

Un juego de manos

Conjuring Trick

Marta Linaza Iglesias

mclinaza@pdi.ucm.es

Universidad

Universidad Complutense de Madrid. Centro de Estudios Superiores Felipe II.

Breve biografía

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, especialidad Escultura (1984). Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis titulada “Manejo de Herramientas y Gesto en la Creación Escultórica” (2006). Profesora de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca (2002-04) y Profesora Contratada Doctora en el CES Felipe II-UCM (desde 2003). Directora del Proyecto de Integración del Arte Contemporáneo en el Medio Rural, Ayuntamiento de Valdesimonte, Segovia (2005-08). Codirectora de los proyectos de investigación vinculados al CES Felipe II-UCM “Artefactos del Carnaval”, con la colaboración del Ayuntamiento de Aranjuez (2008-11), “Tallando”, con la financiación de la empresa Cristóbal Flores, “Casa de Madera”, con la financiación de la empresa Becara (2010) y Paisajes Paralelos, proyecto de innovación y mejora de la calidad docente (2011). En la actualidad es responsable del programa Sculpture Education Europe para Sculpture Network.

Resumen

Son reflexiones sobre el arte como transmisor del gesto. El artículo se sitúa en una zona intermedia entre el uso o la negación de la mano en el arte último tratando de abarcar un punto de vista lo más amplio posible para indagar en el proceso y en el resultado final, la obra, y cómo esto ha ido determinando cambios no sólo en la consideración de la escultura, sino del arte en general. Desde el punto de vista de la docencia es muy sugerente la recopilación de testimonios de distintos artistas en torno al tema. La conclusión que puede extraerse es que cuanto más se aproxime el análisis a lugares de interés compartidos por artistas

con concepciones muy distintas, más se abre la perspectiva del estudio. Es sólo una indicación para un estudio mucho más riguroso y extenso.

Palabras clave

Mano, herramienta, gesto, proceso, conocimiento, docencia.

Abstract

They are reflections on art as a transmitter of the gesture. The article is set in an intermediate region between the use and the denial of the hand in art. Its point of view is widespread, embracing as many angles as possible in order to trace the process and the final result, the work of art, and how this has determined changes, not only in consideration of the sculpture but in general art. From the perspective of teaching, the collection of different artists' testimonies on the theme is very suggestive evidence. The conclusion to be drawn is that the greater the proximity of the analysis to areas shared by artists with very different conceptions, the wider the perspective of the study. It is just an indication for a much more rigorous and extensive research.

Keywords

Hand, tool, gesture, process, knowledge, teaching.

Un juego de manos

“No soy lo que soy sino lo que hago con mis manos” (Bourgeois 2010, 1)

Las manos del escultor son herramienta y la herramienta es prolongación de sus manos. Cuál ha sido la relación de estas con la obra es una cuestión relevante cuando repasamos la historia del arte del siglo XX, uno de cuyas características es el impacto que ha tenido la negación o el uso de la mano en la producción de las obras.

Quizá el territorio intermedio entre ambas actitudes sea un lugar sugerente para analizar la obra de distintos artistas desde que las vanguardias alteraran algunos de los objetivos que hasta entonces se marcaban para el arte.

Richard Serra (1939), recopiló entre 1968 y 1969, una lista de verbos (vaciar, plegar, salpicar, enrollar, doblar, partir) que pudieran asociarse con el proceso de esculpir, relacionando de este modo la acción a la producción de obras.

“El método de construcción está basado en la manipulación. Un procedimiento de manipulación continua, tanto en el taller como en el propio emplazamiento, utilizando maquetas de tamaño natural, me permite percibir estructuras que yo no podría imaginar” (Serra 1992, 17)

Ese infinitivo que volveremos a ver en la obra de tantos artistas es lo que vamos a utilizar como hilo para seguir un modo de hacer que no tiene la mirada puesta únicamente en el objeto final, sino que encuentra su identidad y sentido en la acción y en el proceso. Fruto de esa acción, aparece como instrumento fundamental la mano, que se constituye en lenguaje, en forma y en herramienta.

Para hablar de herramientas y de gesto habría que acudir en primer lugar a la obra de Auguste Rodin (1840-1917), donde comienzan a aparecer cuestiones relacionadas con la importancia del proceso de ejecución de la pieza, con el gesto del artista, con la fragmentación y no solo con la representación siguiendo un canon.

