

Augusto Zubiaga Garate, Doctor en Bellas Artes, es Profesor del Departamento de Escultura de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

Augusto Zubiaga

Facultad de Bellas Artes, UPV-EHU

Barrio Sarriena S/N,

Leioa, Bizkaia

augustopedro.zubiaga@ehu.es

CONTINENTES Y CONTENIDOS / OBJETOS Y TEXTURAS DERIVAS Y LEGITIMACIONES EN LA UTOPIA ESCULTORICA.

Inmersos desde hace ya más de cien años en ese torbellino cuyo arranque puede situarse incluso antes de la irrupción del objeto como entidad escultórica incuestionada, el ramoneo en los márgenes, donde muchos han querido reencontrar el justo centro, ha impulsado a algunos, incluso a veces desde el rechazo airado de otras tablas de salvación, hacia una serie de condiciones que permitirían reencontrar, en ciertas *periferias*, los añorados principios fundamentales del quehacer que puede definirse como específicamente “escultórico”: digamos que la conversión de la materia en forma simbólica.

Si bien es cierto que, en el origen, la escultura fue concebida sobre todo como un *contenido*, algo que podía visualizarse en su carácter impenetrable, monolítico, inviolable, de bulto redondo, también lo es que en la medida que su espacio pudo vaciarse, simbolizar un territorio vedado, cerrarse sobre sí mismo en un bucle rítmico, -del cromlech a la sardana-, aquella fue convirtiéndose en matriz potencialmente habitable, útero protector, corral, nación, *continente*. Poco importa que ese espacio ofreciera un refugio real y efectivo, que fuera una caverna paleolítica, el acceso a un santuario, la morada de un dios, una trampa para cazarlo, quizás una lámpara maravillosa, o incluso que su cometido fuera contener carne muerta o carne viva: sarcófago o caballo de Troya. Así, un cierto impulso orientó pronto esa deriva de lo escultórico hacia una función que puede, en un sentido extenso, ser entendida como propia de la arquitectura. En *El Planeta de los Simios*, el límite que marcan los pellejos disecados que alzan los brazos a modo de advertencia, abre un paréntesis que se cierra al final con ese otro pellejo hueco que es la Estatua de la Libertad, El estado totalitario de los simios no es sino una caricatura siniestra de lo que ya sucedió en el pasado. Esa escultura penetrada -de piel o de bronce, simiesca o humana-, habitable en definitiva, es su símbolo.

Otro impulso complementario, no menos obsesivo, pero más esotérico y nocturno, empujó cierta noción de lo escultórico hacia el ámbito de la transustanciación: no ya contener carne, sino hacerse carne; ilusión largamente ansiada, atestiguada en los quehaceres alquímicos como mínimo desde el antiguo Egipto, y ahora casi acariciada gracias por las últimas promesas de la ciencia y la tecnología, atestiguada su posibilidad con la evidencia incontestable de los transuránidos como elementos transmutados, o del imparable avance en ingeniería genética y biomedicina.

Además de la tensión dicotómica entre continente y contenido, un tema recurrente tan antiguo como la propia escultura, y divertidamente análogo a la

cuestión de la gallina y el huevo, -porque es circular-, quizás sea el objeto y su valoración, tanto simbólica como epidérmica, la otra gran periferia en la que se han pretendido buscar las trazas de aquello que en rigor queremos llamar escultórico.

Periferia 1: CONTINENTES

Aunque *Las manos* de Rodin y su guiño neogótico, o incluso la réplica de *Las cotillas* de Claudel ya lo anticipan, la versión moderna de ese primer impulso, puede situarse en torno al periodo de las vanguardias históricas, y se visualiza, por ejemplo, en la paradigmática propuesta de Tatlin: una escultura de carácter constructivo, que hace suya la nueva gramática de la ingeniería surgida de la revolución industrial, y por lo tanto, su potencia estructural -recordemos la máquina de vapor, el ferrocarril y sus instalaciones, o por poner un ejemplo concreto, el Faro de Adzigol, de Vladimir G. Schuchow, 1911. Esta nueva escultura, -como ya aconteció en el espacio arquitectónico desde el principio de los tiempos, quizás primero con ramas flexionadas, (como en las modernas tiendas de fibra de carbono), luego con el uso del dintel, después el tránsito del dintel al arco de medio punto antiguo, o al ojival de la arquitectura gótica-, se va vaciando progresivamente, va conquistando espacio y ganando altura, y se reduce al fin a pura estructura, gesto que permite, conscientemente, su conversión en espacio transparente susceptible de ser penetrado con la vista y con el cuerpo, es decir, habitado, e inconscientemente, su identificación con lo arquitectónico, en tanto que estructura. Sin embargo, Para Vitrubio, que escultura y arquitectura sean las dos caras de una misma moneda, no está del todo claro. Para él, el lugar de lo escultórico se sitúa más en la representación de un dispositivo de poder. Por eso, se siente obligado a ofrecer explicaciones:

