

# ESCULTURA Y MODERNIDAD: UNA AUTONOMÍA TARDÍA

por SIMÓN MARCHÁN FIZ

Vamos a comenzar con una introducción en la que voy a hacer unas reflexiones de carácter bastante general sobre el problema de la escultura en nuestro siglo.

Hay una frase que a mi me llamó la atención, hace poco tiempo que la descubrí, de un autor del siglo XVIII llamado Herder, en una obra titulada «Plástica. Algunas observaciones sobre la forma y la figura del sueño de Pigmalión». Decía lo siguiente: «Del sentir y del palpar al ver. De la plástica a la pintura.» ¿Qué quiere decir esta frase enigmática? Quiere decir que en la perspectiva del clasicismo, lo primero parece ser el modo como se despiertan los sentidos. Como se aproximan a la realidad, o la captan estéticamente es a través del palpar, del sentir, que se identifica con la escultura. En esa perspectiva, su hipótesis, que hoy diríamos muy genética, sería que la escultura sería el primer arte no sólo en el individuo, en cada uno de nosotros, sino, como decían en aquella época, en el propio género humano. Es decir, que genéticamente el género humano había evolucionado desde ese palpar y sentir, ese tocar, casi hasta el ver, de la escultura a la pintura. Es una perspectiva que creo que podría generalizarse a todo el clasicismo, no sólo de la Antigüedad, sino en realidad hasta el siglo XIX. La hipótesis de que en el clasicismo el arte por antonomasia es la escultura es una hipótesis plausible. Sin embargo, lo primero que constatamos en nuestra modernidad es que esa tendencia se invierte y la escultura no sólo no es el primer arte genéticamente hablando, sino que es un arte más bien tardío y dependiente de otras artes y, particularmente, del arte de la pintura. En tal perspectiva, si la escultura era el arte por antonomasia del clasicismo, la escultura es un arte secundario en la modernidad hasta fechas muy recientes. Tan recientes que analizando la historia del arte del siglo XX nos damos cuenta perfectamente de que la escultura va siempre como siguiendo los pasos a la pintura con un cierto complejo de inferioridad, e incluso alguno de los principales promotores de la escultura de nuestro siglo, inicialmente al menos, son en primer lugar pintores: Picasso, el propio Matisse o los pintores expresionistas alemanes.

La autonomía de la escultura en nuestro siglo es tardía. Es una hipótesis que sostengo. La escultura tiene dos momentos intensos. En primer lugar, en los años veinte, especialmente a través del constructivismo, la escultura parecía que tomaba

un cierto grado de autonomía, pero sabemos bien que en el ámbito del constructivismo, Malevitch por ejemplo, el esquematismo es ante todo pictórico y sólo posteriormente escultórico. No obstante podríamos sospechar que en ese momento sí hay una primera eclosión de autonomía de la escultura, en cuanto ésta empieza a operar con unos medios expresivos diferenciados de los de la pintura, cosa que no había sucedido estrictamente hablando, hasta los años 20. En realidad, la autonomía de la escultura en nuestro siglo creo que se plantea en los años sesenta. Yo sigo manteniendo, no lo voy a desarrollar, sólo lo dejo caer, que evidentemente el minimalismo es el punto fundamental.

Una segunda hipótesis en ese sentido, es que en los últimos años hemos vivido una eclosión de la escultura, sobre todo desde mediados de los años ochenta. Pero antes de llegar a ellos primero tuvo que suceder que entrasen en crisis todas las vanguardias a mediados de los setenta, que se volviese a hablar en los primeros ochenta de una recuperación del oficio pictórico y de la especificidad de la pintura, que se diera un debate teórico de renovación casi ideológica del entendimiento del arte (que se produce realmente no en la pintura ni en la escultura sino en la arquitectura con el famoso debate posmoderno), y que solo en los últimos seis o siete años es cuando realmente la escultura alcanza una autonomía. Pero ya no desde una tensión teórica, de debate, tan combativa, sino que se han superado las obsesiones pictoricistas, las especificidades y se ha llegado a una especie de entente en esta república liberal de las letras y las artes en que vivimos en la que la escultura ha tenido una eclosión inesperada enlazando el minimalismo-realidad y sus derivados de los años 60 con el momento presente. Lo que se ha producido es, en términos estrictos, un problema de autonomía, pero un problema de autonomía por otra parte muy complejo, porque arrastra una serie de experiencias ya no sólo de la propia escultura del veinte sino experiencias vinculadas al ámbito general de un sentir estético mucho más desbordante, o al ámbito de esos vínculos extraños entre escultura, arquitectura, medios, instalaciones.