“En la escultura de Rodin el lugar del significado es la superficie del cuerpo, esa frontera entre lo que pensamos como interno y privado y lo que reconocemos como externo y público. Y es una superficie que expresa los resultados de las fuerzas internas y externas por igual. Las fuerzas internas que condicionan la superficie de la figura son, por supuesto, anatómicas, musculares. Las fuerzas que conforman la figura desde el exterior mismo dependen del artista, de su acto de manipulación, de su artificio, de su proceso de construcción” (Krauss 2002, 39)

En algunas de ellas existen rastros de accidentes ocurridos durante el proceso de fundición que el artista no ha querido corregir; en otras, las marcas dejadas por distintos utensilios (zonas rebanadas con algún útil cortante, zonas aplastadas) forman parte de su voluntad de obligar al espectador a reconocer la obra como resultado de un proceso donde *“el significado no precede a la experiencia, sino que*

se produce en el proceso mismo de la experiencia.” (Ibid, 40)

La siguiente figura que es obligado mencionar para tener una idea de cómo ha enfocado el arte del siglo XX la cuestión del proceso de realización de la obra es Constantin Brancusi, (1876-1957), punto de partida de toda la escultura moderna. En el extremo opuesto y contemporáneo de Rodin, su obra se alimenta, entre otras cosas, de la tradición del trabajo de la madera en su Rumanía natal. Sus esculturas nos brindan una ausencia total de gestos. Su trabajo con la talla directa implica grandes esfuerzos físicos con todo tipo de herramientas que ocultaba para no hacer alardes de fuerza ante las visitas.

“Nada indicaba que estuviera trabajando en una obra. Todo allí parecía haber brotado por sí solo y alcanzado la plenitud.”
(González 2003, 71)

Su obra es absolutamente manual con un pulimento extremo, donde el brillo no es una “cualidad espiritual, sino material” que deja fuera cualquier indicio del trabajo, para emparentarse con acabados industriales. Y esto la vincula a Marcel Duchamp (1887-1968), amigo y contemporáneo suyo, quien descarta la relación de la mano con la obra, en un ejercicio de reducción de la actividad artística a una mera elección mental, más que a una operación de habilidad manual. Aparece el ready-made que nace como pregunta *¿qué es lo que hace que una obra se considere arte?*, como elemento y como instrumento imprescindible de su lenguaje y va a permanecer alojado en la actividad artística a lo largo de un siglo, por lo menos, siendo utilizado de manera recurrente por distintos



Imgl. Ignacio Bautista (MUTIU) Domíngueros, 2009. 23 x 3.5 x 21 cm. Técnica mixta.

artistas y movimientos. Es un verdadero juego de manos lo que Duchamp realiza con el arte y para el arte abriendo el discurso artístico a obras como ésta.

En la obra “Domíngueros” del artista madrileño Ignacio Bautista (Mutiu) la presentación de objetos de contextos tan diferentes puede considerarse de gran valor como ready-made, una vez que el título recoge y amplía sus significados. Aquí el carácter manual de la obra se puede encontrar en un espacio que va del juego a la oración y viceversa, en un tiempo de ocio, de otra época, muy española.

“Uno de los misterios del ready-made es que reconoce que ya no es posible acceder a la formación, construcción, modelado o forja

a través de las manos de un artista. El readymade reconoce que la materia está siempre ya formada, completamente definida, aun antes de que tengamos acceso a ella.” (Buchloh, 2005, 100)

Es también el caso de Gabriel Orozco (1962), artista mejicano contemporáneo, figura a medio camino entre la tradición artesanal y el readymade para quien la acción es tan importante como la labor intelectual. *“Para mí la escultura es un recipiente que contiene y transporta algo”* (Orozco 2005, 118)

No es una elección mental y una nueva presentación del objeto, es la insistencia en recuperar el valor de uso, en recobrar el acceso al objeto sin olvidar los procesos utilitarios del mismo dentro de una estructura social y comunicativa. Así, el objeto experimenta modificaciones en cada intervención propuesta asumiendo de este modo un carácter orgánico. El crecimiento orgánico y el juego son dos concepciones fundamentales de su trabajo. La propia creación del producto final del objeto viene derivada del proceso de comprensión del objeto a través de su intervención artística.

“Estoy construyendo situaciones en las cuales puede haber una contradicción y un juego entre la escala del individuo y su entorno. Creo que en mis mejores obras –las que han generado mayores discusiones o han llamado más la atención– está presente este juego del gesto relativamente económico y mínimo, individual, que genera al mismo tiempo una proyección significativa enorme, como si fuera una obra gigantesca... En mis objetos hay siempre un juego con la memoria; una memoria casi física: como cuando te pones un tenis viejo y tu pie lo recuerda. Trato

de diseccionar la memoria, de ver lo que contiene y entonces la vuelvo a cerrar, para que siga funcionando. Es importante que los objetos funcionen como objetos reales: el coche como coche, el elevador como elevador, la bicicleta como bicicleta, sólo que en sí mismos... Creo que algunas de mis piezas, aunque sean pequeñas, dejan una estela de significado; pero que actúa exactamente igual que una estela en el mar, que de pronto parece que se pierde, pero nunca del todo, algo de ella se queda ahí, en el horizonte.” (Orozco 2011)

La materia para Orozco es la portadora de la idea y no un fin en sí misma. En su trabajo recurre al mundo como taller e interactúa con él buscando su dimensión filosófica, para dejar de lado la pura representación. El diálogo que se produce entre el artista y la realización de la obra es de suma importancia en los procesos de configuración de la misma. Y aquí aparece su gran gesto, o mínimo, en esa dimensión ideológica en torno al objeto artístico: qué material utilizas, cuánto dinero gastas, cómo lo trabajas, etc., nociones alrededor de la conciencia del sistema de producción del objeto artístico que influirán en el resultado estético e impondrán unas reglas de distribución y de consumo en el mercado cultural y financiero de la obra.

“La actitud política, económica e ideológica de un artista comienza en el momento en que decide cómo va a ejecutar una obra. Y esto tiene consecuencias incluso en el destino de la pieza, dónde va a terminar: en un museo, en una casa, en una institución pública o en un basurero.” (Orozco 2011)

En los múltiples registros que se pueden hallar en su obra hay siempre esa parte de artesanía “recuperada” (propia de un país como Méjico) y esa otra de readymade posmoderno, como el tema de la mesa, plataforma para una actividad posible, paisaje, plataforma de trabajo. “Yo diría que en esas mesas de trabajo sucede algo escultórico.” (Orozco 2005, 117) Y eso a lo que puede aludir Orozco tiene que ver con el hacer.

“La palabra arte es un verbo, como correr, navegar, mirar, respirar, comer. La palabra hacer se define por la acción. En esa acción se descubren las posibilidades del arte. No en el objeto fijo, acabado, resuelto, sino en lo que sucedió infinitamente antes. Ese objeto final debe ser la calma del gesto contenido, de los gestos anteriores que llevaron a su realización.” (Orozco, 2011)

En su obra hay ciertos rasgos que la vinculan con artistas del Arte Povera. Uno de ellos, Giuseppe Penone (1947) comienza a trabajar a partir de los años setenta en obras cuyos títulos son infinitivos: “Ser río”, “Respirar la sombra”, “Repetir el bosque”, “Desenvolver la piel” donde existe una identificación de él mismo con los procesos naturales y también con el pasado cultural. Esculturas que no son objetos acabados sino que permanecen abiertas relacionando “agente, acción y resultado”. (Didi-Huberman 2009, 47)

En sus textos, espléndidos y muy recomendables y en su obra, Penone expresa constantemente su práctica artística, la lógica de su investigación plástica.

“La experiencia táctil es la primera lectura de la realidad que nos rodea. Sólo más tarde se aprende a ver y sentir que se puede corregir cualquier inexactitud en la vista. La conciencia de un conocimiento táctil ayuda a ver la realidad con mayor precisión, más allá de su apariencia”. (Penone 2011)

Haciendo una lectura táctil del mundo desarrolla el procedimiento del frottage, en obras como “Verde de bosque”, “Párpados” o “Paisaje del cerebro”. En esta última hace una profunda indagación sobre la manipulación, como gesto de desplegamiento, en un intento de tocar el pensamiento.

Donde llega la mano ha de llegar el pensamiento, donde está el pensamiento no siempre puede acudir la mano, éste no tiene una manifestación física. El valor de una creación conceptual se limita a la idea. En la ejecución hay otros muchos registros que aprender. Existen multitud de procedimientos con los que educarse, con los que conocer el comportamiento de la materia, del mundo.

