo que podemos entender como escultura, se fundamenta en la aserción - diríamos en la confusión- entre estatuaria y monumento. Este tema es el que repetirá unos años más tarde. « *Hablando históricamente de esta situación se deriva que en el momento en que la escultura, a finales de los 60, acceda a la escala monumental, las condiciones de este acceso entrañarán, precisamente, la disolución de lo escultórico en cuanto tal* »

Si la escultura ha perdido la representación, si la escultura ha perdido la masa y se ha adentrado en el vacío, si la escultura ha perdido sus materiales y procesos, si la escultura ha perdido su orden vertical, si la escultura ha perdido su base ¿qué queda de la escultura?

Para esta autora resta un campo expandido. La argumentación es como sigue. La escultura ha entrado en una tierra de nadie categórica: era aquello que no era un edificio o aquello que no era un paisaje La escultura se situaba en un campo de negatividad entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural. En este campo tienen cabida los distintos comportamientos escultóricos que, morfológicamente, no pueden identificarse con la escultura, entendida como constructo histórico.

La suposición básica de Krauss, establece la contradicción entre los términos *paisaje* y *arquitectura*. Esta contradicción es propia del Barroco y en el contexto que estamos analizando el término contradictorio de arquitectura, como ya formulara Cerda, no es paisaje - aquello no construido- si no lo *urbanizado*, el paisaje propio de la arquitectura en la sociedad que camina hacia la post-industrialización.

NUEVOS LENGUAJES y LA NUEVA ESCULTURA

Creo que el trabajo de R. Krauss, demuestra perfectamente que a finales de los 70, la escultura había sobrepasado, como lenguaje, los límites señalados por Greenberg. Como apunta J.L. Brea, siguiendo a Krauss, los factores que determinan el cambio de posición de la escultura respecto al resto de las artes deben buscarse en:

- 1.- El abandono de la lógica del monumento
- 2.- El abandono de la inscripción en el seno de la institución museo y por ello, en buena

medida, el abandono de la lógica de la visión.

3.- El rechazo a constituirse como función conmemorativa en un orden de a-temporalidad pretenciosa

Siguiendo con el trabajo de Brea, éste crítica a Krauss la visión que tiene del concepto de monumento. Personalmente no me canso en señalar que cuando se habla de lógica del monumento se hace desde una determinada perspectiva que sugiere el monumento como forma del poder, sin entrar en dimensiones sociales o antropológicas de esta forma que actualmente se reivindican en una deconstrucción del concepto de monumentalidad y que se hallan ligadas a la lógica patrimonial que señala Choay.

La cartografía que propone Brea introduce *“la contextualización social e histórica, a la semántica de la forma escultórica en su dimensión significativa y comunicativa”* (p.98).

Para Brea, visión que comparto a partir del concepto de Bourdieu de *Campo del Arte*, a partir de inicios de los ochenta *“la práctica artística comienza a insistir y problematizar su inscripción en los contextos sociales y comunicativos”*(p.98). Por ello el análisis cartográfico de la escultura desde la unidimensionalidad de la forma, debe ser corregido introduciendo una nueva dimensión de análisis, la de la utilización pública de estas formas.

Este nuevo eje de análisis se organizará a partir de un continuo que abarcará el espacio público y los modos de vida en un extremo y la Razón Pública como comunidad de comunicación en el otro.

El eje atravesaría las dimensiones de lo real, de lo simbólico y de lo imaginario. En el orden imaginario habitarían las producciones del *fantasma* en el sentido psicoanalítico del término, las ideas en el sentido puro del término. En el orden simbólico habitan las formas en tanto que *“potencia de significación, en tanto que signos que experimentan los acuerdos fiduciarios fijados por una colectividad vis-à-vis del intercambio, en tanto que momentos de encarnación del imaginario sobre lo real”* (p.102).

Finalmente el registro de lo real, vendría constituido por la materialidad efectiva y dura de aquello que hay, que está ahí. El siguiente paso en el trabajo de Brea, es cruzar los dos ejes, el de las formas y el de las ideas, produciendo un cuadro con cuatro cuadrantes, presididos respectivamente por el paisaje, el sujeto, los media y la ciudad.

Si recorremos los cuadrantes por medio de una espiral, lo podemos hacer en dos direcciones distintas. Si realizamos un giro en la dirección de las agujas del reloj, movimiento centrífugo, el campo expandido de la escultura genera la posibilidad de elaboración de utopías, sin una clara división de las esferas y de los lenguajes.