¿Qué quiere decir en el fondo esta situación híbrida de los últimos años? Creo, y es obvio (y lo siguiente sería desarrollable tanto en términos etimológicos como históricos) que la categoría que hoy manejamos de escultura está desbordada en relación a la utilizada tradicionalmente, y que incluso seguimos utilizando el término escultura porque no encontramos otro. Poco tienen que ver los objetos a los que aplicamos la denominación de escultura con lo que se entendía en el clasicismo y, por consiguiente, partimos de un auténtico desbordamiento de los límites, algo que afecta, por cierto, a la situación general del arte contemporáneo.

Cerramos un pequeño telón de actualidad, me interesa volver un poquito de nuevo al pasado, para establecer

confrontaciones. Nuestra contemporaneidad se comprende desde una comparación, no se comprende en abstracto. Si tuviéramos que resumir las premisas de ese entendimiento en el clasicismo de la escultura, yo diría que hay cosas obvias, y voy a mencionar dos o tres que me sirvan de apoyatura. Para el clasicismo, la escultura es ante todo un organismo cerrado, proporcionado, es decir, un organismo que se mueve en la tradición de la forma perfecta. Hay una anécdota sobre Miguel Angel, que decía que una escultura será perfecta y será correcta cuando dejándola caer por una pendiente llegue abajo sin haberse roto, lo cual quiere decir que tiene un bulto redondo, que tiene capacidad de cohesión, de cerramiento sobre sí mismo. Fijaos en el grado de coherencia y consistencia no tanto física como mental y estética que tiene que tener. En ese aspecto y en esa perspectiva de organismo cerrado es donde se han apoyado todas las teorías de la escultura en el clasicismo, desde el conocido canon de Policleto en la Antigüedad, pasando al Renacimiento con aquello del *homo quadratus*, aquella serie de cuestiones que hablaban sobre la proporcionalidad del cuerpo humano y el concepto de organismo etc., algo que compartían en términos albertianos tanto la escultura como la arquitectura, hasta llegar al siglo XVIII con los conceptos de la idealización. A fin de cuentas la idealización neoclásica, es una última manifestación de la teoría de la proporción clásica, aunque ya no se siga ningún canon en términos estrictos, pero si conceptualmente hablando. Aquí se entiende que la escultura vinculada al bulto redondo y a una teoría de las proporciones, tiene que ver con un sistema aritmético que constituiría todo ese debate, que hoy día no tiene sentido pero que sin embargo lo tuvo en toda la tradición de la escultura clásica, acerca de cual era la estructura del cuerpo humano, como había que medirlo, organizarlo etc.

Una segunda cuestión evidente y vinculada a la anterior, de la escultura en el clasicismo, es la de aquella famosa sentencia de Protágoras según la cual el hombre es la medida de todas las cosas, y por consiguiente, también es la medida de la escultura, dado que la escultura ante todo es estatua, representación de la figura humana. Esta hipótesis protagórica atraviesa el Renacimiento y llega al siglo XVIII, donde el gran santón del siglo, Goethe, también diría que el objeto por antonomasia del arte es el hombre, y a su vez el hombre es el objeto por antonomasia de la escultura. En esa concepción la escultura es ante todo antropomórfica.

Pero aún más, diríamos en un tercer salto vinculado a estos dos anteriores, la escultura está apoyada filosóficamente hablando, en una concepción ontológica, es decir, tanto la proporción, como el hombre, como las características del hombre, están denotando que la escultura se apoya, se sustenta en una belleza objetiva. Ahí estaba la clave del pensamiento clásico. En cuanto admitimos que la belleza no

es un problema del sujeto que contempla, ni de su interpretación de la realidad, sino que la belleza está en las cosas, es propiedad, atributo de las cosas, y lo que hace el sujeto es recibir esas propiedades y asumirlas y admitirlas, (como es la proporción en tanto que propiedad de las cosas), en esa perspectiva, el concepto de belleza es objetivo. La línea radical entre clasicismo y modernidad es asumir o no asumir que el problema de la belleza es un problema objetivo o subjetivo. Asumir éso o no hacerlo significa que admitimos esa concepción ontológica de la belleza como atributo que anida en el ser y que no anida en la conciencia. Y esto es constitutivo del clasicismo sin lugar a dudas. Lo que más llama la atención cuando empieza a desmoronarse el clasicismo es que se empieza a desmoronar justamente esa concepción objetiva de la belleza, esa creencia en que las cosas, de alguna forma, permanecen. Desde ese punto de vista se entendería una frase del propio Goethe que decía que la limitación se manifiesta al maestro y la ley es la única que puede darnos la libertad. Esta es una expresión típicamente canónica, de academia, que admite esas leyes objetivas que están plenamente en la realidad antes de que el artista ejercite su función creadora. En esa perspectiva, el artista en ese mundo clasicista estaría atento a captar el latir de esas propiedades objetivas del mundo exterior. Sin embargo, a final de siglo, Oscar Wilde, un poeta y crítico que todos conocéis, diría que la escultura no es un arte representativa de nuestra época ¿Por qué la escultura no es un arte representativa de nuestra época, es decir, de la modernidad? La modernidad, sin entrar en disquisiciones, se afirma a medida que se desmorona el clasicismo, y tiene que ver tanto con la disolución del clasicismo en cuanto orden relativamente estable de representación artística, como con el abandono de los presupuestos de carácter epistemológico y estético que subyacen al clasicismo. Esto es algo evidente. Sabemos que el clasicismo tenía unos presupuestos que eran, apoyarse en esa concepción ontológica de la belleza y apoyarse en la imitación o principio de mimesis. La modernidad se afirma en contra de esto. Fijaos entonces en el dilema que se plantea si la escultura quiere ser moderna. O va renegando progresivamente del clasicismo o lo tendrá muy mal para poderse adaptar a los cambios que la crisis del clasicismo incoa. En ese aspecto, la escultura, es el arte que más se conmociona en la disolución del clasicismo, es el arte que más difícil tiene el adaptarse al arte autónomo moderno, en sus temas (léase la figura humana), en sus formas (léase esa concepción de organismo cerrado y acabado) o sus técnicas (léase el esculpido o modelado). O no tiene más remedio que volverse anti clásica. Posiblemente a ésto que estoy señalando ahora habría que atribuir el que la autonomía de la escultura sea tardía en la modernidad. Hasta que soluciona esta contradicción pasan muchos

años, y la solución pasará por grandes dudas y también por grandes contradicciones. Para darnos cuenta de lo que señalo, mostraré unos ejemplos que desde nuestra perspectiva son bastante sospechosos.

En primer lugar, una obra muy conocida de Rodin, «*La Edad de Bronce*», de 1876, momento de impresionismo pictórico, y que vista desde nuestros días es enormemente clasicista, sobre todo por la proporcionalidad del cuerpo humano y la actitud. Sin embargo, en su momento fue tachada de ser anticlasicista porque ponía en crisis la idealización académica, tan solo porque ponía en evidencia que el hombre tiene nervios o venas o músculos en el cuerpo, iba rompiendo la piel neutralizada en la escultura neoclásica.