*“Si, por ejemplo, en vez de columnas se colocan estatuas de mármol de mujeres vestidas con estola — que se llaman cariátides— y se superponen modillones y cornisas, deberá saber dar explicaciones a quienes pregunten...”,
“...diseñaron en los edificios públicos unas estatuas de matronas que soportaran todo el peso, con el fin de transmitir a la posteridad el castigo impuesto por las ofensas de las Cariátides.”*

La vengativa inclusión del elemento escultórico –forma simbólica- como soporte estructural, representa a la perfección la idea de sumisión, o sea, el templo, lo sagrado en tanto que poderoso y terrible.

Así, al punto de vista según el cual puede considerarse cierta identidad intrínseca y alternante entre escultura y arquitectura, *uróboros* donde el continente se vuelve contenido, y el contenido continente, -como vemos, por ejemplo, en ciertas superficies paradójicas, esos espacios bidimensionales de una sola cara que se despliegan en el espacio cerrándose sobre sí mismos (Cinta de Möebius), o quizás también en la arquitectura dentro de la arquitectura, tan del gusto siempre del arte funerario, donde un mundo incluye otro mundo que incluye otro mundo, etc, en una eterna lógica marsupial (*Gödel, Escher, Bach, un eterno y gracil bucle*), puede superponerse también otro enfoque, que pudiera consistir en entender esa relación de lo escultórico con lo arquitectónico desde la perspectiva de un cierto parasitismo mutuo y pendular, dinámico, de hermanos siameses mal avenidos, en el mismo sentido por el cual, o bien unos puntos de anclaje firmes, y una ubicación adecuada, son la

infraestructura imprescindible para una telaraña bien montada, o por el contrario, es la telaraña la que lo sustenta y aglutina todo. Las Cariátides sujetan porque son sujetadas. Que un genio visionario como Vladimir Tatlin compaginara estructuras de marcada vocación arquitectónica, - el Monumento a la 3ª Internacional-, con diseños de ornitópteros y auténticas marañas suspendidas, no hace sino subrayar dicha posibilidad, por cierto ya realizada en su tiempo en los tendidos del telégrafo. Spiderman y su imbricación con la ciudad terminan de aclarar el concepto. En un mundo en movimiento, o para visualizarlo mejor, en caída libre a través del espacio y el tiempo, es el poder de la telaraña el que aglutina, el que dota de estructura, el que evita la disgregación. La imagen de un paracaidista en caída libre al que se le ha enredado el paracaídas (Ícaro) puede ser un anticipo de su futuro.

La estadounidense Judith Scott teje sus esculturas como un insecto. Atrapa piezas, las anuda y envuelve en lana. Sordomuda y con síndrome de Down, esta artista 'outsider' ha logrado el reconocimiento internacional de museos y coleccionistas con sus insólitas obras.

¿Dónde termina el rincón y dónde empieza la telaraña?, o por decirlo de otra manera, ¿Podemos desenmarañarnos? Los artesanos de la seda conocen el modo de hallar el cabo del ovillo (huevo pequeño), para hacerse con el hilo tirando de él. Gracias a la astucia de Ariadna, fue utilizado por Teseo para hallar la salida del laberinto, tras dar muerte al Minotauro.