Así mismo, este movimiento presume una eficacia simbólica y una capacidad de transformación de lo real. Si por el contrario hacemos el recorrido en la dirección opuesta a las agujas del reloj, movimiento centrípeto, el campo expandido se contrae hacia el ornamento y hacia la banalización de los lenguajes y las obras. Ornamento urbano, consumo de masas, celebración conformista de lo que hay, en definitiva una recuperación de la lógica del monumento de la que huyo la escultura hará unos 40 años.

“Utopía y ornamento constituyen los polos extremos de este laberinto en el que los que se realizan los desplazamientos de la cultura contemporánea. Incluso aunque sea evidente que el movimiento seguido por la escultura contemporánea durante los últimos dos o tres lustros, es el de la radiación centrífuga, guiada por un impulso utópico- crítico, es también evidente que el descrédito contemporáneo acerca de los modelos utópicos ligados a las visiones globales del mundo ha debilitado enormemente este impulso. Al mismo tiempo, el crecimiento de las industrias del espectáculo y de la diversión, que cada vez se orientan hacia la concepción de la cultura de masas como espectáculo, han fortificado el impulso ornamental provocando una tendencia inversa del sentido de rotación de la espiral y, reenviando la escultura, de forma progresiva, a su forma institucionalizada, el monumento.

“... Puede ser que lo mejor que podamos decir acerca de nuestro tiempo, es que todavía no ha decidido el sentido de este flujo, centrípeto o centrífugo, y parece que, está en nuestras manos, la capacidad de orientarlo en una dirección u otra; en las manos de los artistas y de todos nosotros. Debemos

tomar la decisión de dirigir los desplazamientos de la escultura hacia un lugar u otro; todo depende de nuestra voluntad: una voluntad que no es simplemente estética, sino igualmente ética y política" (Brea, op. cit. 110-111)

La escultura contemporánea ha invertido la relación existente entre el espacio-límite y el espacio-medio. La escultura ha trascendió el límite de su espacio- límite, desparramándose por el espacio-medio, incorporándolo, en un juego del centralidades, campos y atracciones.

Las formas se fragmentan y distribuyen, ocupando, escribiendo su presencia sobre la geografía. No es un espacio raptado a la arquitectura. Es el desarrollo de un principio formal inherente a la escultura, un principio ontológico que ha podido rebasar los límites impuestos por la arquitectura- límite de la modernidad y ha reencontrado su lugar en el territorio de nadie, entre la llanta y el eje de la rueda de bicicleta, con un doble movimiento, centrípeto y centrífugo, de dentro hacia fuera, de fuera hacia dentro.

En parte, el cambio morfológico de la escultura contemporánea ha venido dado por la utilización de materiales y técnicas, distintos a los clásicos. Los materiales, la materia, y las técnicas poseen una cierta vocación formal « *las materias del arte no son intercambiables, es decir, la forma, al pasar de una materia dada a otra, sufre una metamorfosis*»

Si el estilo describe mejor una figura específica en el espacio que un tipo de existencia en el tiempo, debemos concluir que podemos mantener la propuesta del campo de la escultura contemporánea, con independencia de los estilos individuales o colectivos a los que nos tiene acostumbrados la historiografía.

La conducta del escultor ha cambiado y lo ha hecho porque han variado sus materiales, sus técnicas y los concepto a partir de los que operar unos y otras. En este sentido la escultura contemporánea se nos presenta fundamentalmente como una conducta, como una acción del artista sobre el territorio, sobre los objetos, sobre la materia y sobre los procesos.

No es de extrañar el alto contenido poético de las obras contemporáneas, puesto que el sistema de elecciones formales se fundamenta en la estructura material de los enunciados que posee un valor intrínseco y es un fin en sí mismo Un paradigma no léxico, un paradigma que no puede reducirse a una *Poética* sustentada en criterios normativos ni en una morfología de las partes del discurso y sus variaciones.

La palabra del escultor es una palabra-para-escribirse, ligada al soporte, ligada a la mano, ligada la técnica, ligada al pensamiento. « *El arte del s.XX, puede contemplarse como un vaciado sistemático de las estructuras de valor del arte. Si ajustáramos a las artes plásticas el modelo de comunicación de Jakobson, con su emisor, su receptor, mensaje, código, canal y contexto referencial, podríamos ver como se subvierten cada uno de estas avenidas de valor en los sucesivos movimientos modernos*» (Steiner, W. 1988: 172)

Referencias

- ARGAN, G.C. • Proyecto y Destino. EBVC,Caracas, 1967
- Historia del Arte como Historia de la ciudad. Barcelona. Laia,1983
- BAUDELAIRE, Ch. Oeuvres. Biblioteque de la Pléiade.Paris.1967
- El pintor de la vida moderna , 1995, COAM, Murcia.
- BOURDIEU, P Las Reglas del arte (1992) 1996. Barcelona. Anagrama
- La distinción. Criterio y clases sociales del gusto. Madrid. Taurus.1998(1978)
- BREA, J.L. Ornamento y utopia La evolución de la escultura en los años 80-90 en Arte, nº4, vol I, 1996:95-112
- BOHIGAS, Oriol. Barcelona: Entre el Pla Cerda i el barraquisme. Ed. 62. 1963
- Reconstruir Barcelona. Ed. 62,1985
- CHOAY, F. El urbanismo. Utopía y realidades. Lumen. Barce-lona, 1970
- L'allégorie du patrimoine, Seuil, Paris, 1992
 - La Règle et le modèle. Paris. Seuil, 1996
- CRANE, Diana. The Transformation of the Avangarde. Chicago UP 1987
- The production of Culture. SAGE. Foundation of Popular Culture. London, 1992

- FISCHER, Ernst. *La Necesidad el Arte*. Ed. Península. Barcelona. 1963 Grampp .W.D.1989:
- FOUCAULT, Michele *Las palabras y las cosas* Ed. S XXI. México 1968 (1986)
- *Vigilar y Castigar* Ed. S XXI. Madrid 1976 (1975)
- FRANCASTEL, PIERRE (1963-2000). *Arte e Técnica*. Lisboa. Ed. Luso-Brasileiras, 2000
- GIEDION- WECKLER, Carola . *Modern Plastic Art*. Witternborn. New York, 1955
- GÓMEZ PIN, V *El drama de la ciudad ideal*. Madrid. Taurus 1995 (1974)
- GRAMPP, William D. *Arte, inversión y mecenazgo*. Ariel. Barcelona, 1991 (1989)
- HAUSER, A *Sociología del Arte*. Barcelona. Labor, 1973
- HEGEL, G.W.F. *Estética*. Barcelona. Labor, varias ediciones
- KRAUSS, R.E. *Passages in Modern Sculpture* The MIT Press. Cambridge, 1977
- *La escultura en el campo expandido* in Foster,H et al. *La postmodernidad*. KAIROS, Barcelona, (1978) 1985
 - *Échelle/ Monumentalié. Modernisme/ Postmodernisme in AA.VV. Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Centre Georgs Pompidou. Paris, 1986
- LESSING, G.E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Iberia. Barcelona, 1957 (1766)
- MADERUELO, J. *El espacio raptado*. Mondadori. Madrid, 1990
- (ed) *Arte Público*. Huesca. Dipturación de Huesca, 1999
 - *La pérdida del pedestal*. Madrid. Circulo de Bellas Artes, 1994
- REMESAR, A *Alcance y límites del concepto Narración Figurativa*. Barcelona 1987:pp 44-45 Trabajo no publicado
- STEINER, W . *Pictures of Romance. Form against context in painting and literature*. Chicago University Press, 1986
- TRIAS, EUGENIO *El artista y la ciudad*. Barcelona, Anagrama, 1976.

ⁱ Evidentemente estamos hablando de la Escultura en la acepción en que la Historia del Arte ha diseñado el territorio de esta actividad en el s. XIX. Siempre ha habido escultura que ha ocupado la calle, la plaza y el edificio, - lo que hoy llamaríamos arte público- pero a esta escultura pocas veces se la tiene en cuenta en el análisis de la Historia del Arte como disciplina.

ⁱⁱ Curiosamente, mientras que en las dos últimas décadas se ha reclamado sistemáticamente la des-regulación de los distintos sectores en los que la actividad del Estado tenía una gran peso, prácticamente nadie ha reclamado la des-regulación de los campos del Arte y de la Cultura. Por el contrario, el mecenazgo institucional se ha reforzado – por ejemplo con el desarrollo del Arte Público- y todos los datos apuntan a constatar la cada vez mayor inversión pública en este sector, cuando los receptores de los servicios artísticos y culturales quedan reducidos a aquellos estratos de la población que podrían costearlos con sus propios medios