Otro ejemplo, una obra del año 1900 de un escultor hoy en día poco importante, «*Estatua de las Artes y de la Fotografía*», entendiendo la escultura desde el concepto de monumento. Cuando en 1890, se plantea la idea de un monumento a Víctor Hugo, nos encontramos con diferentes proyectos alternativos al actual que hoy está en París. Rodin pone en crisis el concepto de monumento sencillamente a través de la crisis de la propia representación por un lado, y por otro a través de la crisis del concepto de pedestal. El concepto de pedestal es tan importante en ese momento, que es a la escultura el equivalente a lo que es el marco en la pintura. El pedestal es aquello que permite, que posibilita, la génesis entre el espacio real del mundo circundante (urbanismo o arquitectura) y el espacio virtual de la propia escultura, como un ente autónomo diferenciado del espacio real. La destrucción del pedestal significa la confusión y esa confusión es la que provoca el escándalo en la conocida obra «*Los burgueses de Calais*». El gran escándalo no fué por otro motivo. Al desaparecer el concepto de pedestal había desaparecido también el concepto de monumento. La escultura había dejado de ser un arte de representación. Con todo lo que significaba en el s. XIX, el término representación, era una norma no sólo de carácter estético o artístico sinó que era una auténtica norma social e incluso a veces política, vinculada al tema del monumento. Estos son escándalos que con la mente de hoy nos parecen incomprensibles. Aun más, una de las cuestiones más debatidas ahora es el problema del pedestal, del contexto, de recuperar el concepto de monumento de otra manera distinta, problematizando esto que hace un siglo se puso en cuestión, viendo salidas en las que se vuelve a caer en el arte de representación pero sin deshechar el contexto. Analizando la situación que se producen entre finales del XIX y principios del XX me permitiré señalar algunos aspectos fundamentales de choques que se producen y que anuncian lo que sucederá en nuestro siglo. Lo sintetizaré en algunas contraposiciones categoriales.



En primer lugar voy a señalar la contraposición que se produce entre el Ser y el Devenir. Es evidente que la escultura clásica, precisamente porque se apoyaba en la belleza objetiva de las proporciones, se apoya en el ser, en lo permanente, en lo estable, en lo que dura a través del tiempo tanto como hecho físico cuanto como hecho mental. La escultura clásica se ve asediada por la fragilidad del devenir, del fluir, como diría Heráclito, de algo que se nos escapa de las manos. La escultura se ve confrontada a una vivencia propia de la modernidad donde lo decisivo no es lo sustancial, lo inmutable, sino lo accidental. Ya Hegel hablaba en su «*Estética*», y es una tesis clave de su pensamiento, que lo que diferencia a la desintegración del clasicismo y del romanticismo de lo que le está pasando a él en 1830 (y era pueril comparado con lo que nos ha pasado a nosotros después) era justamente la destrucción de lo sustancial en favor de lo accidental. Lo accidental, que se manifestaba en la exterioridad que es el fluir de lo accidental en la propia naturaleza y su representación artística, o la accidentalidad de carácter interno o subjetivo, que es a lo que vamos a asistir en los éxitos de la subjetividad del arte moderno como demuestran las corrientes expresionistas y tantas otras. Este problema se plantea aquí en términos que yo llamaría baudelerianos: si la escultura desea ser moderna la escultura ha de ser capaz de captar las vivencias de la actualidad, de vislumbrar lo eterno en lo efímero, citando casi literalmente a Baudelaire, de extraer lo eterno de lo transitorio y fugitivo. ¿Cómo va penetrando esta concepción de la modernidad tan baudelairiana en la escultura? En la historia del arte siempre se ha dado un debate sobre si los cambios estilísticos se producen por razones formales o materiales o ideológicas o no se sabe qué. Lo cierto es que en nuestra modernidad, y ésto a veces pasa desapercibido, los cambios no se sabe muy bien por donde comienzan, pero, en el caso de la escultura, lo primero que cambia son los temas. Los temas, que hoy nos parecen secundarios, provocan durante todo el siglo XIX una batalla tanto en pintura como en escultura. Lo que escandalizó de «*Desayuno sobre la hierba*» de Manet, no era el estilo de Manet, que a la gente le traía sin cuidado, era el modo cómo se interpretaba el desnudo de Manet. Hay esculturas que vistas desde hoy son completamente clásicas pero que flexibilizaron la interpretación del género, y por tanto nos ofrecen más imágenes que por esos años, como dijo Baudelaire, tenían que ver con la *vie moderne*. Pero realmente no ha habido un cambio formal sustancial como para que se escandalizaran de ello. Esto que estoy señalando es tan importante que en 1900 lo que llama la atención en Menier o Deschamps, escultores hoy poco conocidos pero importantes entonces, es que todos ellos han seguido la inspiración de Millet, el pintor, cuando se dedicaba a pintar las situaciones de la vida cotidiana, lo que podría decirse