Sin embargo, retrocediendo un poco más en el tiempo, la tradición que nos da cuenta de la urgencia de Dédalo para escapar volando de su propio laberinto, quizás no haga más que subrayar una sospecha muy antigua. La interfaz entre escultura y arquitectura, o si se prefiere, el *locus* de esa escultura que representa-como o pretende ser arquitectura poderosa, o viceversa, no estaría sino en ese *u-topos*, no-espacio vacío, vertiginoso e infinito que no conduce a ninguna parte, y del que es mejor salirse por la tangente, aún a riesgo de estrellarse por exceso de ímpetu centrífugo: aparentemente abierto, pero clausurado en realidad. Un dispositivo al servicio de la utopía, y por tanto problemático. Algo se oía Henry Moore cuando afirmó que prefería localizar su obra en el espacio natural más genérico, ántes que en el mejor de los edificios. La figura de Kolbe en el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe parece querer salir volando también. ¿De qué quiere escapar?

Podemos intuirlo en ese ámbito dudoso e inquietante que constituye la arquitectura del tránsito, bocado apetecible para muchos arquitectos escultores. No está hecha para ser habitada, sino más bien para ser conducidos a través de ella. Lo que importa es la forma de entrar, y si se puede o no salir. No se puede evitar establecer un paralelismo con esa arquitectura moderna en la que, como nos recuerdan todavía algunos viejos inquilinos, "se entraba por la puerta y se salía por la chimenea": Vasili Grossman, en *Vida y Destino*, lo recalca en un lenguaje racionalista -pero no por ello menos turbio-, de vidrio, hormigón y acero. Sin ornamentos. Pura estructura:

"La obra nº 1 estaba construida según el principio de la turbina. Era capaz de transformar la vida y todas las formas de energía relacionadas con ella en materia inorgánica. La nueva turbina tenía que vencer la fuerza física, nerviosa, respiratoria, cardíaca, muscular y circulatoria. Aquel edificio reunía los

principios de la turbina, del matadero y de la incineración. Lo más difícil había sido encontrar la manera de integrar todos aquellos factores en una sencilla solución arquitectónica.

- Como ustedes bien saben -dijo Stahlgang-, nuestro amado Hitler nunca se olvida del aspecto arquitectónico cuando inspecciona los complejos industriales más banales.

Bajó la voz para que Liss pudiera oírle.

- Seguramente estará al corriente de que los excesos místicos en la estructura arquitectónica de los campos cercanos a Varsovia han acarreado no pocos disgustos al Reichsführer. Todo eso debe ser tenido en cuenta.

En el interior, el aspecto de la cámara de hormigón se correspondía totalmente con la época de la industria de masas y de la velocidad.

Una vez que la vida, como si fuera agua, fluía por los canales aductores, ya no podía retenerse ni refluir; la velocidad de su flujo a lo largo del pasillo de hormigón estaba determinada por fórmulas análogas a la de Stokes referente al movimiento de un líquido en un tubo, que depende de su densidad, peso específico, viscosidad, fricción y temperatura. Las lámparas eléctricas, protegidas por cristales gruesos y casi opacos, estaban encajadas en el techo. Cuanto más se adentraba uno en el interior de la construcción, más brillante se volvía la luz, y a la entrada de la cámara, cerrada por una puerta de acero pulida, la luz era fría y cegadora.

En torno a la puerta flotaba aquella excitación particular que siempre se apodera de los constructores y montadores antes de la puesta en marcha de una nueva maquinaria. Algunos peones limpiaban el suelo con mangueras. Un anciano químico enfundado en una bata blanca efectuaba las mediciones de presión delante de la puerta. Von Reineke le ordenó que abriera la puerta de la cámara. Cuando entraron en la espaciosa sala con el techo bajo de hormigón, varios ingenieros se quitaron el sombrero. El suelo de la cámara estaba compuesto por pesadas losas corredizas sujetas firmemente entre sí por bastidores metálicos. Al accionar el mecanismo desde la sala de control, las losas que formaban el suelo se ponían en posición vertical y el contenido de la cámara desaparecía en los locales subterráneos. Allí la materia orgánica era manipulada por equipos de odontólogos que extraían los metales preciosos de las prótesis. A continuación, se ponía en marcha la cinta transportadora que conducía la materia orgánica, privada de pensamiento y sensibilidad, a los hornos crematorios, donde sufría el último proceso de destrucción bajo la acción de la energía térmica para transformarse en abono fosfórico, en cal y cenizas, en amoníaco, en gas carbónico y sulfuroso"

