
Arte

Tendencias actuales de la escultura

ANGEL OSVALDO NESSI

NACIO EN CHIVILCOY (provincia de Bs. Aires) en 1915. Estudió literatura en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata. Fue profesor de historia del arte en la Facultad de Humanidades desde 1949 a 1957, fundando el seminario de arte americano y argentino, que dirigió (1953-56). Actualmente es profesor de historia del arte en la Escuela Nacional de Artes Visuales "Manuel Belgrano", de Buenos Aires, y en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata. PUBLICACIONES: Soledades (versos, 1943), Fernando Fader y la pintura argentina (tesis doctoral, 1948), Situación de la pintura argentina (1957). Además, entre otros artículos en revistas y periódicos, Prudencia Pueyrredón, maestro del retrato (1947), Fernando Fader, notas para una estética (1944), Francisco Vecchioli (1949). Dictó por Radio Universidad un cursillo sobre historia de la pintura argentina.

LA búsqueda de un concepto que permita ubicar la escultura en su cambiante fisonomía reclama ya inventario. Olvidada por los editores, proscripta por estetas y críticos, la escultura ha echado un brote tan lozano que no sólo arroja alguna sombra en áreas privilegiadas del territorio artístico, sino, lo que es más importante, convoca a los ingratos por su sola presencia. La falta de una tradición en que apoyar sus juicios, la falta de herramientas, desarmó al especialista con esa presencia inesperada. Mas el reto no cayó en el vacío. En pocos años hemos visto surgir una utilería intelectual hecha de ingenio, de sutil especulación y hasta de método riguroso: quien con la mirada puesta en levas y bulones, quien obsesionado por amuletos y totems, quien otro por la selva de símbolos, por los modos de la técnica o simplemente por el impacto. P. Restany se atiene a los materiales: "Después de la edad de piedra y la edad de bronce, la escultura vio su edad de hierro"; E. Giglioli, a la sincronía de estilos: "L'Archi-

itecture devient l'unité et le mariage de la sculpture"; N. Schöffer, a la noción de "espaciodinamismo"; Sartre, a la transposición poética: "Con huesecillos y trozos de hojalata y zinc, Calder monta armazones de palmeras y de pecíolos, de plumas y de pétalos de flores". La lista podría cerrarse, a pesar de ostensibles omisiones, con la fórmula "energía contra masa" que Paul Westheim encuentra como característica de la escultura nueva.

Toda fórmula hace violencia a la vida; y las precedentes apenas escapan a esta dificultad. La de Westheim escapa sólo por su fundamento que se apoya en nociones bien adquiridas de la ciencia einsteiniana, en la que el concepto de masa estática es reemplazado por el de energía. Pero la juiciosa adjudicación de cualidades "expresivas" al arte primitivo, "descriptivas" al clásico y "energéticas" al de nuestro tiempo no podría generalizarse porque esas cualidades, que emanan de la cambiante figura más bien que de la *visión* están lejos de ser exclusivas de cada ciclo. El respeto del bloque, de su "macicez y dureza" inherentes a la plástica egipcia, reaparece en los más nuevos. La escultura, igual que la pintura, ha hecho el descubrimiento del arte primitivo y de pueblos históricamente subdesarrollados; y escultores como Dablin, Haber o el argentino Vitullo modelan su imagen abstracta en el dominio del bloque.

Por otra parte, los conceptos de "energía" y "masa" aluden de algún modo al antiguo par de expresión y forma. Sólo que, así de pronto, parecen menos generales. "El arte del siglo XX, dinámico reflejo del dinamismo de un tiempo turbulento, aspira a la forma energética, a la forma portadora, acumuladora y dasatadora de energía" —apunta Westheim—. ¿No es ésta la forma de todos los tiempos turbulentos? Con las necesarias reservas, la descripción podría convenir al *Laocoonte*, al *Moisés* y a no pocas obras barrocas y románticas. Un cierto barroquismo, que no ha podido o no ha querido eludir, y que campea en la plástica expresionista y surrealista, ronda en el arte de nuestro tiempo; barroquismo de "formas abiertas" según el concepto de Wölfflin, que no debe sorprendernos cuando lo advertimos en obras y autores tan dispares como *La anémona* de Etienne Martin, *Abierto y cerrado* de Day Schnable —ambas de 1955—, o ciertos aceros de Gisiger.