la plebe y la gleba. Esto mismo empieza a suceder también en escultura, lo cual indica que hay unos prejuicios claramente ideológicos que tienen que ver simplemente con el cambio temático y la interpretación de esos cambios temáticos antes de entrar en los problemas formales propiamente dichos.

Otra segunda cuestión más fundamental que la de los cambios temáticos se produce con la interpretación de otro tema clásico. Recordareis la obra «*Discóbolos*» de Mirón, que muestra un atleta lanzando un disco en los Juegos Olímpicos, obra en la que se aprecia como en el clasicismo el movimiento no estaba reñido con la serenidad pero sí estaba mitigado por ella. Esta obra de Mirón, como otras similares de época griega, ya ponían en tensión lo estático y lo dinámico a través del movimiento, es decir, el dualismo diríamos, de el ser y el devenir moderno. No obstante, el devenir siempre quedaba supeditado al ser. Los coetáneos de Rodin, que sin lugar a dudas es el escultor por antonomasia de la transición, ya le veían como «el escultor del movimiento instantáneo», citando una expresión de *Schliemann*. Schliemann que era un gran admirador de Rodin, escribió en 1909 un ensayo titulado «*El arte de Rodin y el motivo del movimiento en la escultura*». De ahí cito literalmente: «La esencia de lo moderno es el psicologismo, la vivencia e interpenetración del mundo en consonancia con nuestro interior; la resolución de los contenidos fijos en el elemento fluido del alma de la que se ha extraído toda sustancia y cuyas formas son únicamente formas de movimiento.» La idea central es justamente la transición desde el ser, desde lo estático, al fluir, al devenir, a la disolución de toda sustancia, que, plásticamente hablando, encuentra su vehículo en la interpretación del movimiento que realiza el propio Rodin en imágenes muy conocidas como «*La puerta del infierno*», «*Primavera eterna*» o «*Joven triunfante*». Esto está significando que la investigación del volumen a través de las sinuosidades del movimiento genera una situación en la que no se puede mantener el bulto redondo, y, además, las transformaciones que operan en la textura o la factura, alteran las condiciones de neutralidad y lumínica.

Es un tema tan interesante que en estos mismos años se hablaba de Rodin casi como de un impresionismo especial e incluso de expresiones fugaces de la naturaleza. El mismo Rodin hablaba de «dibujo del movimiento en el aire» «movimiento ininterrumpido en la vida», expresiones muy literarias y metafóricas pero que reflejan claramente las inspiraciones de Rodin en cuanto al propio entendimiento que tiene de la fluidez, lo fugitivo, lo huidizo, etc. Por consiguiente, este tema que aquí, en los comienzos, aparece tímidamente, va a ser luego clave en todo el pensamiento escultórico de nuestro siglo, donde el movimiento ya no sólo

va a ser figurado o metafórico sino que va a ser un elemento constitutivo de la propia realidad desde el constructivismo hasta nuestros días, la introducción del movimiento en la escultura como algo que altera fundamentalmente esta sustancialidad del clasicismo.