Los mataderos, las fábricas, los centros comerciales, los parques temáticos, los tanatorios, las terminales de aeropuerto, los hospitales, los centros educativos, las prisiones, las instalaciones deportivas, los centros culturales, los museos, las plazas de toros, etc. Resumiendo, los desfiladeros; esos peligrosos lugares por donde se desfila. Lugares escogidos para despeñar las bestias asustadas primero, muros que convergen y terminan en un callejón sin salida después. En esos espacios, la arquitectura se constituye en soporte para el algoritmo escultórico que, no lo olvidemos, representa el poder, ya sea éste divino o humano, ya sea de apariencia implacable, explotadora, siniestra, divertida, monumental, grandiosa, terrorífica, espiritual, o simplemente natural (el poder de la gravedad, se entiende), tanto da. Se trata de ese poder de procesar

inputs y convertirlos en *outputs*. Que un alma sensible como Piranesi, saturada de monumentalidad tras digerir las sobras de la Roma antigua, no acertara sino a elucubrar cárceles, resulta ilustrativo al respecto.

Y es que en cierto sentido, puede que los órdenes, los templos, tanto si son clásicos, como modernos, -las telarañas-, constituyan una clase de dispositivos que niegan el espacio de vida convirtiéndolo en un no-espacio: una trampa. Su perfección puede ser su disimulo, su condición de invisibilidad, su naturaleza desmaterializada, ambigua, mimética, camuflada; también, a veces, la red representa el espacio libre, amable, la línea invisible del pescador. En ocasiones, representa lo que no es: un trampantojo, la orquídea que es una mantis. Ese carácter deslocalizado, suspendido, y además, divinamente proporcionado, es el rasgo distintivo del depredador. En el fondo del laberinto, en la sacristía, se ocultará siempre una forma hostil y fanática, un contenido al acecho:

Minos, que no prestaba atención a su esposa, dejó que hiciera cuanto quisiese, y así, ella intentó seducir al toro de diversas formas, pero ninguna dio resultado. Finalmente pidió ayuda a Dédalo, el artífice refugiado más hábil de Creta -y de toda la mitología griega. Dédalo construyó entonces una vaca o ternera de madera, hueca, de forma que Pasífae pudiera esconderse en su interior. La reina regresó dentro del simulacro a donde el toro, y éste, convencido por la perfección del disfraz, correspondió su amor y Pasífae pudo consumir su poderosa y ciega pasión inspirada por el dios. El resultado de esta unión contra natura es Asterión, el Minotauro.

¿Qué fue la vaca, continente o contenido? *Omnia ex ovo*. Lo que queda claro es que la reina fue tomada por vaca, en el sentido anglosajón del término, y el minotauro fue engendrado como un algoritmo, un programa delirante y terrorífico, un virus troyano fruto de una unión contra natura, que se ejecuta en ese circuito utópico que es el laberinto: una arquitectura escultórica. Un espacio que somete, o cuando menos seduce.

Hay un género contemporáneo que ejemplifica de forma admirable lo que tratamos de sugerir, porque en él se hermanan asombrosamente bien las características de ese dispositivo que se halla en el justo medio entre lo escultórico y lo arquitectónico: son esas bodegas en las que arquitectos como Santiago Calatrava, Frank Gehry o Iñaki Aspiazú han encerrado al minotauro.

Pero lo que el hábil e imprudente alcahuete Dédalo consiguió por el engaño y la simulación, le fue concedido a Pigmalión por amor y perseverancia:

Periferia 2: CONTENIDOS

Quizás vencer lo inmanente, o realizar contenidos, si se quiere, sea la otra fantasía largamente arraigada en el fantasear escultórico, y el valor de lo escultórico como contenido impenetrable, su resistente razón de ser.

“Pigmalión se dirigió a la estatua y, al tocarla, le pareció que estaba caliente, que el marfil se ablandaba y que, deponiendo su dureza, cedía a los dedos suavemente, como la cera del monte Himeto se ablanda a los rayos del Sol y se deja manejar con los dedos, tomando varias figuras y haciéndose más dócil

y blanda con el manejo. Al verlo, Pigmalión se llena de un gran gozo mezclado de temor, creyendo que se engañaba. Volvió a tocar la estatua otra vez y se cercioró de que era un cuerpo flexible y que las venas daban sus pulsaciones al explorarlas con los dedos.”

