

AVATARES DE LO SIMBÓLICO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SEGUNDO MILENIO... Y EN LO QUE VA DEL TERCERO

JAIME BRIHUEGA
Universidad Complutense de Madrid



Fig. 1. «... Si no fuera oscuro no sería Sumo Sacerdote...». Memorable frase del actor Fernando Rey, representando al Sumo Sacerdote en el peplum de Duccio Tessari Arrivano i Titani (Los Titanes), 1962.



Fig. 2. Joseph Beuys durante la performance Cómo explicar arte a una liebre muerta, 1965. Galería Schmela, Düsseldorf.
© Joseph Beuys, VEGAP, Zaragoza 2014.

I. PREÁMBULO

¿«Avatares»? ¿Y a lo largo de más de medio milenio? Pues, obviamente, sí. Claro. No podría ser de otro modo si partimos del hecho de que el curso de la Historia tiene pulso dialéctico.

Y, además, avatares de «lo simbólico» ¿Pues a qué otra cosa podríamos referirnos, si no, cuando de lo que se trata es de hablar de arte? De arte o, mejor y para no encorsetar demasiado el juicio, de cultura visual.



Fig. 3. Masaccio, La Trinidad, 1427. ¿Con el matrimonio Lanzi, o con Berto di Bartolomeo y su esposa como donantes? Florencia. Santa María Novella.

Por ambas razones, confieso que meditar sobre los *Avatares de lo simbólico en la segunda mitad del segundo milenio...* y en lo que va del tercero equivale a guardarse en la manga un comodín. Una patente de corso que faculta para hablar de casi todo lo que pudiera tener que ver con dicha cultura. Tanto si atañe a los ejes fundamentales que la vertebran, como si se detiene en cualquiera de los resquicios que pudiésemos señalar sobre el planisferio espacial y cronológico de esos cinco siglos y pico de existencia de un imaginario visual colectivo en continua transformación.

¿Porque, acaso no supuso un simbólico giro de tuerca, un señalado avatar, lo que en 1427 propuso Masaccio con su mural en la florentina iglesia de Santa María Novella? Lo fue el hecho de que en ese fresco, que conocemos como *La Trinidad* [fig. 3], espacio real y espacio figurativo, arquitectura y pintura, logran fundirse en una única substancia, imaginariamente real. Y fue tam-

bién un memorable avatar en los hábitos simbólicos de representación, el que el señor Lanzi y su esposa¹ integraran sus cuerpos en el espacio figurado en dicho fresco con una adscripción a la materia tangible idéntica a la que, pocos metros más arriba, vinculaba a Dios Padre, al Hijo y al poco visible Espíritu Santo. Y sorpresivamente novedoso fue que los cinco actores de esta imaginaria *performance* social, religiosa e intelectual estuvieran asociados, finalmente, al mismo rango de persuasión sensorial que el esqueleto que yace bajo el altar. Fuese este el de Adán o simbolizara ese que todos llevamos dentro.

También marcó un hito de explícita carga simbólica el hecho de que, en un memorable cuadro pintado por Van Eyck en 1435², un tal Canciller Rolin se llevase, como quien dice, *a merendar a su propia casa* a la Virgen y al Niño. Canciller y *Theotokos* se transformaban así en verdaderos vasos comunicantes en lo que a naturaleza material, dignidad sociocultural y expresión de poderes de toda índole pudiera concernir.

Aunque también es cierto que, un año antes, conmemorando el matrimonio del rico mercader Giovanni Arnolfini con Jeanne Cenami³ a través de un verdadero aluvión de recursos simbólicos de toda índole, este mismo artista había tenido buen cuidado en caligrafiar escrupulosamente su firma, precisamente sobre el círculo convexo del espejo encargado de capturar la realidad desde un extremo simétrico del punto de vista suyo y del espectador. Sobre un simbólico espejo circundado, a su vez y sagradamente, por los avatares biográficos de Cristo.

Pero si hablamos del círculo y de su centro como hitos simbólicos, el *tempietto* de Bramante⁴ colma todos los límites. Este edículo, conmemorativo de la toma de Granada por los Reyes Católicos y erigido sobre el supuesto lugar de la crucifixión de San Pedro, constituye el núcleo de un organismo arquitectónico inconcluso. Faltaría en él un claustro circular acerca del que se han formulado diversas hipótesis. Unas lo conciben diseñado a partir de la proyección centrífuga desde un eje vertical (vertical como el palo mayor de la cruz). Otras lo hacen a partir de una proyección que emanaría desde el centro geométrico mismo de la circunferencia que rodea la planta del templete. Esto último dota-

¹ Si es que ellos fueron sus donantes o si lo fueron Berto di Bartolomeo y su esposa... los florentinos lo supieron entonces perfectamente.

² Jan Van Eyck, *La Virgen del Canciller Rolin*, 1435. París, Louvre.

³ Jan Van Eyck, *Matrimonio Arnolfini*, 1434. Londres, National Gallery.

⁴ Donato Bramante, *San Pietro in Montorio*, 1503. Roma.

ría de protagonismo generatriz a un punto que, a su vez, señalaría simbólicamente el agujero donde se habría insertado la cruz invertida del mártir⁵. Fuera como fuese la idea de Bramante, queda claro que el arquitecto habría querido condensar, en un eje o incluso en un punto, esto es, en entes abstractos e intelectualmente concebidos, la matriz generadora de un episodio arquitectónico, soporte de toda posible simbolización política o religiosa. Un auténtico manifiesto de humanismo renacentista.

Círculo y, nuevamente, espejo. Es lo que usó para autorretratarse Francesco Mazzola hacia 1524⁶. Pero esta vez no se quiso expresar simbólicamente la apropiación visual, intelectual o social del mundo que venía sirviendo de modelo desde la eclosión del Renacimiento, sino advertir sobre un giro acontecido en la mirada del artista, ahora dispuesto a perturbar la comprensión y expresión canónicas de dicho mundo y, en consecuencia, la de sus habituales máscaras racional, espiritual, emocional y, por supuesto, estética. La *Madonna dal collo lungo*⁷ pintada por Mazzola para Santa María de los Servitas de Parma, además de entreverar sinuosamente delicuescencia teológica, voluptuosidad ambigua e indolencia aristocrática, enarbola una flagrante contradicción visual: si observamos el ángulo superior derecho del cuadro, vemos que tras el manto de la virgen parece haber una columna toscana, pequeña y próxima. Pero en el ángulo inferior derecha, la lógica continuación figurativa de dicha columna se ha transformado en una columnata lejana y de gigantescas proporciones, como atestigua la escala en que se manifiesta la profética figura que lee el rollo. He ahí una prueba palpable de esa inquieta mirada distorsiva que anunciaba el autorretrato y una paradoja visual que encarna, a su vez, una visión paradójica de la existencia.