Un segundo aspecto sobre el que quisiera reflexionar brevemente es el de la confrontación entre Totalidad y Fragmentación. Veamos esculturas clásicas, por ejemplo de Canova, de Proudhon, de Jérôme, «*El pensador*» de Rodin, que no deja de ser una obra concebida al modo del clasicismo desde el punto de vista de su realización formal a pesar de que su actitud e interpretación temática ya no sean propiamente clásicas, sino de esa interpretación de la *vie moderne* a la que me refería hace un momento. Sobre todo cuando analizamos «*La noche*» de Maillol, lo que se advierte es esta hipótesis sobre la armonía y claridad plásticas que embarga a toda la llamada escultura mediterránea, que no es, ni más ni menos que una reinterpretación del clasicismo en términos de una cierta exuberancia de formas y materias, y a su vez, con una actitud que poco tiene que ver con el gesto de un desnudo idealizado. Esa órbita de mediterraneidad denota las tensiones que el clasicismo genera en su interpretación moderna, y lo hemos visto en la exposición *Antigüedad/Modernidad* que, en la Fundación Miró, ha venido a plantear este problema, la continuidad y pervivencia del clasicismo en sus interpretaciones, a través del arte y la cultura del siglo XX. Me interesa destacar no tanto el hecho, que suscribo, de que el clasicismo es una constante de sensibilidad que no desaparece de nuestra cultura, como que el clasicismo está vinculado a la categoría de totalidad. Esto es lo que me interesa resaltar. Si tuviéramos que sintetizar muy rápidamente la contraposición básica entre clasicismo y modernidad, sabemos que artística, estética o filosóficamente hablando, las categorías que se confrontan en el pensamiento ilustrado y romántico son la de totalidad, como lo pertinente en el clasicismo, y la de fragmentación como categoría central de la modernidad. Uno se percató perfectamente al ver estas esculturas, al ver que la aspiración máxima de todo clasicismo es mantener el organismo cerrado de un modo o de otro. Pero si nos adentramos en los problemas de la modernidad, ya vemos que el propio Rodin introduce la fragmentación, que va a ser la categoría central del siglo XX, porque es la categoría con la que sintoniza perfectamente la escultura y a medida que sintoniza mejor la escultura con esta categoría se vuelve más moderna. Siguiendo a Rodin, veamos «*Mujer sin cabeza inclinándose*». En el clasicismo no podía darse esta aberración que plantea lo inacabado plásticamente. «*La mano crispada*» de 1885, ¿cómo se puede aceptar en términos escultóricos el tomar la parte por el todo, el constituir una mano gigante? En



el clasicismo sería un impensable, sería una deformación. «*La mano de Dios*», una mano potente que sostiene una materia inerte que se supone el magma de la Creación, con un protagonismo de la mano desproporcionado, descompensado porque no existe el resto, o esa obra tan bonita, tan preciosa que se llama «*La catedral*», de 1908, que muestra la obsesión de Rodin por el goticismo, y por la arquitectura de V. Le Duc que ya de por sí es una tendencia anticlásica. Pero ¿qué significa pues toda esta cuestión del fragmento?

Schliemann que lo visitó varias veces en París, señala que Rodin era un personaje bastante reservado. Después de hablar mucho con él logró sonsacarle algunas cosas y extrae conclusiones en un pequeño texto titulado «*Recuerdos de Rodin*» publicado con motivo de la muerte del escultor. Dice lo siguiente sobre el procedimiento: «Rodin pedía al modelo que tomara múltiples posiciones que cambiaran arbitrariamente. Le interesaba repentinamente el giro o la flexión de algún miembro aislado. Un giro determinado de las caderas, un brazo alzado, el ángulo de una articulación, y retenía sólo esta parte en su movimiento, sin el resto del cuerpo.».