La generosidad benevolente de Afrodita concedió su deseo a Pigmalión, por lo mucho que debió esforzarse con su obra. Puede decirse que alcanzó la perfección, y que ésta consistió en que lo posible se hiciera real. ¿Es pues, la realidad, -lo real-, la aspiración del artista? Lo fue en el caso de Pigmalión. *Ars longa, vita brevis.*

La aspiración de alcanzar la vida a través de su representación no es de escala biográfica, aunque quizás sí de escala humana, si confiamos en Darwin. El juego de la vida lo viene demostrando desde hace millones de años. ¿Cuándo conseguirá la mantis convertirse en una auténtica orquídea?, ¿Logrará la orquídea convertirse en mantis? No lo sabemos, pero ese parece ser su objetivo, sus identidades se van acercando en una implacable codicia genética, y el tiempo, si les dejamos, está de su parte. La carrera por la dominación de la forma empezó con la vida misma, y ni siquiera parece que los humanos llevemos la delantera. Algunas bacterias (*Agrobacterium tumefaciens*) inoculan fragmentos de su ADN a ciertos vegetales, haciéndoles construir estructuras *ad hoc*: las conocemos como agallas, y son esas tumoraciones en forma de estrella, esfera, etc., que a veces vemos colgando como frutos en las ramas de algunos robles, castaños, etc. Podemos imaginar el día en que inoculemos a los sufridos robles secuencias de ADN que les hagan crecer, por ejemplo, con forma de silla..., no cabe duda de que el futuro va a tomar esa dirección. Los escultores del futuro no se conformarán con las meras apariencias que nos proponen John de Andrea y las leyendas urbanas sobre los cariñosos cuidados que requiere *Linda*, ni tampoco con tener que hacer ellos mismos el trabajo sucio, como Gilbert and George, sino que blandirán la jeringa amenazantes, y la naturaleza volverá a crecer a los dictados del arte. La biotecnología es un arte en ciernes que no solo promete solucionar las miserias de la enfermedad. Kevin Warwick fabrica robots que se orientan merced a la información procesada mediante tejido neuronal de rata. Entendamos que la biotecnología es un arte de la forma viva. Sin duda, más tarde o más temprano ofrecerá los recursos y la justificación para recrear lo que sea necesario o simplemente deseable. Muy probablemente, los robots del futuro serán de carne y hueso, imágenes vivientes tan ajustadas a su función de representación como lo fueron, en su momento, el discóbolo de Mirón o la efigie del César. Mientras tanto, las *Esposas Holandesas (Dutch Wives)* están ahí, en nuestras alcobas. No son de carne y hueso, pero sí de silicona y titanio, con buena estructura ósea, y ya hay alguna empresa (RealDolls, Mercadoll), que nos garantiza que seremos enterrados junto a ellas (que por ahora están muertas), con total discreción, cuando fallezcamos a su vez.

Pero volviendo por un momento a Pigmalión..., quizás la transustanciación del marfil en carne escondiera una paradoja siniestra: ¿Cuál es el origen de la esfinge? Las fuentes antiguas no se ponen de acuerdo al respecto: *Sheps-anj*: "Imagen viviente". ¿No descubriría Pigmalión, por casualidad, el modo de fabricar esfinges?

Vemos así dos periferias que marcan las condiciones de posibilidad de cierto espacio escultórico. Por un lado, la arquitectura (aunque sea en forma de vaca

y con función transitoria, para que nos den): o sea, Dédalo-Pulsión de muerte. Por otro, la (bio)tecnología (para dar): Pigmalión-Pulsión de vida. ¿No subyace en aquella nuestro deseo de regresar al espacio protector? ; ¿no subyace en ésta la fantasía de crear ese alter-ego perfecto y eterno, capaz de colmar nuestras ansias de fusión? Sin embargo, parece que las dos convergen y conducen al mismo enigma. En palabras de Edipo:

"Escucha, aun cuando no quieras, Musa de mal agüero de los muertos, mi voz, que es el fin de tu locura. Te has referido al hombre, que cuando se arrastra por tierra, al principio, nace del vientre de la madre como indefenso cuadrúpedo y, al ser viejo, apoya su bastón como un tercer pie, cargando el cuello doblado por la vejez."