La búsqueda de conceptos fundamentales para la apreciación de la escultura conduce al reconocimiento de etapas que atestiguan la universalidad y permanencia de dos maneras de visión: la del con-

ARTE

torno preciso, o cerrada, y la del contorno indefinido. Se pasa del bloque a la figura articulada y al equilibrio entre masa y vacío; del macizo dominante al hueco dominante; de lo táctil a lo visual; de lo opaco a lo traslúcido y las consecuencias que de ello derivan.

Como la escultura se acompaña normalmente de la arquitectura o del paisaje, que son sus ámbitos naturales, el cambio de visión en éstos la alcanza y la obliga a integrarse coordinadamente. Es la gran lección de Henry Moore. La arquitectura sin espacios de Egipto se puebla de una escultura también opaca: respeto de la piedra, inclusión de volúmenes. La escultura griega —y toda su posteridad hasta Rodin— que describe las formas naturales, fue abierta en grado variable. La elección de Rodin como término (anotada por Westheim) resulta lógica: es un punto límite que presupone la forma en la luz. El paso siguiente será la perforación de la masa: el artista no conforme con el reflejo, rasga el bloque, venciendo su dureza y “lo transforma en cuerpo viviente con ayuda del espacio que lo penetra” (Herta Wescher). Boccioni, en 1913 y Barbara Hepworth en 1931 iniciaron ese camino.

Una escultura rítmica de poderosas tensiones aparece con el futurismo. Cálense las formas espaciales en el tiempo, el espacio es rendido por la imagen cinética, dando sanción viva a los temas de la velocidad y de la máquina. Una poesía de los inventos modernos como nuevo ideal del arte queda planteada por el Manifiesto, en el fondo romántico, de Marinetti y sus cofrades; contradicción que malogra al futurismo y su intuición genial: el dinamismo de la vida contemporánea. Su desarrollo ulterior, no afectado por ideas poéticas, puesto que venía del mundo de la máquina, aparece en 1932 cuando Alexander Calder —cuyos estudios fueron los de ingeniería—, construye sus primeros “mobile”. De hecho, todo “mobile” supone una cualidad temporal por la que el espacio latente se vuelve campo donde transcurre la imagen¹.

El proceso del arte evoca el mito de Penélope: un perenne tejer y destejer, o como diría Lhote, una evolución en la que a cada enriquecimiento en un sentido corresponde un empobrecimiento en otro. ¿Bastará recordar, en los albores del naturalismo, la emocionante lu-

¹ Considerados desde el espacio, los “mobiles” parecen tener su fundamento en las operaciones de superposición aplicadas a la simetría, singularmente los efectos de extensión rotatoria y traslatoria. Como todo fenómeno de extensión implica polaridad, la rotación en torno de un eje cuyos órganos de simetría estén dimensionados adecuadamente puede evadir la velocidad mecánica uniforme y convertirla en pulsación o ritmo.

cha por la articulación y subdivisión rítmica del cuerpo humano que culmina con el siglo de Pericles? Pues... tales valores serán abandonados, gracias a "una renuncia consciente o nacida de una sensibilidad plástica" (Hentzer) a partir de Toni Stadler (nacido en 1888) y la llamada escuela de Munich. El arte del siglo XX, y con él la escultura, impone un progresivo desmantelamiento del naturalismo. Al consignar la transformación que conlleva este abandono de la naturaleza y los "peligros" de la estética rodiniana —la "superficie movida pictóricamente" como en las terracotas de Giambologna, los "contornos desgarrados, la afición al boceto", no se podría olvidar el papel que desempeña el cubismo. Picasso hará esculturas de técnica sincopada desde 1909. En la jerga de los iniciados se habla de "mostrar la estructura interna del objeto", y, con imagen feliz, de una "musculatura de las formas". ¿Es esto lo que pretende la escultura desgarrada?

