



The Great Gallery of Sculpture

Thierry Dufrêne

David Radzinowicz (trad.)

París, Éditions du Centre Pompidou/Musée du Louvre
Éditions/Musée d'Orsay, 2005

por

PATRICIA DÍAZ CAYEROS

Concebido como una caminata al interior de un museo imaginario, *The Great Gallery of Sculpture* de Thierry Dufrêne presenta una aproximación hacia la escultura poco convencional. A partir de las colecciones que posee el Louvre, el Museo de Orsay y el Centro Georges Pompidou, el autor propone audaces conexiones entre obras escultóricas originadas en contextos culturales del todo distintos y, desde sus semejanzas y diferencias, cuestiona las posibilidades y límites del arte escultórico. Para entender el tipo de ejercicio formal y conceptual que Dufrêne se ha propuesto hacer cada vez que se da la vuelta a las páginas de su libro vale la pena recordar la vocación de estos tres museos parisinos.

A diferencia del Museo del Louvre, en donde se conservan tanto obras de la antigüedad como medievales, renacentistas o moder-

nas, el Museo de Orsay alberga el arte de los movimientos artísticos que surgieron en la segunda mitad del siglo XIX, es decir, de 1848 a los inicios del cubismo. De este modo, su apertura en 1986 —al interior de una estación de tren de principios del siglo pasado— proporcionó una transición entre las colecciones del Louvre (del cual incorporó las obras de artistas nacidos entre 1820 y 1870) y las del Museo Nacional de Arte Moderno, mejor conocido como Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou. Este último recinto surgió de la iniciativa del presidente Pompidou de crear una institución cultural interdisciplinaria totalmente consagrada a la creación moderna y contemporánea en donde las artes plásticas compartieran un espacio con el teatro, la música, el cine, los libros o la creación audiovisual.¹

El interés de Dufrêne en hacer que estas tres colecciones dialoguen no ha dado como resultado una historia del arte o de la escultura, en su sentido más tradicional, sino una serie de reflexiones muy libres que permiten redescubrir este tipo de manifestación artística tridimensional, o espacial, a partir de presupuestos que igual surgen del arte contemporáneo como del arte que le ha precedido o del ingenio o sensibilidad del autor. Dentro de

¹ Véanse los respectivos sitios oficiales: www.louvre.fr; www.musee-orsay.fr; www.centrepompidou.fr.

este interesante formato, en que a manera de tríptico se reúnen bajo una idea común por lo menos tres obras (una por cada museo parisino), el concepto mismo de escultura tenía que ser amplio. Por escultura se engloba por igual a un móvil de Alexander Calder, que a una instalación de Vito Acconci, una pieza etrusca del siglo IV, una estatua jordana del séptimo milenio antes de Cristo o las figuras decimonónicas de Auguste Rodin. Así, se nos ofrece la posibilidad de reflexionar en torno al ídolo, la máscara, el sonido, las técnicas de factura (como lo es la impresión o la talla directa) o los diferentes géneros o formatos escultóricos (retrato, medallón, torso, busto, representaciones animales), sin importar las distancias geográficas o temporales. Veamos dos ejemplos. Dentro del apartado dedicado a la presencia de “velos” (en la escultura), encontramos la representación dieciochesca de la Fe de Antonio Corradini junto a una pieza del artista contemporáneo Christo. Mientras que en el primer caso se trata de una obra tallada en mármol en donde el velo aparece literalmente sobre el rostro de una mujer como elemento alegórico; en la segunda, la práctica de redescubrir objetos a partir de su cobertura adquiere el efecto de “revelación” o “transfiguración”. En sentido inverso, el concepto de *Ready-made* no sólo se aplica a la bien conocida rueda de bicicleta de Marcel Duchamp sino también a un mármol romano del segundo siglo en donde los formatos estandarizados de las figuras de Marte y Venus han tomado los rasgos fisonómicos de una pareja viviente. Así, es posible acercarse a este libro de Dufrené de la misma manera en que uno se aproxima a un libro de emblemas en donde la imagen, el título y la explicación ideada por su autor conforman una unidad interrelacionada y dependiente entre sí que, en conjunto, crea un sentido distinto al de sus partes.