A mí me recuerda aquí mismo en Barcelona, en la Caixa de Pensions, la escultura de Oteiza. Recordareis las tizas y todo aquello que metía en vitrinas, que iba colocando durante aquellos ejercicios en los que supuestamente salían esculturas, esos gestos creativos de estos artistas-creadores, que un poco le pasaba a Beuys. Después venimos los críticos y los recogemos y los convertimos en obras solemnes. Realmente son ejercicios íntimos que debían permanecer en silencio, que eran parte de un proceso pero que no estaban concebidos para ser mostrados. Si se toman desde el punto de vista del procedimiento de trabajo son interesantes y a mí me han llamado la atención cuando he tenido la oportunidad de ver alguna exposición monográfica de Rodin. Así, cuando ves «*Los ciudadanos de Calais*», te das cuenta de que Rodin analiza minuciosamente una mano y a lo mejor abandona un pie o una pierna u otra parte del cuerpo. Es decir, hay unas descompensaciones en el tratamiento de cada uno de los miembros completamente sorprendentes desde el punto de vista del organismo. O le da lo mismo repetir la misma cara en varias figuras, como sucede también en «*Los ciudadanos de Calais*» ¿Qué quiere decir eso? Eso quiere decir que ni le interesa la representación del retratado, por eso no le importa repetir la misma cara en varias figuras, ni le interesa la homogeneidad de la representación del cuerpo humano porque lo que le interesa en el fondo es acentuar aquellos aspectos expresivos del cuerpo humano que mejor están reflejando la acción. Así se explica que acentue un pie o lo que fuere en aras del motivo plástico y no de la narración de reconocimiento de la perspectiva tradicional. Lo interesante

en el caso de Rodin es que la fragmentación se produce desde el propio corazón del clasicismo. Desde el propio corazón de un clima donde esa fragmentación era una herejía, y por éso Rodin fue proscrito.

Quisiera tocar brevemente una última cuestión que es la confrontación entre Materia y Forma. Retomemos el tratamiento de las texturas de Rodin, la ruptura de la neutralidad de la epidermis donde coinciden los aspectos de la proporción y la textura de manera admirable. Ya desde los griegos una confrontación decisiva, no solo de la estética sino del pensamiento grecolatino, es esa dualidad Materia/Forma. En esa confrontación siempre, quien siempre ha llevado las de ganar ha sido la forma, la forma que, además, ha significado en griego la parte externa, el aspecto visible pero también ha significado el eidos, idea entendida como principio latente regulador y generador de toda la obra, y por tanto la materia está subordinada a la idea, al eidos. Es decir, la estética clásica, y esto es lo llamativo, siempre defenderá una subordinación, casi hasta eliminación, de la materia por la forma. Y esa es la razón de por qué el momento último neoclásico o académico idealiza los cuerpos, porque esa idealización supone una neutralización, como en los mármoles blancos de Canova, que muestran que el tratamiento es tratamiento de la epidermis, neutralizada por la silueta perfecta. Es el equivalente, como bien se sabe, a lo que se produce en la pintura con la neutralización del color por el dibujo o con la subordinación del color a los colores locales y el dibujo marcando perfectamente, en plan ingresco, las líneas de la figura.

También en el pensamiento clásico hay un contramovimiento, que a mi es el que más me interesa, posible gracias a la interpretación de Aristóteles hecha por Averroes y otros colegas de la «izquierda aristotélica», según la cual la materia no era un elemento pasivo sino que podía condicionar y determinar la forma, y que no todas las formas son posibles en cualquier materia, algo que el pensamiento moderno ha verificado plenamente. Esta sospecha pues, marginal, rechazada en el pensamiento clásico ortodoxo y subrepticia en el pensamiento clásico heterodoxo, es la que ya asomaba en las esculturas de los «*Esclavos*» de Miguel Ángel y en muy poquitas obras más del mundo clásico. Y este es el punto de partida: la activación de la materia como algo activo y no como algo pasivo, como algo que es tan decisivo en la escultura que puede acabar determinando la forma. Esta confrontación es de suma importancia una vez que se han superado los ámbitos temáticos, cronológicos, ideológicos... formales, en sentido habitual. ¿Os habéis percatado que la evolución posterior de la escultura moderna se produce porque se introducen nuevas materias hasta entonces inexistentes en la escultura y que son las que acaban alterándolo todo y generando incluso nuevos