Efectivamente, quizás sea posible alcanzar la identidad a través de la similitud, pero, frente a esa aspiración, por ahora inalcanzable, nos queda el tiempo intermedio, la labor específicamente adulta, esa que se realiza a dos patas, en ese espacio inestable de dudas y cavilaciones donde asoman otras periferias de lo escultórico como bocados tentadores para lobos un poco escuálidos.

Periferia 3: OBJETOS Y TEXTURAS (o el presente)

"Tú, Júpiter, por haber puesto el espíritu, lo recibirás a su muerte; tú, Tierra, por haber ofrecido el cuerpo, recibirás el cuerpo. Pero por haber sido Cura quien primero dio forma a este ser, que mientras viva lo posea Cura. Y en cuanto al litigio sobre el nombre, que se llame "Homo", puesto que está hecho de humus (tierra).

M. Heidegger, "El Ser y el Tiempo" p.218"

Textura es aquello que está impreso en la superficie de la materia. Aquello que está inscrito en ella. Texto y textura. "Homo" (su secuencia genética completa), es la textura del humus, en tanto embrión humano cuya superficie se va plegando como el hojaldre a partir del ectodermo. Cuando no está al acecho, o no encuentra nada mejor que hacer, el lobo exhuma un hueso para roerlo. El hombre-lobo escultor, cuando descansa de sus dos grandes utopías, el útero y la vida eterna, a veces se sienta y especula. En un gesto atávico, coge el hueso y le hace muescas. (O coge la Gioconda, y le pone bigotes). La irrupción del objeto en el *soi dissant* espacio escultórico quizás parezca hoy un legado del siglo veinte, pero, aunque la presencia del objeto texturado, es decir, textualizado con contenidos simbólicos, es un hecho central para la historiografía de la escultura de la modernidad, lo cierto es que su naturaleza, el paleolítico gesto de sacarle punta a un palo, en sentido literal o metafórico, es tan viejo como el hombre. Tras ese *non plus ultra*, ese gesto ancestral, del que tan bien se apercibió Lucio Fontana para señalar ese otro límite de lo escultórico, ya haya sido grabado en signos cuneiformes, o esculpido en instalaciones jeroglíficas, se esconde, no lo olvidemos, el origen de la escritura. Acerquémonos dando un rodeo. La *naturaleza muerta* han sido un tema artístico de una pertinencia acrisolada, ya desde la antigüedad más remota, no en vano nos habla de la fugacidad de la vida. El hecho de que últimamente se haya insistido en su presentación, más allá de su representación, es un recurso que influye no pocas veces en nuestro estómago. Sabido es, que la vía más directa para estimular eficaz y permanentemente los centros de memoria de

nuestro cerebro, pasa por nuestras vías olfativas, generándose un recuerdo - agradable o no-, altamente emotivo y muchas veces sinestésico. Propuestas como las de Mark Quinn o Demian Hirst nos devuelven bruscamente a lo que somos, quizás porque lo hemos olvidado o simplemente no lo queremos saber. Eso es conveniente, pero muestra más bien nuestras limitaciones que nuestras aspiraciones. No solemos saber cómo huele la carne en descomposición, ni cómo son los cuerpos por dentro, a no ser que nos toque de cerca una catástrofe humanitaria, o que tengamos que pasar por urgencias. Pero el hambre de logos, o la sociabilidad curiosa de la juventud, si se prefiere, nos impulsa a combinar indicios, iconos y símbolos para contarnos cosas. En este ámbito, las narrativas indiciales, con pelos y señales, generan un potente estimulante que nos sentimos tentados de utilizar. No es lo mismo un chiste de pollos que un pollo muerto: dos gallinas se escapan de fin de semana y deciden ir de carnicerías a ver pollos desnudos; un alumno émulo de los *Young British* se deja olvidado un pollo muerto en un aula de escultura durante una semana. Palabras y cosas; representar y presentar. Según Quevedo:

*Quien no teme alcanzar lo que desea
da prisa a su tristeza y a su hartura;
la pretensión ilustra la hermosura
cuanto la ingrata posesión la afea.*

Hablaba el poeta de la representación y de su objeto, o sea, del morbo y del hastío.

A través del objeto y sus texturas, -desde las desagradables moléculas de escatol, cadaverina, putrescina, etc., que hablan de la muerte agrediendo nuestros centros olfativos en ciertos contextos escultóricos protestantes contemporáneos tan aficionados a la reliquias, -quizás porque no fueron curados de espanto con la imaginería católica de la contrarreforma, admirados por el milagro de la sangre de San Genaro que se licua sin necesidad de desenchufarla, o porque no han vivido en primera persona un miércoles de ceniza-, hasta las muy matizadas y orientales fragancias y dispositivos multimedia de las instalaciones de Haegue Yang, pasando por las explosiones sensoriales de Anish Kapoor, o los ideogramas objetuales tropicales de Los Carpinteros-, se muestra muy a las claras esa otra periferia de lo escultórico, de la que podría decirse, aún a riesgo de pecar de escatológicos o exagerados, que ha sustituido la higiénica técnica de los paños mojados por la de las bragas sucias.

Periferia 4: REALIDADES

Así como las tecnologías derivadas de la revolución industrial del diecinueve facilitaron durante el siglo XX el acercamiento entre el espacio escultórico y el arquitectónico, bajo el argumento común de la estructura, aún a sabiendas de una imposibilidad metafísica de fusión, produciendo la renovación de una escultura arquitectónica y una arquitectura escultóricas, conjunción inevitablemente barroca o carcelaria (en tanto que laberinto), del mismo modo, no ha sido hasta el advenimiento, durante el siglo XX de las tecnologías de computación y los adelantos en biotecnología cuando se ha empezado a vislumbrar también ese salto cualitativo, esa ilusión renovada en la voluntad de representar, más allá de pliegues y manierismos, a través de nuevos materiales y procedimientos, no ya sólo la apariencia sensible de la realidad, sino también la naturaleza de diversos procesos complejos de todo orden que subyacen y

hacen posible la emergencia de muchos fenómenos, como la propia vida, -que hasta el día de hoy no eran tema diurno del arte como representación-, pero que de la noche a la mañana se han vuelto accesibles, es decir, susceptibles de ser abordados. La estructura deja paso al organismo. Cuando Leibnitz, citado por Deleuze, afirma que *lo posible se realiza en el mundo de la materia, del cuerpo. Cuando lo virtual se actualiza, es siempre en el alma*, parece lógico suponer que lo escultórico, si existe, deberá hallarse de aquél lado de la frontera. El propósito de Oteiza iba bien encaminado en su momento, sus naves bien quemadas, cuando, agotada la estructura, apostó por el alma. Para algunos, en este nuevo espacio-tiempo de lo posible en tanto que realizable, la presencia obvia del objeto como símbolo pierde sentido, es desdeñosamente percibida como un triste sucedáneo, un reseco recuerdo de un periodo de agostamiento, y la tarea narrativa es sustituida por una renovada visión preferentemente descriptiva, a través de la cual se trata de modelizar, es decir, representar y comprender, con nuevas herramientas, la realidad como proceso. Mapa de los Estados Unidos visualizado representando únicamente las carreteras, espacio totalmente humanizado: NODE 10 Frankfurt- Arte desde el código, estrategias generativas (Generator X- Brandon Morse)

Las conductas emergentes, los autómatas celulares, los ecosistemas robóticos, la vida natural y artificial, la manipulación genética, las redes sociales, los sistemas evolutivos, la cirugía estética, la eterna juventud, son las marcas tras las que se esconde una renovada voluntad de representación, mucho más compleja tecnológicamente, pero todavía ingenua, y excesivamente lastrada de narratividad.

El cambio de paradigma que supuso el romanticismo a principios del XIX, como certificación de que el hombre había vencido a la naturaleza, y por lo tanto podía reconciliarse con ella desde el paternalismo, lleva camino de reproducirse con respecto a la tecnología. Que los temas y prácticas relacionados con el dominio técnico de la realidad dinámica pura y dura, (es decir, no sujeta a repetibilidad, y por lo tanto, emancipada de la lógica de la producción industrial, *Juan Freire*) ya sea la realidad atmosférica, geológica, biológica, astrofísica, cosmológica, genética, de orden económico, social, etc., van a constituir un foco de interés para la praxis escultórica del presente siglo, o mejor dicho, que van a cubrir su vacío espiritual, aún bajo otras denominaciones, es bastante probable. La recuperación del concepto de prototipado (Freire) es un indicio en esa dirección, y lo es también, que cada vez más jóvenes voluntariosos, (sobre todo en los países más avanzados, de donde viene siempre el romanticismo, porque son los primeros en exterminar todo tipo de lobos para luego echarlos en falta), organicen excursiones al campo tecnológico, y es lógico que así sea, porque el arte, entendido como la tecnología mediante la cual el poder se representa a sí mismo, y la escultura, como su versión materia-forma, ya ha puesto el ojo en esa última frontera que queda por conquistar: la propia vida.