Si bien este libro muestra claramente la complejidad que conlleva el análisis de la obra escultórica, paradójicamente, se trata de un texto que sacrifica las explicaciones especializadas. Además, la obra evidencia una mayor familiaridad por parte del autor de las problemáticas que plantea el arte contemporáneo. Dufrené ha sido muy meticuloso con la información básica de cada una de las piezas escogidas así como de sus autores, sin embargo, se ha permitido la licencia de escoger una de las tantas interpretaciones que puede tener una escultura sin necesidad de presentar al lector las discusiones que ésta plantea en la historiografía. En el apartado dedicado a la “talla directa”, por ejemplo, no podía faltar la presencia de una de las esculturas de Miguel Ángel que posee el Louvre: *El cautivo* o *El esclavo rebelde*, originalmente concebido para la tumba del papa Julio II. Para su análisis, el autor se basa en la teoría *non finito* con la que el historiador del arte Rudolf Wittkower interpretó las obras inconclusas de Miguel Ángel. Para Wittkower, esta práctica —tan frecuente en el gran escultor renacentista— debía leerse como una manifestación de la insatisfacción neoplatónica nacida de la discrepancia entre el diseño original —lo ideal— y la manifestación material. A pesar del enorme auge que esta teoría romántica ha tenido en la historia del arte, para muchos especialistas la explicación del fenómeno no radica en el supuesto neoplatonismo. Consideran, en cambio, que se debió a los enormes compromisos que contrajo Miguel Ángel, a su resistencia a delegar trabajo y al mayor interés que muchos de sus patronos tuvieron en que éste finalizara proyectos pictóricos en lugar de escultóricos. La biografía de Miguel Ángel, escrita por su discípulo Ascanio Condivi, deja ver que tal debió ser el caso de los frescos de la capilla Sixtina en el Vaticano y de la sepultura de Julio II. Pudiendo ser una

obra que lo consagrara como escultor se convirtió en un proyecto que hubo de recortar constantemente y, por ende, en una trágica historia que ensombreció la vida del artista.

Esta simplificación de los factores históricos, sin embargo, no debe oscurecer la gran sensibilidad de *The Gallery of Sculpture*. En este recorrido virtual que posibilita la profusa y excelente fotografía del libro, el lector transita por sugerentes unidades temáticas, algunas “clásicas” y otras realmente novedosas. En ambos casos, la aproximación a partir de piezas particulares despierta la agradable sorpresa del descubrimiento o redescubrimiento de una pieza a partir de la siempre aguda mirada del guía. No me resta más que invitar al amante de la escultura a que descubra algunas formas en que —para Dufrené— la eternidad, la locura, el dolor, las edades del hombre, la naturaleza, el cabello, la concha, lo exótico o lo erótico han podido materializarse en un arte al que se le ha puesto tan poca atención a pesar de sus fascinantes vínculos con el cuerpo, el espacio y el tiempo.



*La memoria compartida. España
y la Argentina en la construcción
de un imaginario cultural
(1898-1950)*

Yayo Aznar y Diana B. Wechsler
(comps.)

Buenos Aires, Paidós, 2005

por

MIREIDA VELÁZQUEZ

Después de haber sufrido una dramática crisis económica, política y social como la que

enfrentó recientemente el pueblo argentino, algunas historiadoras del arte de este país decidieron hacer, junto con sus contrapartes españolas, una revisión de las relaciones culturales entre estos dos países en un periodo por demás significativo: 1898-1950.

Este momento histórico marcado por una serie de eventos como el fin del imperio español, la guerra civil, el franquismo y el peronismo, determinó el carácter y la realidad de ambas naciones, así como el sentido de una memoria colectiva cuyos vínculos se delinearon a partir de un pasado común.

Tal vez la pregunta pertinente sería ¿qué tiene que decir la historia del arte como disciplina sobre el desarrollo de las relaciones entre estos países y qué puede aportar en el proceso coyuntural de análisis y crítica que realiza actualmente la sociedad argentina?

Ésa es la aportación primordial de este libro y de los diferentes ensayos que aquí se presentan: ofrecer una nueva perspectiva para el estudio de las relaciones bilaterales entre Argentina y España, tomando como punto de partida las cuestiones artísticas y culturales.

Los nexos entre el arte y la política, las relaciones de mecenazgo por parte del Estado, el arte comprendido como propaganda o como medio de justificación de un régimen, son tópicos que adquirieron un nuevo sentido a lo largo del siglo xx, debido a la aparición y perfeccionamiento de diversas técnicas de reproducción masiva.

Sin embargo, la reflexión sobre el papel que ha jugado el arte en la conformación de una memoria histórica o en la creación de un imaginario colectivo todavía tiene mucho que ofrecer para la comprensión de la manera en que una sociedad se concibe a sí misma, tanto al interior como al exterior.

La imagen como documento histórico por un lado, o el uso de ésta como proyección

de una sociedad que la produce y consume, son cuestiones que nos permiten establecer las tramas que subyacen en la historia del arte, haciendo finalmente que estudiemos a la imagen como portadora de un discurso propio que muchas veces fortalece un mensaje escrito, pero que en otras ocasiones no necesita de las palabras para conseguir su fin.

En este caso, la manera en que un Estado decide qué artistas patrocinar, qué imágenes deben circular y a través de qué medios, los públicos a los que están destinadas y, sobre todo, cuáles son las imágenes que deberán ser identificadas como símbolo nacional, como síntesis de un pasado histórico y como elemento de cohesión social.

España y Argentina tienen una memoria compartida porque poseen un mismo sentido de hispanidad construido a partir de la relación entre imperio y colonia, la cual se afianzó con los grandes movimientos migratorios de principios del siglo xx y de los años posteriores a la guerra civil y que, finalmente, se consolidó con los estrechos lazos de colaboración que sostuvieron los regímenes franquista y peronista.

La historia de estos países, de sus pueblos y culturas corrió paralela, Argentina siempre fue la hija dilecta de una España que buscó reivindicarse, asumiendo una postura de madre patria evangelizadora y civilizadora más que de imperio conquistador. La fuerte presencia de inmigrantes españoles y la ya de por sí acentuada postura hispanófila de los argentinos hizo natural este acercamiento.

Haciendo un paralelo entre nuestra propia historia de relaciones biculturales con Estados Unidos, las cuales siempre estuvieron marcadas por la necesidad de validación política por parte de nuestro vecino del Norte, es posible comprender de manera más directa cuál es la naturaleza de este intercambio y la manera en que el Estado, cualquiera que sea su origen

ideológico, hace de las imágenes un medio y del arte en sí, una herramienta más en la construcción y afianzamiento de su estructura política.

De la misma manera se trazaron las políticas culturales de los diversos gobiernos argentinos con relación a su contraparte española, buscando una aprobación de la antigua metrópoli y la inclusión de Argentina al concierto de las naciones modernas, mirando más hacia Europa que hacia el propio entorno latinoamericano.

Cada uno de los ensayos reunidos en *Memoria compartida* da cuenta de este fenómeno a través del cual el arte, auspiciado desde las cúpulas del poder, permitió la elaboración y difusión de un determinado ideario que consolidó estereotipos, valores, normas de comportamiento, etc., avaladas por el Estado.

En este sentido, ninguna imagen fue inocente, ninguna acción emprendida desde el terreno de las elites culturales fue concebida sin una intencionalidad que se encaminara a la concreción de objetivos específicos. A principios del siglo xx Argentina deseaba ser considerada una “nación en proceso de afianzamiento”, de ahí que los esfuerzos en el terreno artístico y cultural se encaminaran también a rescatar un pasado glorioso, hispano y católico, que permitiera consolidar el presente de un país moderno y pujante fundamentado en estos mismos valores.

A través de las investigaciones que nos ofrece *Memoria compartida*, exploramos diversas propuestas de análisis que demuestran las bases sobre las que se construyó la relación cultural entre España y Argentina. Desde la creación de una serie de monumentos encargados a artistas españoles que hacían una selección de la historia argentina a conmemorar; el intercambio de envíos de obras de arte entre ambos países, la disputa visual que se estable-

ció en suelo argentino, entre quienes apoyaban a la República y los partidarios del franquismo; hasta llegar a la coincidencia de imaginarios y objetivos entre la España de Franco y la Argentina de Perón.

Lo cierto es que cada uno de estos capítulos deja en claro el potencial de las imágenes, con toda su carga retórica, en la construcción de una historia oficial que buscó dejar en el olvido la mirada de “los otros”. Como cualquier disputa ideológica, la preeminencia de algunas construcciones visuales, la perdurabilidad de ciertas fórmulas de representación y su elevación al nivel de símbolo de identidad nacional, implicó la exclusión o “derrota” de toda una serie de imágenes que discrepaban, tanto en los medios como en los fines, de aquéllas patrocinadas por el Estado.

Sin embargo, la sociedad argentina vivió, al igual que la mexicana, la inclusión de las imágenes del exilio dentro de su propio repertorio visual. La lucha ideológica contra el Estado franquista desde tierras americanas alimentó de manera importante la contienda que los artistas e intelectuales locales llevaban a cabo contra la estructura estatal, haciendo que prevaleciera una postura disidente a pesar de la fuerte maquinaria propagandística gubernamental.

En 1910 Argentina y México festejaron el centenario de su independencia, reivindicando su relación con España y estableciendo un vínculo fraternal con la metrópoli que les había brindado su raíz hispana y su fe católica. En el caso específico de Argentina, los lazos se fortalecieron de tal manera que su historia corrió paralela a la de España, hasta compartir una memoria histórica en la cual cada nación intentó trazar los momentos que marcaron su identidad nacional.

Después del fin de la era franquista en España y de la dictadura en Argentina, quedó latente una fuerte deuda histórica que debía llevar a ambas sociedades a la reflexión, *Memoria compartida* es producto de este ejercicio y de la necesidad por replantear las bases sobre las que cada nación desea reconstruir su identidad.

La pregunta que queda latente después de leer este libro es si ambos países decidirán sacar a flote toda esa otra historia que se ha mantenido en la sombra, si será posible integrar a la memoria colectiva toda una serie de imágenes que, censuradas, negadas o borradas, forman parte también del ser de cada una de estas sociedades.

En la víspera de su bicentenario ¿cuál es la imagen que desea proyectar Argentina tanto al interior como al exterior?, ¿cuáles son los capítulos de su historia que decidirá rescatar y cuáles los nuevos imaginarios que deberá crear para la integración de una sociedad pluricultural, que debe resarcir las heridas de su pasado?

Los historiadores del arte argentinos han asumido la importancia de las imágenes como medio de análisis y comprensión de las estructuras sociales. De la misma manera, han trascendido el mero estudio del fenómeno estético para enfrentar al arte como producto de una sociedad y de un momento histórico. La fuerza de las imágenes y de sus mensajes no puede ser soslayada en una comunidad global, que está plenamente habituada a recibir contenidos visuales tanto como los escritos. De ahí que el binomio arte y política, que durante mucho tiempo fue eludido por cuestiones meramente formales, pueda brindarnos ahora la posibilidad de hacer de la imagen un instrumento de estudio que revele su trascendencia en la conformación de una memoria colectiva.



Architecture: Sculpture

Werner Sewing

Múnich, Prestel, 2004

por

CRISTINA VACCARO

“La esculturalidad es una propiedad que muchas obras arquitectónicas poseen, aunque ésta no siempre sea el objetivo esencial del proceso de diseño”, es la frase con la que inicia la introducción del libro *Architecture: Sculpture*. Esta publicación de 2004 tiene por objetivo hacer la genealogía de la *esculturalidad* en la arquitectura desde el siglo XVII hasta nuestros días —a pesar de las preocupaciones semánticas que caracterizaron a la teoría de la arquitectura del siglo XIX—, para luego desplegar cuarenta ejemplos de *arquitectura escultural* con fotografías, imágenes por computadora y pequeñas descripciones, iniciando en 1950 con Notre-Dame-du-Haut de Le Corbusier hasta terminar con obras del *mainstream* de principios del siglo XXI como la Librería Pública de Seattle de Office for Metropolitan Architecture (OMA) de 1999-2004.

La introducción es el marco en el cual el autor, Werner Sewing, pretende definir lo que para él es la *esculturalidad* y la *arquitectura escultural*, conceptos que funcionan como líneas directrices en todo el libro. La primera, afirma, es una cualidad de las construcciones que “puede definirse por el poder con que se expresan sus volúmenes, su fisicalidad y su masa” y que niega “las convenciones de las

codificaciones simbólicas y la iconología”.¹ De esta forma, el valor de la *esculturalidad* se deriva de las formas, el volumen y la materialidad y nunca de la semiótica, por lo que es una cualidad que se ubica en obras deconstructivistas, minimalistas u organicistas pero difícilmente en los edificios historicistas del siglo XIX o en los posmodernos.

La *esculturalidad* está, según Sewing, en estrecha relación con lo sublime y me parece que, dado lo anterior, la genealogía que nos presenta comienza en la Ilustración, época en la que el mundo neoclásico retoma la idea del crítico griego del siglo I Dionysius Longinus, gracias a la traducción del francés Despréaux Boileau de 1674.² Después, dicha edición fue traducida al inglés en el siglo XVII, aunque es durante el siglo XVIII cuando dicho concepto es tema de varios autores ingleses, en particular de Edmund Burke y su obra *Indagación filosófica sobre nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, de 1757.³ Sin embargo, quien hace el tratado filosófico más completo acerca de lo sublime es el alemán Immanuel Kant en la *Crítica del Juicio* de 1790, quien lo define como un sentimiento que “place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos” y es provocado por “un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas”.⁴ Lo sublime fue un concepto también fundamental para el romanticismo y en el siglo XX ha sido estudiado por académicos como Jean-

1. Werner Sewing, *Architecture: Sculpture*, Múnich, Prestel, 2004, p. 8.

2. Philip Shaw, *The Sublime*, Londres, Routledge, Taylor and Francis Group, 2006, p. 12.

3. *Ibidem*, p. 48.

4. Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, México, Editorial Porrúa, 2003, p. 309.

Francois Lyotard, Jacques Derrida y Jacques Lacan, entre otros.

Werner Sewing no define lo sublime, pero, lo vincula a las ideas del arquitecto francés Etienne-Louis Boullée de la *belleza terrible* y de la *émouvoir*, siendo esta última característica de una “arquitectura que debe mover, crear emociones, evocar imágenes en el observador que excite sentimientos”. Sewing afirma que “lo sublime se volvió la nueva categoría central en la reconstrucción del espacio moderno” y luego, más adelante, ya sobre la arquitectura del siglo xx, sostiene que “todos los conceptos de una estética de lo sublime convergen en una invocación de ambientes y atmósferas”⁵ o que “la filosofía de lo sublime y su peculiar psicología de un estremecimiento fascinante ante lo interminable de la naturaleza se convierte en el punto común [...] y estableció una nueva sensibilidad de la situación del sujeto en el espacio”.⁶

Es así como el autor liga lo sublime con la percepción sensorial y psicológica, dejando de lado la crisis entre la imaginación y la razón de la que nos habla Kant, lo cual me parece limita su análisis y es la causa de que en las descripciones que hace de cada una de las 40 obras que recorre se restrinja más en cualidades y descripciones urbanas, formales y constructivas que en intentar ubicar en ellas la *esculturalidad* o lo sublime.

El segundo concepto, la *arquitectura escultórica*, en palabras del autor, “no es un estilo sino una actitud de diseño” y las obras seleccionadas se “reúnen bajo el tema general de la arquitectura como escultura”.⁷ El efecto de la *arquitectura escultórica* “descansa en un

proceso perceptual por debajo del nivel del la reflexión cognoscitiva, en la interacción mental de dos cuerpos sensuales y vitales: el cuerpo humano y el edificio”, donde nos percatamos de nuevo en el énfasis dado por Sewing, en la relación sensorial que hay entre el visitante y la obra. Es por lo anterior que en la selección encontramos obras tan contrastantes como el Cementerio de San Cataldo de Aldo Rossi y Gianni Braghieri de 1971-1984 y el Museo Judío de Berlín de Daniel Libeskind de 1989-1999.

El objetivo de utilizar la categoría estética de lo sublime en la historia de la arquitectura, me parece que es un reflejo del interés que muchos estudios actuales están manifestando en ese tema. Creo que la principal aportación de *Architecture: Sculpture*, además de las estupendas ilustraciones, es el proponer el uso de la categoría de lo sublime en arquitectura, lo que ya se ha hecho con relación a obras pictóricas y escultóricas, como es el caso de Barnett Newman, pero la importancia que tiene en la arquitectura es un área clave para la investigación de hoy. Esto debe ser fundamental para una teoría y un compendio de arquitectura que se interese por obras de grupos como Coop Himmelb(l)au, para quienes la proposición “No hay verdad. No hay belleza en arquitectura” es importante.⁸ Es por esto que este libro puede ser la raíz de posteriores estudios más completos en los que sí se analice, de forma puntual, lo sublime en determinadas obras arquitectónicas.

5. Werner Sewing, *op. cit.*, p. 12

6. *Ibidem*, p. 10.

7. *Ibidem*, p. 7.

8. *Ibidem*, p. 80.