El tan traído y llevado retruécano de Juan Gris a propósito del cilindro y la botella tiene, en el dominio de la abstracción, una importancia que no debería desconocerse. En vez de estilizar la naturaleza —Archipenko, *Torso femenino*, 1920-23—, los escultores partirán de una estructura formal no ya para llegar a la forma natural sino para anularla.

Sin duda todo abandono presupone una cierta nostalgia; y el de la naturaleza no sería excepción. Las salidas posibles las dan el expresionismo, con su mundo de lo grotesco influído por Henry Moore, en el que caben tanto los contemporáneos de su generación —H. Lauens, Lipchitz, Mataré, Zadkine—, como los sucesores: Hartung, Uhlmann, Heilinger. Otra salida es el constructivismo geométrico —Brancusi, *Torso de mujer joven*, 1925; Gutfreund, *Cabeza de mujer*, bronce, 1919—, que desemboca en la abstracción: Naum Gabo, Jorge Vieira, Robert Jacobsen y Richard Lippold, alambrador de espacios. Con Chadwick y Consagra, la generación novísima roza el fecundo campo de las metamorfosis: Vitullo, Duchamp-Villon, Roszack, Jespers —en la genealogía de un Barlach, de un Boccioni o de un Laurens—, y a veces con soluciones tan personales como el expresionismo "magro" de Germaine Richier (hacia 1944), el de Giacometti, o todavía el del *Cristo en Cruz* de Vence, ejecutado por Matisse.

Otra pista descubre el estudio comparativo. La "boutade" de Bruno Zevi, según la cual el Partenón es una obra escultórica, traduce el desideratum de las artes unificadas por la armonía helénica. En los

momentos de plenitud, la aspiración a la unidad parece que esfuma las fronteras. Así, en la época de Masaccio y Ghiberti, la confusión de forma y materia ha ido suprimiendo las diferencias de "enfoque" entre las artes: pintura escultórica y escultura pictórica. "Podemos sospechar que la separación (entre pintura y escultura) sea un reflejo de nuestra sociedad dividida" —escribe Herbert Read; pero entonces el concepto de perspectiva y los estudios de óptica produjeron el acercamiento en la visión de un espacio tridimensional estático. Para León Battista Alberti, la tarea de la pintura es la expresión de la naturaleza en perspectiva (1436). Hoy, con una visión *aperspectiva* del Universo (Gebfer), cuando la plástica abandona el horror al vacío y la arquitectura propone la comunicación de los espacios internos y externos, se nos insinúa como fundamental el concepto de *transparencia*. Acaso ninguno tan adecuado para entender las posibles actitudes de la escultura contemporánea. "La visión *aperspectiva* en arte invade el contenido de las obras pictóricas y desgarras las formas" —agrega Gebfer. Y es muy oportuno advertir que la escultura ha dejado de ser, en gran medida, un arte del tacto: la crisis del modelado en arcilla y su progresivo abandono así lo certifican. La escultura moderna, como la arquitectura y el diseño, han pasado a ser artes visuales. Cuando el escultor atraviesa de parte a parte el bloque está respondiendo al modo de ser de la cultura de nuestro tiempo que asienta en el fenómeno de la percepción visual su cualidad de símbolo.

Esta noción de transparencia es un rasgo sustantivo en la escultura nueva. Supone "la conquista del espacio luminoso interno" en una construcción cuyas formas se abren y se dejan penetrar por el aire circundante. Después de discutir el escaso sentido que tendría una columna en la llanura, donde la luz la devora, Berto Lardera recuerda: "El principio de los valores táctiles, aceptados como datos absolutos desde siempre, me pareció que impedía la evolución de la escultura. Con la certidumbre de que era preciso volver a encontrar los valores esencialmente visuales he ejecutado, en 1942, mis primeros ensayos de una escultura que *contiene* o sugiere la luz. Las formas se abrían y podían volverse abrigos expresivos de la luz". (*Testoignages*).