“Hay que optar por cómo se quiere conocer: o bien se desea el punto de vista (objetivo), y entonces hay que alejarse, abstenerse de tocar; o bien se desea el contacto (carnal), y entonces el objeto de conocimiento se transforma en materia que nos envuelve, nos despoja de nosotros mismos, [...]” (Didi-Huberman 2009, 76)

El frottage es una técnica arqueológica que capta las huellas más antiguas:

“El frottage es tanto lectura y comprensión como registro fiel

de la forma. Es imagen directa, inmediata, imagen primera de la realidad, primera lectura y codificación de una superficie. Acto de conocimiento a través de la piel [...]” (Penone 2011)

Su obra es producto de un proceso en cuyo origen estuvo el contacto con la piel. La huella que todo lo que tocamos deja en nuestra piel y la marca que a su vez producimos en lo tocado. A partir de una vasija antigua en la que encontró el registro de la mano del alfarero comienza una larga reflexión en torno al arte como transmisor del gesto. Concibió maneras de desarrollar esta idea de la memoria del gesto, como algo mítico que atribuía a la forma un sentido simbólico, piezas que expuso en 1975 en el Stedelijk Museum de Amsterdam en torno a “Vaso”. En 1980, continuando con esta preocupación, realiza “Árbol de agua”: en escayola recoge y apila las huellas del interior de sus manos, en un material dúctil que ha sido presionado, sostenido y atrapado por sus dedos y que por ello le otorga una dinámica particular. La condición de horizontalidad del agua pasa a tener la condición de verticalidad propia de la escultura a través de un juego de manos, del registro de sus propias manos. Es un procedimiento similar al que utiliza Orozco en “Piedra que cede” (1992), obra de plastilina que es el recipiente de las huellas de las manos de la gente que la toca y de todo el polvo impreso en su grasa. Una sustancia que es un vehículo, un recipiente y un contenedor. De ideas y de gestos. También en su obra “Mis manos son mi corazón” de 1991 aparece la misma materia receptáculo de sus huellas y transportadora de múltiples significados, en un gesto simple.

“El sentido del tacto nos conecta con el tiempo y la tradición: a

través de las impresiones del tacto damos la mano a innumerables generaciones.” (Pallasmaa 2006, 58)

Pero no sólo la escultura posee el carácter táctil que la convierte en transmisora del gesto; el testimonio del artista mallorquín Perejaume nos dirige hacia la pintura:

“En la medida en que en la experiencia de la pintura hay una emotividad, una erótica de los colores, de las pastas, etc., ésta intenta suplir la experiencia. No tienes la experiencia real del paisaje que pintas pero en cambio tienes la experiencia, táctil, sensual, de la pintura. La pintura tiene algo de erotismo absoluto, de piel [...] De todo esto ya no queda nada. Era una erótica que estaba en el aire. Ahora a la gente le seducen otros soportes, los fotográficos, más brillantes...”

Lo que veo en generaciones más jóvenes, lo que veo más difícil de recuperar, es la erótica de la pintura, esto de las pastas, los raspados, no sé si se ha perdido la erótica ocular o es que ha cambiado. El brillo, las pantallas, eso es otro tipo de erótica, pero ver un trazo de lápiz, una pincelada al fondo, todo esto... Matisse! Esa cosa de Matisse tan esencial, que o es pintura o no es nada, no se ha perdido pero está en reserva.” (Perejaume 2007, 21)

Referencias

- >Bois Y. A. 1992. *Richard Serra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- >Buchloh, B. 2005. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madrid: Conaculta/ Turner
- >Didi-Huberman, G. 2009. *Ser Cráneo*. Valladolid: Cuatro Ediciones
- >Frémon, J. 2010. *Louise Bourgeois*. Barcelona: Elba
- >González García, A. 2003. "La zanja luminosa". *¿Qué es la escultura moderna?* (pp71-112). Madrid: Fundación Mapfre Vida
- >Krauss, R. 2002. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal
- >Olivares, R. Entrevista a Perejaume. Mayo 2007. *El mundo como sala de exposiciones*. Exit (28)
- >Pallasmaa, J. 2006. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili

Referencias en Internet

- >Entrevista con Giuseppe Penone Andrea Bellini. *Flash Artonline.it*. (acceso abril 2011). http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=8&det=ok&titolo=GIUSEPPE-PENONE
- >Jesús Segura Cabañero, *Fenómenos y acontecimientos en la obra de Gabriel Orozco*, DIGITUM 2011. (acceso abril 1, 2011). <http://hdl.handle.net/10201/18092>
- >Conversación con Gabriel Orozco por María Minera. *Revista Letras Libres*. (acceso julio 2011). <http://letraslibres.com/revista/artes-y-medios/conversacion-con-gabriel-orozco>

Ilustraciones

- >Obra y fotografía de Ignacio Bautista (MUTIU) Domingueros, 2009. 23 x 3.5 x 21 cm. Técnica mixta. El autor de la obra ha autorizado la autora del artículo para el uso de la imagen.