Que pueda por fin alcanzar su objeto, en el sentido de identificarse con él, es ciertamente dudoso. La gran obra, el huevo filosófico, ese cuerpo inmortal, escultural, geológico, la reconciliación del ser en sí con el ser para sí, solo está al alcance de los auténticos adeptos, como Pigmalión. Mientras tanto, para el común de los mortales, las prótesis oculares de vidrio, como las uvas de Zeuxis, se hacen cada vez más indistinguibles de los ojos auténticos. Pronto lo serán.

Bibliografía

- Augé, Marc, *Non-Lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Le Seuil, 1992
- Baudrillard, Jean: *El crimen perfecto*. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, 1996
- Clark, Andy, *Estar ahí. Cerebro, cuerpo y mundo en la nueva ciencia cognitiva*. Editorial Paidós Ibérica, S.A. 1999
- Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibnitz y el Barroco*. Paidós Básica 1989.
- Deleuze/Leibnitz, Cours Vincennes – St Denis: -/4 du tours – 19/05/1987. <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=153&groupe=Leibniz&langue=3>
- Grace, Eric S., *La biotecnología al desnudo. Promesas y realidades*. Editorial Anagrama, Colección Argumentos, 1998
- Heidegger, M., *El ser y el tiempo*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1989
- Hofstadter, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach, un eterno y grácil bucle* Tusquets Metatemáticas 1987.
- Kaprow, Allan, *The education of the Un-Artist* (1971). Citado por Mark Von Proyen, en "Video y arte digital" en, Kuspit, Donald (ed), *Arte digital y videoarte, transgrediendo los límites de la representación*. Círculo de Bellas Artes, 2006. Pag. 94.
- Leroi, Armand Marie, *Mutantes. De la variedad genética y el cuerpo humano*. Anagrama, Colección Argumentos 2007.
- Lévy, Pierre: *¿Qué es lo virtual?*. Paidós Multimedia 1999.
- Luzan, Julia, "La mujer araña" http://www.elpais.com/articulo/portada/mujer/arana/elpepusoeps/20061126elpepspor_3/Tes
- Maturana R. , Humberto, *La realidad: ¿objetiva o construida?. Fundamentos biológicos de la realidad*. Anthropos, editorial 1995
- Miller, William Ian, *Anatomía del asco*. Santillana ediciones, S.A. 1998
- Noël, J.F.M., *Diccionario de Mitología Universal*. Edicomunicación S.A. 1991.
- Perez Carreño. Francisca, *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Ed. Visor, La balsa de la Medusa 1988
- Piñero Moral, Ricardo, "Laberinto o Esfinge, una lectura del "giro icónico" de la estética". En *Estéticas del arte contemporáneo*. Ediciones Universidad Salamanca 2002
- Raquejo, Tonia, "Sobre lo monstruoso, un paseo por el amor y la muerte". En Hernandez Sanchez, Domingo, (Ed), *Estéticas del arte contemporáneo*. Ediciones Universidad Salamanca 2002.
- Ruiz de Samaniego, Alberto: "La estética nazi. El poder como escenografía". En Hernandez Sanchez, Domingo, (Ed), *Estéticas del arte contemporáneo*. Ediciones Universidad Salamanca 2002.
- Soutillo, Daniel, *De Darwin al ADN*. Talasa Ediciones, S.L. , 1998
- Vitrubio, *Los diez libros de arquitectura*. Bibliothèque de l'Image, 1995.
- William V. Ganis, "Escultura digital, un salto virtual hacia lo real". En Kuspit, Donald (ed), *Arte digital y videoarte, transgrediendo los límites de la representación*. Círculo de Bellas Artes, 2006. Pag. 105ss.
- Grossman, Vasili, "Vida y Destino"