En realidad, para un historiador del arte resulta muy fácil encadenar una ristra de ejemplos elocuentes. Obras de arte en las que se materializan avatares significativos de la voluntad simbólica manifestada por la cultura visual durante esos casi seis siglos y capaces de mostrar su pertinencia en pocas palabras.

⁵ Hipótesis poco plausible ya que implicaría una altura demasiado elevada para las columnas de dicho claustro circular.

⁶ Francesco Mazzola (Parmigianino), *Autorretrato ante el espejo*, ca. 1524. Viena, Kunsthistorisches Museum.

⁷ Ca. 1535. Florencia, Uffici. El cuadro fue donado por Elena Baiardi Tagliaferri para su capilla en la iglesia de Santa María de los Servitas. En el cuadro se han querido ver diversas connotaciones simbólicas: a la estatuaria clásica, a una *Pietà* (y en consecuencia a la Pasión), al dogma de la Inmaculada Concepción, a San Jerónimo, a San Francisco, al Pseudo San Buenaventura...



Fig. 4. *Andrea Pozzo, Apoteosis de San Ignacio, 1685-94. Roma, San Ignacio.*

La atmósfera de taberna popular que se desprende de la escena con la que Caravaggio representa *La cena de Emaús*⁸, además de desplegar la poética visual alternativa de este artista, tenía la capacidad de convertirse en un demagógico gesto de acercamiento del poder eclesiástico hacia los sectores más bajos del espectro social. Algo que tenía lugar en el seno de las profundas tensiones políticas, religiosas y sociales que venían condicionando la escena europea desde tiempos de la Reforma y la Contrarreforma⁹.

De la misma manera y como tantas veces se ha dicho, resulta difícil no vislumbrar un deje de cansancio y melancolía, incluso de cierto *desasosiego histórico*, en la expresión del *Marte* pintado por Velázquez para la Torre de la Parada¹⁰. El fogoso dios bélico se ha materializado aquí sobre carne verídica. Esa que podría perfectamente corresponder a la de un veterano soldado de los tercios de Flandes. Un físico hercúleo con resonancias renacentistas pero, a la

⁸ 1596-1602. Londres, National Gallery.

⁹ No puedo evitar, llegado a este punto, un recuerdo emocionado de aquellas clases en las que, a finales de los años sesenta, mi maestro Alfonso Pérez Sánchez, nos iniciaba, a través de ejemplos como este, en las claves fundamentales de una sociología del arte lúcida.

¹⁰ 1640. Madrid, Prado.

vez, fatigado. Y dicha materialización ha tenido lugar mediante una aleación sobrecogedoramente perfecta de clasicismo, naturalismo, reflexión intelectual y conmiseración éticamente austera.

Teatralidad ilusionista, exuberancia del poder imaginativo, grandilocuencia emocional, glorificación soberbia de lo glorificado y de la instancia glorificadora... son algunas de las sonoras y evidentes connotaciones simbólicas que emergen, en un maravilloso acorde integrador de Arquitectura, Escultura y Pintura, de los frescos que realizó el jesuita Andrea Pozzo en la romana iglesia de San Ignacio¹¹ [fig. 4].

Los frutos que tan espectacular despliegue de los instrumentos del lenguaje visual dejó sobre la escena artística fecundaron caminos muy diversos, incluso divergentes. Así, por ejemplo, vemos cómo parte de ellos se aplican ahora a la glorificación de una voluptuosa experiencia sensitiva del mundo en una obra tan señalada como *El columpio* de Fragonard¹².

En cambio, tales dispositivos del lenguaje pictórico sufrieron una autorrepresión académica que los disciplinó intelectualmente, transformándolos en modelos. Por ejemplo, cuando quisieron servir de soporte retórico al *exemplum virtutis* que orientó buena parte de la pintura francesa desde principios de la década de los ochenta del siglo XVIII. Se trataba entonces de un ademán político de austeridad estética, presuntamente ético, con el que el corrupto poder borbónico (una corrupción que parece no abandonarlos nunca) pretendía un lavado de cara que paliase su creciente pérdida de prestigio moral y político. Una situación abocada al colapso revolucionario iniciado en 1789. Bajo dicha disciplina en los mecanismos del lenguaje figurativo pintó David *El Juramento de los Horacios*¹³, todavía fruto de un encargo de la Administración borbónica. Pero con similar lenguaje realizaría también conocidas obras que, a partir de 1789, servirían de atributo emblemático a los jacobinos. Y luego, con ajustes formales, pequeños pero cruciales en lo semántico, al Consulado y al Primer Imperio. Neoclasicismo repúblico-romano, pulsión romántica y fermento realista se habían aleado en David con tal coherencia que podían desplazarse simbólicamente en direcciones ideológicas diversas, incluso divergentes.

¹¹ Entre 1685 y 1694 fueron realizados tanto *la Apoteosis de San Ignacio* como el trampantojo de cúpula.

¹² 1767. Londres, col. Wallace.

¹³ 1784. París, Louvre.

Pero sigamos avanzando en el tiempo ¿Acaso hace falta insistir en lo que simbólicamente representan e inician como ruta de la imaginación figurativa, en fechas parecidas, obras como *La pesadilla* de Füssli¹⁴ o ese capricho de Goya en el que reza que *El sueño de la razón produce monstruos*¹⁵?

También parece ocioso recordar que cuando Delacroix retrata a su amigo Chopin¹⁶, la inestabilidad emocional e incluso la enajenación mental son propuestas como paradigma del alma romántica.

Aunque tal vez sí sea necesario precisar que cuando Courbet pinta sus *Luchadores*¹⁷, es esa explícita materialidad anatómica del pueblo trabajador, burda pero potente, la que protagoniza un espectáculo difícilmente no asociable a las confrontaciones políticas de la Francia de su tiempo [fig. 5]. Un espectáculo al que (en el cuadro) se somete la mirada de esa oligarquía que aparece sentada en los graderíos del fondo. Precisamente, *en uno de sus templos simbólicos: el hipódromo de Longchamp*.

Algo muy distinto ocurre cuando Monet nos muestra su barca-estudio flotando sobre las aguas del Sena¹⁸. En la serie de cuadros que giran en torno a este argumento *se entroniza el azar como protagonista hegemónico de la voluntad pictórica*. Intentando ser ciegamente fiel al acto visivo, el artista solía esconderse en su estudio acuático, que flotaba a la deriva con las cortinillas cerradas, y solo las abría cuando el bote se había detenido: eso que entonces aparecía ante sus ojos era el único argumento que debía y quería pintar.

Frente a tal alienación objetiva de la voluntad, los zapatos viejos¹⁹ de Van Gogh son siempre un *autorretrato desgarrado, dolorosamente onanista, como lo es casi todo lo que muestra su pintura desde mediados de la década de los ochenta*.