lenguajes? Es decir, para mí, en contra del pensamiento clásico y en contra de muchas ideas adquiridas, lo que realmente acaba dando el golpe mortal es cuando se empieza a socavar la materialidad física de la obra. Claro lo tenemos con la pintura matérica aquí en Cataluña, en el caso de Tapies. La gran aportación de Tapies, a fin de cuentas, y no tiene nada que ver con esto de que estoy hablando, pero creo que lo ejemplifica muy bien, la gran aportación es como ha sido capaz de activar esa materia de mil maneras y a partir de ahí ha generado todo un mundo que puede volver otra vez a ascender a ciertos niveles. Esto, que es igualmente obvio en la estética de los últimos 30-40 años, se produce justamente por esta subversión, de consecuencias sorprendentes y fundamentales para entender la evolución desde el clasicismo hasta la modernidad.

Pues bien, si hubiera que sintetizar brevisamente la entrada a nuestro siglo yo me atrevería a decir que la escultura se ha hallado en inferioridad de condiciones respecto a la pintura, a la poesía o no digamos a la música, para configurar figuras de lo moderno que por su propia naturaleza están vinculadas a lo accidental, a esa fluidez, al devenir. La autonomía tardía, en segundo lugar, tendría que ver y guarda estrecha relación con el predominio cultural del propio pensamiento clásico en el ámbito general de la cultura y en el ámbito particular de la escultura. En ese sentido, los propios motivos del clasicismo, incluso los menos expresivos, han perdurado tanto tiempo, que serían, tal vez, la causa de estos retrasos (no digo ni positivos ni negativos) en cuanto a la autonomía de un género que ha seguido dependiendo excesivamente de aquellos presupuestos clasicistas de donde partía. Por último, que la supervivencia de la escultura da la sensación de que sólo se produce a costa del anticlasicismo. Si queda embarrenada en el clasicismo, la escultura se ahogará, a pesar de los intentos sucesivos a través de nuestro siglo de devolver la escultura a los predios del clasicismo. A pesar de ello, en nuestro siglo, grandísimos escultores no se han desvinculado del motivo principal de la escultura clásica cual es la figura humana. Incluso han asomado consolidaciones de la figura humana en plan sustancialista, sobre todo cuando las normas artísticas han sido apoyadas o sustentadas en normas sociales o incluso en normas políticas (me estoy refiriendo a la sustancialidad que alcanza la escultura en los regímenes totalitarios, en concreto en el III Reich, que pretende resucitar el clasicismo eterno a través de la sustancialidad, a través de lo permanente, de lo fijo, produciéndose entonces esa escultura monumental clasicista que observamos todavía en los estadios de Speer) ejemplos llamativos de una pretensión de dejar el tema de la sustancialidad y el tema del clasicismo y llevarlo a auténtica exaltación totalitaria, y nunca mejor dicho.

O a pesar de que, en nuestros días, al son y la cantinela de

los clasicismos posmodernos o la recuperación del clasicismo en las arquitecturas diversas, ha habido algunos teóricos, de la arquitectura y del arte en particular de la Escuela de Bruselas de Leon Krieg, que cuando han mostrado ejemplos de lo que tiene que ser la escultura en nuestros días han vuelto a mostrar esculturas clasicistas, y hechas en 1985 o 1990. A pesar de todo ello la escultura ha sobrevivido gracias al anticlasicismo, y a pesar de ello y esto afectaría a mi hipótesis más general, cuando menos lo esperamos asoman briznas de clasicismo en manifestaciones escultóricas que aparentemente estaban alejadas de él, por ejemplo el minimalismo. El minimalismo, que comencé diciendo que era una tendencia en donde se cristalizaba la autonomía primera de la escultura, curiosamente tiene muchos vínculos con el clasicismo.

Concluiría apuntando cuan compleja sería esta relación amor/odio que existiría entre la escultura moderna y el clasicismo, e incluso cuan trabajosamente se ha ido conquistando la autonomía plena de la escultura en nuestra modernidad.

Nada más.