Pero el problema de la forma en la luz afecta de un modo esencial al modelado. Aquí la referencia a la arquitectura se vuelve otra vez muy esclarecedora: la integración visual, por ejemplo en la casa del arquitecto Walter Gropius, citada por R. G. Scott, se logra por medio

de la transparencia. El origen de todo se remonta a la teoría de la visualidad pura. Hace ya setenta años que Hildebrand, discípulo de von Marées y amigo de Fiedler, formuló una serie de reflexiones sobre *El problema de la forma en la escultura* (1893) en las que no sólo está implícito el arte de Maillol, sino que constituyen una doctrina metódica de largo alcance. Sabemos que, en la escultura figurativa, la imagen es una superficie urdida a base de estructura y modelado. En relación con esta imagen Hildebrand plantea la antítesis de una visión próxima (digamos táctil, concreta) símbolo del mirar ingenuo, y una visión lejana, propia del artista, que le lleva a la abstracción por el efecto. Aunque no se haya podido establecer conexión alguna entre el grupo "romano" y el impresionismo (Venturi), trátase aquí, evidentemente, del tema del objeto en la luz, que se articula con el espacio mediante "un plano ideal anterior" en el que parece hundirse. Lo cual, si por una parte deja sobreentender el marco arquitectónico, por otra convierte a la escultura en un equivalente de la llamada pintura de pequeños trozos, donde las formas son planos ajustados exactamente al valor cromático determinado por la luz. Con ello, Hildebrand "aparta a la escultura de la adhesión sensual a la naturaleza" —según aclara Venturi; y es evidente que este camino encuentra en sus compatriotas W. Lembruck (1881-1919) y Barlach (1870-1938), el primero con sus figuras de "miembros alargados que rompen el espacio" y el segundo con sus maderas expresionistas que excluyen el modelado en arcilla y exigen la talla directa, dos renovadores que desvían a la escultura de las tradiciones académicas.

Lembruck enjuta el volumen craso de Renoir; Blumental compone sus figuras con brazos, piernas y torsos alargados como leños (*Meditación*, bronce, 1928) que anuncian, en el mundo de la abstracción, la escultura de barras y tubos, de tiras soldadas (Seymour Lipton, *Profeta*, plata blanca sobre metal, 1956) en hastas de variado aspecto que estiran el énfasis de las direcciones verticales (Max Bill, *Superficie infinita en forma de columna*, latón pulido, 1954) o en "relieves" (Milani, *Modo N° 4*, bronce, 1955) de comportamiento visual análogo al de los bronce florentinos del Cuatrocientos.

La visión del relieve ha urdido una tropología muy voluble, ya se trate del empleo de técnicas y materiales que no excluyen lo imprevisto —fusión, soldadura—, ya de novedades en el concepto plástico. La estructura frontal con perspectiva paralela o de punto fijo, fue primero desplegada sobre un prisma de cuatro frentes (Hartung, Des-

ARTE

combin) variante del pilar escuadrado con jeroglíficos de Quetzalcoatl que desarrolló la escultura teotihuacana. Entre nosotros, una escultura de bulto redondo tratada como relieve es la que ejecuta el escultor Aurelio Macchi, cuya abstracción moderada se remonta a la línea del románico primitivo. En el dominio específico del relieve los contactos con la pintura se vuelven muy ostensibles, desde la composición centrífuga que apenas se contiene dentro del marco, y a la que los metales pulidos suelen comunicar una andadura pictórica (Chillida, *Relieve del plomo*; Pietro Dorazi, *Relieve*, aluminio anodizado, 1954-58) hasta las creaciones "informales" de Hadju o los "dibujos", hechos con clavos y alambres, de Nino Franchina —*Mural*, hierro, 1958.—. En estos casos, y a pesar de las formas translúcidas, la escultura se mantiene como un arte de dos dimensiones, ya duplicándose en juegos de sombra contra una pantalla mural en su "conquista del vacío por el trazo" (Peyrissac, Ortiz Berrocal) ya entretejiéndolo con telarañas de finos alambres, ya en una suerte de maculismo escultórico o de nidos de pájaros de caprichosas madejas filiformes en la "frontera de la masa y el vacío".