Son evidentes las intenciones simbólicas que movieron al diseñador gráfico cuando utilizó el cuadro de Pelliza da Volpedo, *El cuarto estado*²⁰, para confeccionar el cartel de *Novecento*, la película de Bernardo Bertolucci (1976). En cambio, resulta mucho más confuso el sentido simbólico de otros personajes

¹⁴ Hay diversas versiones. Por ejemplo, la pintada en 1781 que se conserva en el Detroit Institute of Arts. O la de 1782, del Goethes Elternhaus de Frankfurt.

¹⁵ N.º 43 de la *Colección de estampas, de asunto caprichoso, inventadas y grabadas al agua fuerte*, anunciada en el Diario de Madrid entre el 6-II-1799 y el 19-II-1799.

¹⁶ 1838. París, Louvre.

¹⁷ 1853. Museo de Budapest.

¹⁸ Monet, *La barca-estudio*, 1874. Merion (USA), The Barnes Foundation.

¹⁹ Por ejemplo su *Bodegón con zapatos viejos*, 1886. Amsterdam, Rijksmuseum.

²⁰ 1901. Milán, Museo del Novecento.



Fig. 5. Gustave Courbet, Luchadores, 1853. Museo de Budapest.

que también avanzan, aunque esta vez con un caminar no resuelto sino abatido. Me refiero a los seres que parecen enredarse en el aire cual si atravesaran un mar de sargazos, en el cuadro *Los que se quedan*, de la serie *Estados de ánimo* pintados por Boccioni en 1911²¹. *Contrafigura del energético optimismo histórico preconizado por el Futurismo, tal vez visualmente redactada para reforzarlo, tales personajes parecen sin embargo evocar un cierto malestar interior. También colectivo. También histórico.*

Si hacemos caso a las interpretaciones simbólicas propuestas por Juan Antonio Ramírez, el *ready-made* de Marcel Duchamp *Pliant de Voyage*²² evocaría, *tanto el lóbrego perfil del envoltorio de un catafalco, como la gozosa proximidad de una falda femenina bajo la cual (Under...) es posible meter la mano.* Así pues, *pocas alegorías habría tan rotundas del mítico oxímoron eros-thanatos* como esa Underwood, invisible bajo la funda de hule que la cubre y que oculta, incluso, la base plana en que termina la erecta y única pata metálica

²¹ 1911. Milán, Civico Museo d'Arte Contemporáneo.

²² 1917. En el Moderna Museet de Estocolmo hay una buena réplica, realizada en 1963.

de su mesa dactilográfica. Una barra que el usuario (generalmente en ese tiempo la mecanógrafa) debía colocar entre sus piernas.

El que buena parte de los dibujos realizados por Federico García Lorca y Salvador Dalí a partir de 1927 (esos que constituyen la piedra fundacional del surrealismo español²³) tengan un visible parecido con los dibujos neurológicos de Santiago Ramón y Cajal, no es una mera coincidencia anecdótica. Publicadas internacionalmente desde principios del siglo xx, las representaciones de imágenes microscópicas de cortes histológicos que Cajal venía realizando desde finales del siglo xix eran sobradamente conocidas en los medios intelectuales. De hecho, habrían podido servir también de inspiración, más o menos controlada o consciente, a los dibujos automáticos realizados desde mediados de los años veinte por Ives Tanguy y André Masson. Dibujos que, a su vez, Lorca y Dalí conocían, en este caso, a través de publicaciones surrealistas francesas. Pero hay más, en la madrileña Residencia de Estudiantes, donde Dalí y Lorca se habían hecho amigos como residentes, no solo eran accesibles en la biblioteca las publicaciones del laureado científico, sino que el propio Cajal se encontraba por esas mismas fechas, allí mismo, sentado ante su mesa de trabajo. *Todo conducía casi inexorablemente a que la dimensión simbólica de esta fuerte analogía visual resultara iconológicamente insoslayable, ya que si a lo que se quería dar forma era a los paisajes ocultos de la conciencia, aquellos tejidos celulares representaban, de manera casi literal, la cartografía de su realidad anatómica. Y venían además refrendados como símbolo analógico por la plástica del surrealismo internacional.*

En 1937, diez años después de que Lorca y Dalí encendieran la mecha del surrealismo español, Alberto plantó su escultura-tótem *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* ante el Pabellón Español de la Exposición Universal de París. Centinela del *Guernika* de Picasso, de *El payés y la revolución* de Miró, de la *Fuente de mercurio* de Calder, de *La Montserrat* de Julio González, de los fotomontajes de Renau y de tantas otras obras de arte que desde el edificio diseñado por José Luis Sert y Luis Lacasa apoyaban la causa republicana en plena Guerra Civil española, aquel monolito de trece metros de altura simbolizaba visualmente varias cosas: *un horizonte castellano puesto en pie y dispuesto a alcanzar una estrella, una estrella manifiestamente roja que, a su*

²³ Por ejemplo, *Fecundación del niño azucena*, de Federico García Lorca (1927. Figueras, Fundación Gala-Dalí). O el *Homenaje a Góngora* publicado por Dalí en la revista mala-gueña *Litoral*, en octubre de 1927.

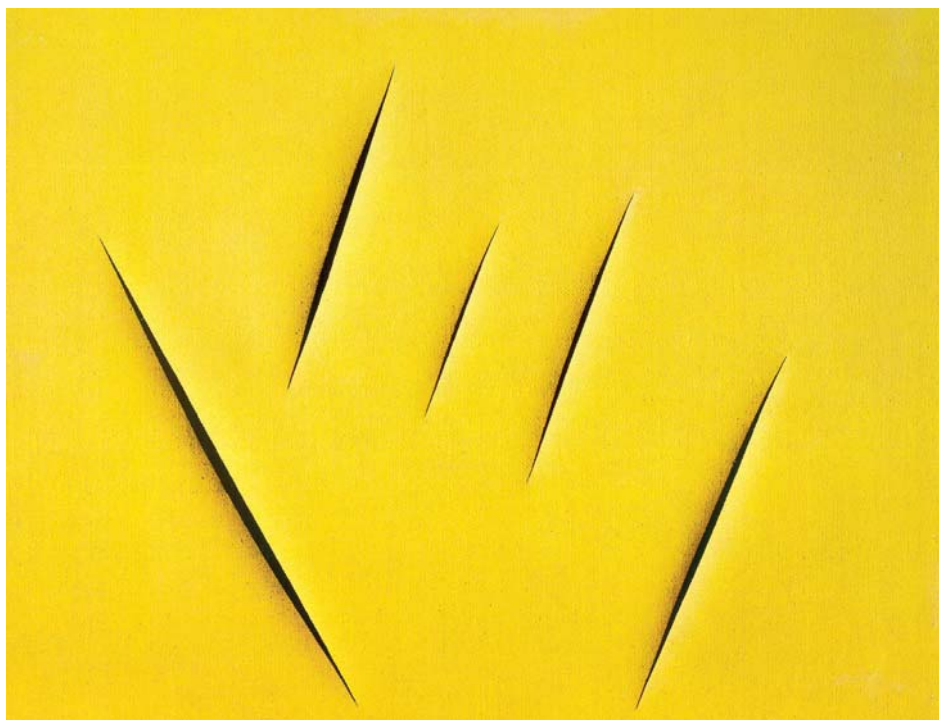


Fig. 6. Lucio Fontana, *Concepción espacial*, 1959. © Lucio Fontana, VEGAP, Zaragoza 2014.

vez, tenía el perfil de una paloma; un biomórfico y sinuoso elemento ascensional, o un tallo vegetal, o una raíz o un reptil... recorridos por surcos agrícolas y plagados de telúricos orificios; una garrota tallada a punta de navaja por un gitano, capaz de encarnar la expresión cultural del pueblo²⁴, solidaria ahora con la de una alta cultura capaz de mostrar su compromiso político...

En cambio, si nos plantásemos ante alguno de los lienzos monocromos acuchillados por Lucio Fontana en la década de los cincuenta [fig. 6], los ecos simbólicos, aunque imprecisos, se multiplicarían en cascada: *gesto violento que busca derribar simbólicamente los muros de un cerco angustioso; deseo de trascender la superficie de las cosas, pasando a su otro lado como la Alicia de Carroll;*

²⁴ Así le describió Alberto su obra a Picasso cuando este le interpeló sobre su significado durante las obras de construcción del Pabellón. Tal testimonio me fue transmitido personalmente por Clara Sancha, la viuda de Alberto.

pulsión destructiva fruto de un desasosiego existencial o deseo de revancha y conciencia desesperada ante la incapacidad del hecho artístico para satisfacer las carencias del ser humano y las fracturas de su vida social...

Infiltración homogénea para piano de cola, es una de las instalaciones que Joseph Beuys dispuso evangélicamente en 1966, como un acto litúrgico más dentro del recurrente discurso mesiánico que conformaba su retórica conceptual. *El fieltro, signo metalingüístico codificado por el artista a través de referencias autobiográficas, se proponía una vez más como egocéntrico símbolo de la resurrección*. Pero en esta obra la alegoría se hace más compleja, ya que el fieltro envuelve un piano de cola y está rubricado por una visible cruz roja. En consecuencia, la instalación muestra cierta imprecisión semántica que despliega un abanico polisémico: *¿Se reivindica el discurso simbólico como la única vía posible para la redención de un arte acosado por la naturaleza subsidiaria de su identidad histórica y social? ¿Se propone el poder simbólico del arte como vía de sanadora resurrección? ¿Se aduce que es en la transmigración simbólica donde anida la capacidad taumátúrgica que puede rescatarnos de la carencia de un estado de gracia, perdido o nunca alcanzado...?* En fin, como ya había dicho cuatro años antes que Beuys aquel Sumo Sacerdote encarnado por Fernando Rey en el divertido *peplum* de Duccio Tessari *Arrivano i Titani* (1962): *Si no fuera oscuro no sería Sumo Sacerdote* [fig. 1].

Pero aunque Beuys pretendiera erigirse en vórtice supremo de la capacidad simbólica del arte contemporáneo, hoy no representa sino un episodio más en una interminable cadena de manifestaciones cargadas de connotaciones o asertos metalingüísticos de diversa índole. Así, un simple conejo desollado, pintado por Antonio López en 1972 mediante una figuración rayana en lo hiperreal²⁵, trasciende desde el primer momento su protocolaria identidad mimética. Un aliento perturbadoramente mágico se desprende de este *cadáver-alimento-ofrenda sacrificial*. Algo que por su *sinistra* y a la vez cotidiana proximidad nos horroriza, nuevamente desde el cauce de una dialéctica que no es en el fondo sino otra vez la del paradójico *apetito-rechazo, eros-thanatos*. Atracción-repulsión. Y este último término trae enseguida a la memoria una imagen idéntica (y con toda seguridad modelo inspirador del cuadro de Antonio López). Me refiero al conejo desollado que aparecía, también sobre un plato y esta vez al lado de una buñuelesca navaja de afeitar, en una memorable secuencia de la película *Repulsión*, de Roman Polansky (1965). En este caso,

²⁵ Antonio López, *Conejo desollado*, 1972. Col. particular.

atracción-repulsión hacia el acto sexual afinada en la reprimida imaginación de la adolescente que escucha cómo su hermana hace el amor al otro lado de un tabique. *Un tabique que imagina rasgándose, como un himen violentamente desflorado. Como los lienzos acuchillados de Fontana. Como las telas metálicas dolorosamente desgarradas por Manuel Rivera desde principios de los años sesenta.*

No hace mucho, en 2012, Joana Vasconcelos realizó un amplio conjunto de instalaciones en el Palacio de Versalles, la mayor parte de las cuales incidían en una evidente temática de género²⁶. En una de esas obras, que dialogaba con el espacio y la decoración de la Sala de los Espejos, podían verse dos enormes zapatos de tacón. Zapatos contruidos mediante una *agregación celular* de cacerolas de acero inoxidable y de sus tapaderas, que *comprimían conceptualmente parámetros de definición social de la condición femenina frecuentados habitualmente en los discursos visuales de las manifestaciones artísticas de género.*

Y así, sucesivamente.

II. LA ESCULTURA, ENTRE LA CARNE Y LA MATERIA

Un caudal escogido al azar entre la tupida hidrografía simbólica que atraviesa la segunda mitad del segundo milenio. A pesar de lo cual, es bueno recordar como exorcismo sociológico que: «Ningún hombre puede bañarse dos veces en un mismo río».

HERÁCLITO DE ÉFESO (535 a. C. - 484 a. C.)²⁷

Desde los tiempos de la *Venus de Willendorf*, en adelante, lo que hemos acabado llamando *escultura* viene ejercitando, como cualquier otro lenguaje visual con capacidades figurativas, ejercicios de mimesis semánticamente operativos en el ámbito de la imaginación. Pero ya desde sus principios, junto a este ejercicio imaginario, la escultura llevaba aparejada una *capacidad semiótica tangible a través de todos los sentidos: la engendrada por su realidad material*. Algo que implica una semántica mucho más intensa que la que a este respecto podrían aportar los lenguajes visuales que arrancaron de la pintura rupestre o incluso del grabado inciso.

²⁶ En mi opinión, obras más interesantes que las instaladas el año anterior y en el mismo lugar por el mediático Murakami.

²⁷ No obstante, esta conocida cita de Heráclito, parece ser la versión platónica de la frase original, que tal vez pudo haber sido: «*En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]*»).

Esta semántica del material, propia de la escultura, aporta contenidos asentados en el mundo real que, sin embargo, son capaces de dialogar con los engendrados virtualmente por aquellos valores táctiles emergentes de la mimesis acontecida en su condición de ejercicio imaginario. Porque resulta difícil olvidar que un determinado objeto escultórico es de hueso, barro, piedra, madera, determinado metal, plexiglás... pero también es difícil prescindir de la naturaleza figuradamente material del ser, objeto, o personificación ilusoria que han sido representados por dicha escultura.

Las cualidades físicas del material empleado, alojadas siempre en una materia real solo se pueden soslayar semióticamente, y ello en proporciones variables a través de la historia y de los diversos lenguajes escultóricos que se han ido configurando. Pero, como he insinuado, tales cualidades físicas acompañan siempre a la ficción significativa (que en sus niveles complejos se torna en simbólica) que la escultura ha venido proponiendo en sus ejercicios de mimesis.

Por otra parte y de manera simétrica, *desde ese ejercicio de mimesis operado en la imaginación, la escultura ha propuesto la recuperación semántica de carácter virtual de las cualidades físicas de una supuesta materialidad real o, incluso, la de una materialidad ficticia evocada desde la mimesis y, por ello, imaginaria. Dicho de manera sencilla: una escultura de bronce puede representar un tronco de madera, carne fofa, músculos en tensión, las ondas de una superficie acuática...*

Todo este asunto acaba constituyendo un verdadero juego de espejos entre la materialidad real y las distintas posibilidades de su ficticia existencia semiótica.

A lo largo de este más de medio milenio que nos ocupa se ha tratado en gran medida de una escultura figurativa, que ha querido representar con especial frecuencia e interés al ser humano y a todo lo que este ha podido personificar. Ello ha puesto en pie un lenguaje escultórico que se ha venido *moviendo en el interior de una dialéctica cuyos extremos están rubricados por dos entidades dominantes* (ya sean reales o imaginarias): *la materia y la carne. La materia propiamente dicha que configura los materiales escultóricos y esa especial materia (ficticia siempre en este caso) que configura al ser humano; esto es, su carne.* Espíritu, emociones, sentimientos, energías e ideas que puede llevar aparejados el ser humano, aparte.

Una nueva cadena de ejemplos, recorridos a vuelapluma y sin sumisión a la cronología, puede darnos un bosquejo cartográfico de algunos itinerarios surcados por este cauce del ejercicio simbólico.

En pleno siglo XII, el parteluz de la románica iglesia de Saint Pierre de Beaulieu representa alguna figura humana que, adaptándose a su estrecho

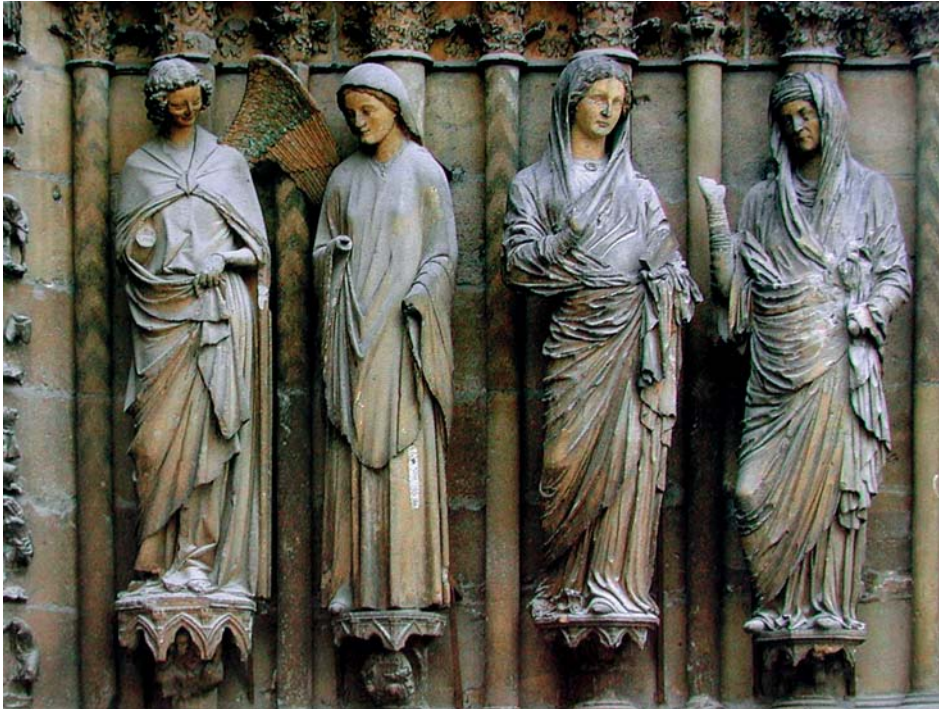


Fig. 7. Maestro de la Sonrisa, Maestro de Amiens, Maestro de las Figuras Antiguas. Anunciación y Visitación, siglo XIII. Portada principal de la catedral de Reims.

marco arquitectónico, se muestra ostentosamente plástica, hasta el punto de que parece colgar casi como un flexible y desinflado elemento biomórfico. La escultura del parteluz de Beaulieu se mueve pues entre una *identidad material subsidiaria de su naturaleza arquitectónica* (y esta difícilmente renuncia a evidenciar de alguna manera la materialidad de su condición tectónica) *y la que surge de su voluntad de representar algo orgánico*, para lo cual se torna clave esa *hiperconstancia de la carne*, que la textura blanda, rítmica y sinuosamente flácida de este sofisticado lenguaje románico parece redundar desde un nivel profundo del significado.

Casi ocho siglos después, el arquitecto Mikhail Eisenstein, desde los flancos del frontispicio de su edificio de apartamentos de la calle Elizabetes del Distrito Art Nouveau de Riga (1902), repetiría una operación semiótica muy similar. *Materia y carne aparecen pues como rúbricas simbólicas en las que, tanto el magister de Beaulieu como el arquitecto de la Riga de principios del siglo XX, han querido imposter al adentrarse en los territorios semánticos de sus respectivas construcciones.*

Tradicionalmente se dice que, a lo largo del siglo XIII, en las esculturas de la portada de la Anunciación de la Catedral de Reims intervinieron tres maestros: el llamado «De la Sonrisa», el «De Amiens» y el «De las Figuras Antiguas» [fig. 7]. Resultan significativos los *diversos grados de constancia semántica de la carne* con que han actuado estos tres maestros, cuya conjunción programática ha conseguido *teatralizar iconográficamente (incorporando para ello semióticamente el espacio real que envuelve la portada) unas simbólicas Anunciación y Visitación*. Posiblemente es en la obra del Maestro de Amiens donde se percibe mayor voluntad de aproximarse a una noción virtual de carne, pues en la del De la Sonrisa tal operación semiótica acontece sumergida por la interposición de un preciosismo lineal previamente acuñado en las representaciones bidimensionales de la pintura y la miniatura góticas. En cambio, las esculturas del Maestro de las Figuras Antiguas, las que denotativamente consiguen un mayor grado de mimesis, pretenden que el primer rellano de su escala semántica sea el de *la materia pétreo propia de las esculturas romanas conocidas a través de las ruinas*. Esto es, el de una materia cargada, a su vez, de un poderoso equipaje simbólico. Equipaje que, sin embargo, solo cristalizará como alternativa intelectual colectiva a partir del Renacimiento.

Aparatosa *ausencia de enunciación connotativa de la carne* es la que exhibe Thordvalsen en una obra como *Jasón con el vellocino de oro*²⁸, pues *encofra la figura del argonauta en una materialidad escultórica semánticamente palmaria, que remacha la apelación unívoca a sus referentes clásicos*. Aunque, al tiempo, dicha apelación intelectual *desplaza tal fisicidad manifiesta hacia un topos imaginario, donde adquiere la identidad ingravidamente duplicada de una dimensión mental*. En cualquier caso, en ninguna de estas posibles esferas de comportamiento semiótico aparece manifiestamente el protagonismo de la carne.

En cambio Canova, en una obra de maravillosa ambigüedad como es *Psique reanimada por el amor*²⁹, muestra, a la manera de un *mágico vaso comunicante, un equilibrio perfecto, sutil y reversible entre la enunciación sensitivamente palpitante de la carne y la de su soporte material alabastrino*.

Carne humana y piedra escultórica, afinadas en el espacio ilusorio de la pintura, son extremos antagonistas que protagonizan argumentalmente el *San Sebastián* pintado por Mantegna en 1480³⁰ [fig. 8]. En la *Leyenda dorada* de

²⁸ 1803-28. Thorvaldsen Museum, Copenhagen.

²⁹ 1787-1793. París, Louvre.

³⁰ París, Louvre.



Fig. 8. Andrea Mantegna, San Sebastián, 1480. París, Museo del Louvre.

Jacopo da Voragine, que sirve de fuente iconográfica al cuadro, *cristianismo y paganismo romano se enfrentan planteando una clara dicotomía entre el bien y el mal*: el centurión, convertido al cristianismo, rompe las estatuas paganas y a causa de ello es martirizado por sus propios camaradas romanos. En la cultura renacentista, *cristianismo y paganismo romano* podrían traducirse respectivamente por *persistencia del lenguaje visual de ascendencia gótica y retorno a la tradición clásico-romana* (o al menos ser equivalentes a ello). Por tanto, Mantegna, para reivindicar el humanismo antiguo ante sí mismo y ante la nueva clientela de la época³¹, invierte descaradamente los términos: *pinta a los verdugos romanos con un lenguaje claramente deudor de la pintura flamenca* y, en cambio, *pinta al centurión cristianizado con un lenguaje que evoca explícitamente el de la escultura clásica*. Pero hay más. En la *Leyenda Dorada*, el romano converso es condenado por romper los ídolos paganos, que encarnan el mal y que no podían

³¹ Es posible que esta obra fuese un encargo de Chiara Gonzaga.

ser entonces sino esculturas clásicas. Pues bien, en el cuadro de Mantegna, *la santificación del mártir se expresa precisamente por lo contrario, por la metamorfosis de su carne humana en materia de escultura clásica*, como puede apreciarse cotejando la *explícita identidad visual que media entre el pie del mártir cristiano y el fragmento de escultura destruida que muestra el pie de un dios pagano*.

Una de las apelaciones semánticas a la noción de carne más intensas de cuantas ha producido la escultura de esta segunda mitad del segundo milenio, posiblemente sea la realizada por Jean Juste en el *Sepulcro de Luis XII y Ana de Bretaña* (1515-31) emplazado en el Panteón de los Reyes de Francia de la Basílica de Saint Denis. El matrimonio regio (dos orantes representados con cierto realismo) se halla arrodillado sobre la representación escultórica de un edículo explícitamente arquitectónico, rodeado por figuras de referencia tan clásica como la de los órdenes arquitectónicos empleados en la configuración de dicho edículo. En cambio, en el interior de este, rey y reina aparecen representados como tangibles cadáveres desnudos, desventrados y luego cosidos, como lo estuvieron sus cuerpos, su carne regia pero indefectiblemente real, después de la extracción de vísceras que serían objeto de una necrolatría diferente. El espíritu manierista, amigo de la paradoja chocante, la que se produce brutalmente cuando se marida piedra y carne desvitalizada, se expresa aquí con intensa emotividad.

Si de hilo que sutura carne de cadáver hablamos, resulta difícil no aludir a la famosa fotografía de Peter Wittkin *Corpus medius* (2000). Un fragmento de auténtica carne muerta, un cadáver demediado próximo ya a la momificación, aparece en la foto reforzando su identidad necrótica mediante la presencia evidente del hilo quirúrgico que cose el vientre tras la autopsia [fig. 9]. Pues bien,



Fig. 9. Peter Wittkin, *Corpus medius*, 2000.

si tal argumento visual se ha propuesto casi como un espeluznante bodegón, *su primer tracto de metamorfosis semiótica puede ser la asunción de su momificada dimensión escultórica, tras la que se va alejando el rastro de una primigenia condición vital, asociada a la carne viviente*. Su posterior traducción en bidimensional fotografía *coagula pues una especie de identidad artística al cuadrado*. Pero, a lo largo de tal proceso semiótico, lo que se está dirimiendo es una *imaginaria transmigración desde lo que una vez fue carne viva hacia esas sucesivas condiciones materiales que posibilitan transmutar en estético lo que, en principio, debiera resultar inmundado*.

Si, como Ariadna, seguimos este cauce simbólico que nos está aportando el hilo, en este caso hilo de sutura, llegamos con facilidad a las continuas cirugías metamórficas que sobre su propio cuerpo dispone Orlan. Versiones descafeinadas de lo que un día propusiera Rudolf Schwarzkogler en sus aparatosas *performances* accionistas³². Pero, personalmente, más que rozar estas patologías exhibicionistas me interesa toparme, por ejemplo, con los hilos quirúrgicos de los que se sirve Teresa Margolles en su impresionante instalación *127 cuerpos* (2006). Los hilos con que fueron suturados los cuerpos autopsiados de 127 personas se unen en conmovedora comunión, en un puente colgante que salva distancias aparentemente imposibles [fig. 10]. Algo que con sus propias palabras, Margolles expresa con elocuencia:

127 cuerpos que han marcado historia.

127 cuerpos que por un momento me hicieron soñar.

127 cuerpos que una mañana hicieron magia.

127 cuerpos que se quedan para la eternidad.

127 cuerpos que se quedaron en mi mente y en mi piel, así como si hubiera sido yo la que los unió, como si mis dedos hubieran manipulado los hilos que los unieron.

127 cuerpos que por una mañana llena de sol, me hicieron pensar en que el amor de verdad podría ser³³.

Pero regresemos al principio de este tiempo histórico que nos ocupa. Nunca sabremos (al menos «saber» a ciencia cierta) lo que acontecía en la voluntad estética de Miguel Ángel cuando afrontaba algunas de esas obras escultóricas

³² Por ejemplo en su *Acción 6*, 1966.

³³ Textos murales que, a manera de inscripciones, acompañan a la instalación de Teresa Margolles.

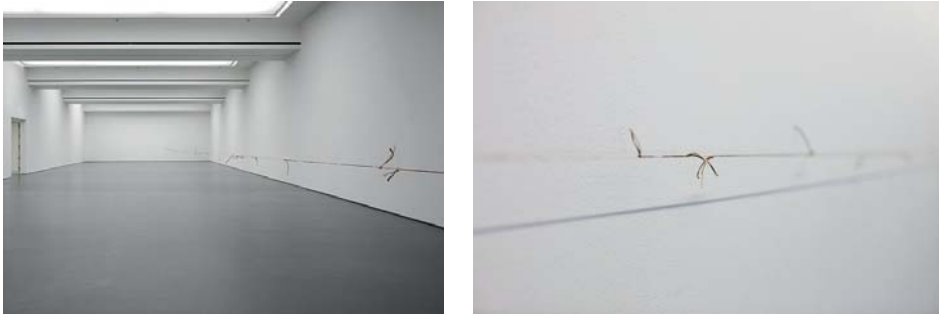


Fig. 10. Teresa Margolles, 127 cuerpos, 2006.

que ya no podría concluir. Ante la *Pietà Rondanini*³⁴, por poner un ejemplo más intenso aún que el de los esclavos destinados a flanquear el sepulcro de Julio II o que la misma *Pietà Bandini* o la *de Palestrina* (si es que esta última es obra suya). Tras las varias interrupciones sufridas durante su inacabado proceso de ejecución, la *Pietà Rondanini* fue vivida por Miguel Ángel como un auténtico *work in progress*. *Un proceso durante el que la dialéctica entre la materia y la carne iba emergiendo en proporciones variables, pero ostentando siempre un protagonismo abrumador. Asociada al inacabamiento, esa percepción potente del acto creativo y de la capacidad emocional de lo representado que hoy hemos incorporado como un código estético habitual*, debió ir afincándose poco a poco en Miguel Ángel. Y debió hacerlo con una contundencia pareja a la que le había procurado la experiencia del *valor estético-emocional del deterioro*, sobrevenida, por ejemplo, en la contemplación del helenístico *Torso Belvedere*³⁵. Porque era precisamente el deterioro lo que en dicho torso rescataba, con renovada carga emocional, la evidencia semántica de una materia primigenia y generatriz que, con toda seguridad, la obra intacta habría procurado obviar.

Materia primigenia y carne fueron, siguiendo en parte el magisterio de Miguel Ángel, los extremos del evidente cauce dialéctico por el que se condujeron muchas de las obras de Auguste Rodin. *La mano de Dios*³⁶, por ejemplo, representa con elocuencia tal aserto.

³⁴ 1555-64. Milán, Museo del Castillo Sforzesco.

³⁵ Ca. siglo I a. C. Roma, Museo Pío Clementino.

³⁶ 1896. Pasada a mármol en 1916. París, Musée Rodin.



Fig. 11. Marcel Duchamp, *Paysage fautif*, 1946.

© Marcel Duchamp, VEGAP, Zaragoza 2014.

En cambio, el habitual inacabamiento de muchas de las esculturas líneas de Francisco Leyro se proyecta sobre un abanico simbólico diferente. También está presente en estas esculturas un deseo de hacer patente *equipajes expresivos basados en una percepción de la cercanía entre acto creativo y obra final*. Pero, además, *la evidente presencia perceptiva de la materia, encarnada por esos troncos de árbol tallados a golpes de gubia que simulan casi ser hachazos*, intenta remitir a una identidad antropológica rural próxima al imaginario (más o menos tópico) de lo celta. De manera que la carne de sus personajes parece aún inserta en el universo legendario del bosque del que su materia propiamente dicha procede.

Posiblemente, el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini³⁷ constituya (parafraseando a Francastel) el *lugar figurativo-escultórico donde, con más evidencia, la materia quiere aparecer definitivamente transmutada en carne. En carne viva y palpitante*. Todo lo contrario de lo irónicamente propuesto en el *Paysage fautif* de Marcel Duchamp³⁸ [fig. 11], donde *la carne material (en este caso el semen eyaculado por Duchamp sobre el soporte) quiere significar imaginariamente la*

³⁷ 1647-51. Roma, Capilla Cornaro en Santa Maria della Vittoria.

³⁸ 1946. Toyama (Japón), Museum of Modern Art.

materia física de un relieve escultórico. O valdría también como contrapunto el controlado conjunto de latas de *Mierda de artista* producidas por Piero Manzoni en 1961, en las que, *aunque invisible o incluso ignota, la «carne escatológica» del propio creador se propone como la materia de un objeto artístico tridimensional, en un sentido semióticamente absoluto.*

Otra de las esculturas en las que *materia y carne se confunden casi en una misma identidad semiótica* es el *Voltaire desnudo* de Pigalle³⁹. Una obra en la que tal identidad se esgrime como emblemático atributo intelectual y moral del retratado: *una intensa condición humana asociada a la noción de carne vulnerablemente mortal y una lúcida condición intelectual asociada a la percepción de la blanca pureza del mármol.*

De alguna manera, algo similar ocurre con el cuadro *La muerte de Marat* pintado por David⁴⁰. En esta obra, como ya se sugirió al hablar del San Sebastián de Mantegna, *la carne pintada quiere parecer materia escultórica*, en una clara referencia a un heroísmo repúblico-romano que, unido a la austeridad escenográfica, podría encarnar entonces una sutil referencia visual a la escultura clásica. Pero, sobre todo, era patente la alusión que hacía el brazo inerte de Marat al mármol (humanamente carnal) de la Pietà Vaticana de Miguel Ángel. Un intento de superponer simbólicamente una connotación de corte mesiánico-hagiográfico sobre la figura del héroe revolucionario⁴¹.

El arte *pompier*, cuyo raquitismo intelectual, ético y estético movería la batuta de buena parte del imaginario artístico de la segunda mitad del siglo XIX, solía transformar en trivial la hondura de este extenso legado simbólico articulado sobre el juego dialéctico entre la carne y la materia. Para comprobarlo basta reparar en una obra fundacional de la estética *pompier* como es *La decadencia de los romanos*, de Thomas de Couture⁴². En este enorme lienzo, algunas de las representaciones pictóricas de las esculturas que adornan el escenario arquitectónico, encarnando a dioses y patricios, se horrorizan y gesticulan como seres vivos ante la decadente orgía que transcurre ante sus ojos. *Es decir, cobran naturaleza de carne humana.* Carne a la que, incluso, uno de los borrachos representados en la orgía intenta hacer beber una copa de vino.

³⁹ 1776. París, Louvre.

⁴⁰ 1793. Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica.

⁴¹ 1498-99. Roma, San Pedro del Vaticano. La alusión visual al brazo del Cristo muerto de la Pietà miguelangelesca aparecería también en obras de Tiziano (*Santo entierro*, 1528), Caravaggio (*Descendimiento*, 1502-4) y Rubens (*Santo entierro*, ca. 1612).

⁴² 1847. París, Musée d'Orsay.

Tal trivialidad argumental desemboca incluso en lo ridículo cuando la piedra cobra vida carnal en el conocido cuadro de Giulio Bargellini, *Pigmalión y Galatea*⁴³.

Uno de los ejemplos más evidentes e intensos de esa transferencia semiótica, especular y continua entre carne y materia, es *Metamorfosis de Narciso*, el pequeño pero densísimo cuadro pintado por Dalí en 1937⁴⁴. Apoyada hermenéuticamente por un poema compuesto por el propio artista en la misma fecha que el cuadro⁴⁵, se trata de una obra verdaderamente atiborrada de elementos simbólicos de toda índole. Elementos que giran básicamente en torno al onanismo y a diversos avatares de la orientación sexual. *Concebido a través del método paranoico-crítico, utiliza masivamente el recurso a la imagen doble. Y es precisamente a través de tal recurso como se despliega una intrincada pugna dialéctica entre materia y carne. La mano masturbadora, protagonista absoluta de esta especie de epopeya narcisista, acaba siendo la metonimia trascendental del mito clásico, convirtiéndose así en su mitologema-matriz. Dicha mano, transmutación visual (en virtud del mecanismo de la doble imagen) de la figura de Narciso y su reflejo en el agua, ha transmigrado a su vez desde su carne primigenia, convirtiéndose en un monumento que denota explícitamente la naturaleza pétrea de la materia que lo constituye.* Tal vez por ello mismo y como dialéctico contrapunto a este monumental menhir, a los pies de esta mano-monumento-pétreo (en el ángulo inferior derecho del cuadro), un galgo devora un «carnuzo», esa alegoría a la carne podrida (y a la putrefacción intelectual) con la que Lorca (un Lorca recién asesinado por el fascismo) y Dalí jugueteaban literariamente en sus años de la madrileña Residencia de Estudiantes. Un perro que tal vez también alegoriza a Pacheco, el galgo negro de Julio Romero de Torres que aparece en algunos de sus lienzos asumiendo el papel de verdadero animal psicopompo. No obstante y diseminadas por el cuadro de Dalí, hay también *otras imágenes dotadas de equivocidad visual que muestran su voluntad polisémica de fundir carne y rocosa materia.*

La archiconocida foto de 1963 que muestra a Joseph Beuys en su performance *Cómo explicar arte a una liebre muerta* [fig. 2], constituye un ejemplo obvio de cómo un artista *propone su propia carne (levemente enmascarada por el*

⁴³ 1896. Roma, Galería Nacional de Arte Moderno.

⁴⁴ Londres, Tate Gallery.

⁴⁵ DALÍ, S., *Metamorfosis de Narciso*, 1937. Reproducido en DALÍ, S., *Obra completa. Poesía, teatro, prosa y cine*, III, Barcelona, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, SECC, pp. 261 a 267.



Fig. 12. Peter Fischli y David Weiss, *At the Carpet Shop*, 1979. (Foto de la instalación, cortesía de las galerías: Eva Presenhuber, Zurich; Spruth Magers, Berlín; Matthew Marks Gallery, Londres).

maquillaje) y la carne necrótica de una liebre como materia de una «performance-objeto» tridimensional. Aunque tal vez no haga falta darle más vueltas a este asunto concreto, pues confieso que nunca me he explicado del todo la razón profunda de esa recurrente manía iconográfica de representar liebres y conejos que trufa una parte del arte contemporáneo (si es que tal explicación existe): Joseph Beuys, Barry Flanagan, Edouard Kak, Jeff Koons y tantos otros... muchos de ellos simples meritorios o monaguillos de condición.

Si se trata de buscar un ejemplo con que apostillar el tramo final de este cauce simbólico recorrido por la escultura en aras de la dialéctica entre la carne y la materia, solo se me ocurre hacerlo con cierta ironía. Ironía en parte mal-sana, pero también fatigada y presa de amargo desaliento, pues otros adjetivos me parecen irrelevantes a la vista de la que (como suele decirse) *está cayendo*. Aquí y en el resto del planeta.

Y es que, a estas alturas, ya no sé si los historiadores del arte somos cómplices, petimetres o meros palanganeros de eso que Peter Bürger llamó *institución-arte*. Eso que se ha acabado convirtiendo en una productora de simples

liturgias desprovistas de cualquier tipo de respaldo intelectual, moral o estético solvente. Porque resulta irónico que cualquier cura nos gane por la mano en cuanto se jacte de que el pan con el que realiza sus *performances no representa a Dios, sino que es Dios* ¿De qué podemos alardear entonces pretendiendo evocar profundos símbolos con una liebre muerta en los brazos? ¿Y para qué redactar nosotros, los historiadores del arte, teologías de corte tautológico que lo justifiquen? Que justifiquen la *institución-arte que determina nuestro imaginario artístico colectivo* y que hoy rigen ilegítimos poderes espurios. Una institución que, finalmente, los historiadores del arte, junto a otros comparsas del ramo, contribuimos a mantener como instancia de poder. Sé que siempre ha ocurrido así, pero en este ya ancho umbral del siglo XXI en que nos encontramos, tal vez debiéramos haber madurado lo suficiente como para pegar por fin un puñetazo en la mesa.

Por eso voy a ser irónico, irónico hasta lo sarcástico simplemente en la elección de un último ejemplo para mi reflexión sobre *la Escultura, entre la carne y la materia*.

Sí. Hablemos de *At the Carpet Shop*, la instalación realizada por Peter Fischli y David Weiss en 1979 [fig. 12]. Una fecha en la línea de salida de aquello que se llamó la condición posmoderna. Aquello recibido por tantos como un clamoroso aflojamiento del corsé para todo lo que tuviera que ver con imperativos de trascendencia, de compromiso, de progreso, de conciencia histórica... y hoy también envasado y polvoriento como buena parte del resto de las mercancías producidas por la cultura artística en los últimos decenios.

No sé si después de todo lo dicho merece la pena simular un análisis serio de la naturaleza simbólica que alcanza aquí este travestismo dialéctico entre la carne y la materia artística tridimensional. Equivaldría a decir que también estaría dispuesto a hablar en serio de cosas como el dogma de la Santísima Trinidad, la virginidad de María, el pecado original, el recién jubilado Limbo... Y claro, no estoy dispuesto a perder el tiempo.

Tal vez de lo que debiera hablar, y en términos lejanos a la mera especulación simbólica, es de los cascotes y trozos de carne que suceden a la explosión de un cuerpo en un mercado. Del diálogo de la carne de un señor con rizos, sombrero negro y una Ouzi colgada a la espalda, con las piedras del Muro de las Lamentaciones. Del diálogo de la materia aséptica y pura de un *dron*, con el revoltijo *gore* que suele dejar tras su angelical vuelo. De la carne envenenada por la materia de los desperdicios de combustibles sólidos arrojados en el gran basurero del delta del Níger...

En fin, que Fischli y Weiss se van a quedar sin glosa alguna.