Hemos llegado a un punto en que la escultura deja de ser una forma en superficie, con lo que las funciones del modelado han quedado seriamente comprometidas. Un carácter general del arte moderno es el uso restrictivo de los elementos formales: existen cuadros que no son más que textura, línea, mancha, contorno, etc. A la escultura le ocurre lo mismo. Desaparecen la profundidad y el modelado, barridos por la transparencia; pero la imagen persiste en el mantenimiento del volumen escultórico y cuando esto se conjuga con el rechazo de la opacidad, la forma empieza a ser considerada desde dentro, su entraña se vuelve significativa: entramos en el modelado inverso o negativo. Puede ser que ambas formas —entraña y superficie—, adquieran significación simultáneamente, en cuyo caso su relación se vuelve elemento detector de la estructura compositiva. Lo vemos en Henry Moore, en Gabó y Brancusi, en Pevsner.

La forma espacial negativa no debe confundirse con los diversos tipos de urnas, altares, fuentes u otros modos de escultura ahuecada cuyo precio reside en el tema o en el uso. De no hacerlo así podríamos caer en la aberración corriente de considerar como artísticos unos productos que no lo son en modo esencial y sí tan sólo indirectamente: caso del monumento. Es preciso distinguir claramente entre lo útil y lo bello. Y si no, ¿toleraríamos tantas transgresiones a las le-

yes de la plástica, si la estatua, y el ídolo, tan frecuentemente escuelas de mal gusto, fuesen obra desinteresada? ¿Cabría medir con el mismo canon el monumento a *La Libertad* y *El corcovado de Calder*? La opción parece brutal; pero pone en evidencia el aspecto extraartístico, el *quid utilis*; aquella zona neutral o tierra de nadie por la que el tallista y el constructor pueden moverse a sus anchas. No son obras de arte las que tallan o erigen, sino altares, mementos de civismo, utilería. Se dirá: muchas veces —¿por el frenesí, como lo enseña Braque?— se vuelve artista el artesano. Y nacen *Le Beau Dieu* de Amiens o la *Victoria de Samotracia*; pero el drama de la escultura abstracta radica en su misma pureza, en que no existe margen de tolerancia: el *muchas veces* tiene que ser un *siempre*, ya que no sería lícito fraguar valores de asociación que vengan a justificarla.

Para llegar a este despojo único, característico del siglo XX, los escultores han debido apurar experiencias y pulverizar etapas. Su enumeración, seguida de las técnicas, nos ayudará a reconocer el esfuerzo, las tendencias y los caracteres típicos de la nueva escultura.

Quedamos en que la escultura del siglo XX rechaza el naturalismo. Ello no sólo ha venido a revolucionar el nada desdeñable problema de su enseñanza, sino a plantear una serie de consecuencias de muy complejo avalúo, la primera de las cuales habrá sido la de confiar todo significado a la forma. En tales términos queda comprendido y reabierto el *quid* de la abstracción, cosa que afecta de un modo decisivo al “soporte” de la forma, es decir, la materia. Los artistas hállanse divididos en dos bandos: materia versus antimateria. En este punto, el criterio histórico nos retrotrae a Michelangelo, quien afirma que “la imagen crece más donde más desaparece la materia”. Tal escultura por sustracción debía esperar que terminase el reinado de los volúmenes para alcanzar el reino del espacio. Y algo de eso ha ocurrido. Pero el concepto no podría llevarse a lo absoluto, pues ¿cabría razonablemente pensarse en una creación sin soportes materiales? En consecuencia, y como la materia parece inevitable, los escultores se han dado no sólo a sacar el mayor partido de la piedra, de la madera o del bronce, buscando sus calidades, sino que han procurado, con fértil imaginación, encontrar otras nuevas y a menudo insólitas. Una enumeración prolija de tales búsquedas nos llevaría a comenzar con los “merz”, collages de escultura que el alemán Schwitters ejecuta desde 1919 con desechos de la vida cotidiana. El acero, el aluminio, el cromo, el hilo de cobre, los plásticos —cifra y suma

ARTE

del universo tecnificado, entran abiertamente en la escultura nueva, en la que el relieve ha visto surgir el "gemaux" y en la que el cuerpo humano suele ser como una yuxtaposición de mecanismos (cabezas, troncos, etc.) a la manera del robot: Paolozzi, *San Sebastián* N° 2, bronce, 1957; Hare, *Juglar*, acero, 1950-51.

Es que, como decíamos arriba, la escultura moderna se ha dejado penetrar por el surrealismo. Una continua metamorfosis alienta en sus imágenes. Lo que no sea surrealismo, es decir, metamorfosis de la realidad, es un cierto maquinismo que, partiendo de la rueda, desemboca en el "mobile": la hoja metálica igual a hoja vegetal o inflorescencia (Calder); la masa igual a formas sensuales (Arp); la fundición del metal igual a piel y músculo (Ferber). Así, la última exposición Calder, en la Galería Maeght —1959— será descripta como "una selva de metal negro" en la que luce "una enorme araña". En estos valores de asociación se asienta una nueva metamorfosis; lo que se explica si pensamos que todo lenguaje es simbólico y toda forma que sea lenguaje tendrá caracteres de símbolo.

La proteica fisonomía de la escultura del siglo XX nos dice que todos los movimientos estéticos han sido ensayados por ella. La tentación milenaria de comprender el mundo en una fórmula golpea ante las puertas del enigma. Sin duda, al escultor le ha ocurrido lo mismo que al pintor: una desaprensiva atomización de los factores formales le ha llevado a circunscribirse a unos en detrimento de los otros. Mucha pintura moderna no es más que diseño; o menos aún: mancha. La escultura no sorteja el escollo: juego de volúmenes, o de espacios, o de líneas, o de texturas... la terminología propuesta por Pierre Guéguen (majestad de la masa, la masa y el espacio desgarrados, conquista del vacío por el trazo, la frontera de la masa y el vacío, el espacio acuchillado, etc.), al mismo tiempo que aclara didácticamente las premisas del creador, parece acotar también una proximidad de límites. Los procedimientos imitativos, en los repetidores, traducen falta de riqueza, de plenitud, cuando no de oficio; a menudo, una sagacidad o ingenio sorprendentes; un somorgujar en la materia, "a ver qué pasa". Pero el arte no es un fenómeno casual: ¿ha reparado el lector cuántas veces, en la vida diaria, topamos con objetos que evocan el aire de ciertos salones? Una pila de libros, los volúmenes de una sombra...

Y sin embargo, lo que ocurrió con el advenimiento de la escultura abstracta fue un súbito ensancharse de su campo: "Se alejó de su

flirt interminable con Narciso, con la danza y su mímica universal”, ya que “la abstracción la confrontaba con lo informal de la materia y las formas madres de la geometría” (P. Guéguen). Técnicas de fronteras abrieron también un cauce a la fantasía: la cerámica, suntuosa de aspecto, cordialmente dúctil, renovada por Axel Salto, permitió los más caprichosos juegos; el vidrio aprisionado en el “gemaux” trajo el color a la transparencia; y la “soldadura, que permite unir los volúmenes más disparatados (Day Schnabel, *Témoignages*, p. 34) ha sido a la escultura lo que el cemento a la arquitectura. Ha permitido realizar sueños y visiones fantásticas que la estática tradicional impedía o volvía lentas y difíciles. En el procedimiento caben la premeditación y la sorpresa: como debe ser ejecutada a la temperatura de fusión, la soldadura requiere una oportunidad de manipuleo muy precisa que da cierto dramatismo y espontaneidad, propios de las operaciones que exigen decisiones súbitas. Delgadez, sugerencia, transparencia contraponen esta técnica a la del bloque apenas desbastado; y su versatilidad anima el natural deseo de experimentar todo medio de expresión novedoso, propio de un espíritu ávido de cambio.

Faltaría saber si esta fantasía, estos materiales y técnicas con que se ha enriquecido la escultura contemporánea serán capaces de sacarla de su torre de marfil y de crear el necesario puente entre el arte y la vida. Y como hablábamos al comienzo de establecer un balance de enfoques, acaso no será ociosa todavía una cita final que revela las insuficiencias y los excesos: aquel “affreux jargon de l’inévitable Lupasco” y sus “actualisations morphogènes de la déperdition énergétique” (censurada por el crítico M. R., de la revista *Cimaise*) que pretende valorar las esculturas de los hermanos Pomodoro. Literatura de la peor, que aplasta a la obra con el magma de sus prólogos: