

Qué puede ser una escultura

Alfonso Masó



Qué puede ser una escultura
Alfonso Masó

© Alfonso Masó Gueri
Edición 2010

Prólogo a la primera edición

ESCULTURA ESCRITURA. LA TEORÍA ESCULTÓRICA DE LOS ESCULTORES.

*L*os libros escritos por escultores no abundan. Los libros escritos por escultores sobre la escultura son, si cabe, todavía más raros. Los libros escritos por escultores, sobre la escultura, para su enseñanza y aprendizaje, son, prácticamente, una anomalía bibliográfica. Este, de Alfonso Masó, reaviva una muy antigua ya selecta tradición.

Que sepamos, la literatura artística comenzó casi al mismo tiempo que la escritura, y lo hizo con un texto escultórico: una fórmula para obtener vidrio, escrita en caracteres cuneiformes, fechada en torno al año 1600 antes de cristo. (Thomson, 1925).

El primer tratado sobre arte escrito por un artista, del que tenemos noticia, fue obra de un escultor: el Canon de Policleto. Desgraciadamente el libro, escrito hacia el 420 a. C. Se perdió. Sólo queda algún fragmento y varias referencias. La del gran médico Galeno es rotunda y elocuente:

“Habiéndonos enseñado en ese tratado toda la “symmetriae” del cuerpo, Policleto lo ilustró con una obra, realizando la estatua de un hombre de acuerdo con los principios de su tratado y llamando a la estatua misma como el tratado, el Canon”. (Barasch, 1991, p. 27).

Tres ideas son fundamentales en esta referencia. Primera, el papel esencial de la teoría en escultura. Segunda, la indisoluble relación entre teoría y obras escultóricas, para que una teoría pueda ser considerada propiamente una teoría escultórica. Y la tercera, la demostración o verificación de cualquier teoría escultórica es necesariamente visual; la conclusión no puede dejar de producirse sino en el terreno propio de la escultura.

El tratado sobre escultura más antiguo que conocemos en la actualidad fue escrito, probablemente en el siglo XII, por el monje escultor Teófilo. No podemos identificar con exactitud sus obras escultóricas, pero no se duda de que sólo alguien que dominaba el oficio podía escribir una obra de tales características. Los ciento sesenta y nueve capítulos de su amplísimo tratado “Sobre las diferentes artes” están dedicados a la pintura, al vidrio y, sobre todo, a los metales. Teófilo describe, con la minuciosidad propia de un tratado didáctico, el taller, las instalaciones, los instrumentos y utensilios, los materiales y los procesos necesarios para construir la fragua, los fuelles, el yunque y los martillos, las limas y las tenazas; explica cómo trabajar el hierro, el cobre, la plata, el oro, las perlas, el marfil y las gemas; como refinar, fundir, soldar y pulir; la construcción de cálices, órganos y campanas. El tratado de Teófilo dejó una marca indeleble en el conocimiento escultórico. La amplitud y rigor de los saberes sobre los materiales y sus técnicas siguen marcando la escultura. Teófilo de forma indiscutible era artista y vanguardia tecnológica. (Theophilus, 1979).

El renacimiento se inaugurará con dos magníficos textos escultóricos. El tratado sobre la estatua de Leon Batista Alberti y los comentarios de Ghiberti. (Alberti, 1961; Ghiberti, 1947).

Los sonetos de Miguel Angel, la autobiografía y tratados de Benvenuto Cellini y los recuerdos de Bernini son las tres grandes obras de los siglos XVI y XVII. (Miguel Angel, 1993; Cellini 1989 y 1993; Lalanne, 1877).

El dieciocho y diecinueve, tan prolíficos en tratados de dibujo y pintura, casi llegan a enmudecer para la escultura. Cabe mencionar las reflexiones de Falconet, los cuadernos de viaje de Canova y, principalmente, el arduo tratado de Hildebrand sobre la forma. (Falconet, 1761; Canova, 1959; Hildebrand, 1988).

El siglo XX es otro asunto. Primero, porque se disuelven las fronteras entre pintores y escultores. Lo natural será que los mejores artistas trabajen casi indistintamente en dos y tres dimensiones. Al difuminarse la especialización entre pintores y escultores, los nuevos conceptos y teorías aparecerán tratados conjuntamente. (Matisse, 1993; Boccioni, 1975; Malevich, 1975 y 1986; Giacometti, 1992). En segundo lugar, porque se ampliarán las propias fronteras del arte, resultando impropio mantener las categorías tradicionales para las nuevas obras e ideas. (Duchamp, 1978, y 1989; Kosuth, 1991).

A pesar de todo esto, Rodin y Moore son clara y rotundamente escultores. Sus libros ya no pretenderán una exposición sistemática y completa de la escultura. Este es el tercer rasgo distintivo de la teoría escultórica de nuestro siglo. Rodin y Moore, más que de la escultura, hablarán de su escultura. Además utilizarán un método discursivo, el de la entrevista, que será el más abundante y característico en nuestros días. (Rodin, 1991; Moore, 1992).

En la segunda mitad de nuestro siglo se agudizarán estas tendencias. Los artistas en general y los escultores en particular, al ser interrogados por el arte, sólo serán capaces de hablar de sí mismos. El sofisma es sencillo; si mis obras son obras de arte, hablar de mis obras es hablar de arte. Este fenómeno podría interpretarse como una intensificación del sesgo egocéntrico y autosatisfactorio siempre

presente en los dominios artísticos. Pero esta hipótesis, es , a todas luces, insuficiente. Más bien, habría que considerar dos factores.

Uno de tipo metodológico: La entrevista es un género discursivo que, en nuestro siglo, ya no responde a un artificio retórico como en Platón o en Mondrian. Ellos imaginaban un diálogo para dar mayor claridad expositiva a las diferentes posiciones y argumentar un problema. Ahora, la conversación se produce realmente, se registra en una cinta magnética y se transcribe y depura para su publicación. De esta manera, el resultado tanto depende del artista como del entrevistador. Y, no llega a superarse el nivel superficial de una encuesta.

Otro, y más decisivo todavía que el anterior, es la explosiva diversificación y especialización del panorama escultórico que hace difícil, para algunos imposible, adoptar una visión del conjunto. Moore, por ejemplo, lo reconocía abiertamente. Al comienzo de su texto más famoso, publicado originalmente en 1937, declaraba: "Es probable, pues, que un escultor pueda dar, desde su propia experiencia consciente, claves que ayuden a otros en su aproximación a la escultura, y este artículo intenta hacer esto, y nada más que esto. No es un panorama general de la escultura, o de mi propio desarrollo, sino unas pocas notas sobre algunos de los problemas que me han preocupado de vez en cuando". (Moore, 1992, p. 65).

No cabe duda que el último gran escultor, así se declaraba, prolífico en textos ha sido Joseph Beuys. Pero Beuys consideró sus textos como esculturas, cosa que no pretende Alfonso Masó. Beuys, 1988, 1990, 1992, 1994 y 1995).

La tradición española de grandes escultores y tratadistas fue genialmente inaugurada por Juan Arfe y Villafañe, a finales del siglo XVI. Científico, tecnólogo y artista, cumplió el ideal renacentista de dar cuenta tanto de la naturaleza, como de su representación y de los materiales e instrumentos con los que se representa. Especialmente su libro "De varia commesuración para la escultura y arquitectura" seguirá reeditándose y utilizándose hasta el siglo XIX. (Arfe, 1974).

Habrà que esperar hasta nuestro siglo para dar con nuevas y sustantivas aportaciones a la teoría escultórica. En la primera mitad hay que mencionar a Alberto Sánchez y a Angel Ferrant. Alberto intentaba hablar de escultura pero sólo hablaba del campo: "formas hechas por el agua y el viento" (Sánchez, 1975; Ferrant 1950 y 1952). Caso aparte son Picasso y Miró, imprescindibles por sus obras pero que escribieron poco sobre arte y menos sobre escultura. En la segunda mitad, las palabras de Oteiza han sido más rigurosas. (Oteiza, 1952, 19063, 1991).

Este de Alfonso Masó es un libro claramente docente, un manual de clase y para clase. Desde la Bauhaus, la gran academia de nuestro siglo, no se retomaba este enfoque: el de los artistas-profesores-tratadistas. Por eso el libro de Alfonso entronca directamente con los textos de Molí-Nagy, 1972; Kostelanetz, 1970; Reinhardt, 1975; Beljon, 1993.

Es importante clarificar las intenciones concretas del libro de Alfonso, para poder apreciar su singularidad y valores.

Primero, es un libro que ha querido escribir. En Alfonso Masó hay un propósito deliberado de escritura, que es decisivo para dar carácter al texto.

Segundo, es un libro que presupone el amor y el conocimiento de la escultura.

Tercero, es un tratado completo y sistemático.

Cuarto, es un libro didáctico, un manual de escultura, un libro para aprender escultura.

Quinto, es un libro en el que no están dissociadas las técnicas de los conceptos.

Sexto, es un libro que descubre el centro nuclear de la escultura a partir del diálogo entre dos grandes escultores. Aparte de contextos históricos y sociales, lo que aparece entre ambos es lo propiamente escultórico.

Y séptimo, al proponer las mejores obras como modelos, conecta con las más modernas concepciones sobre la educación artística: se aprende a partir del arte.

El libro de Masó es un texto académico, de ahí sus ventajas y sus inconvenientes. No se trata de contar un modo, el suyo, ni de aportar un concepto, sino de desarrollar todo un sistema. Boccioni, Kosuth o Reinhardt, pretendían básicamente innovar la escultura mediante el descubrimiento de un único y nuevo concepto, precisamente el que estos artistas y tendencias han desarrollado: ya sea el dinamismo plástico, el de autorreferencia, o la negación de los valores plásticos. Por importantes que hayan sido cada una de estas ideas en la escultura del siglo XX, son sólo un concepto. Sería muy difícil comprender el conjunto de los problemas escultóricos actualmente a debate, sólo a partir de uno de estos conceptos. Son sistemas de innovación para descubrir un nuevo territorio, no para dar cuenta del conjunto.

La gran aportación del libro de Alfonso Masó es que instaura un sistema con el que es posible abarcar la totalidad de la problemática escultórica. El diálogo de los mejores escultores entre sí es el mejor camino para descubrir el núcleo de la escultura, su centro vital, la fuente de energía.

En el libro se han emparejado apenas unos cuantos: Julio González y Calder, Beuys y Marino Marini, Richard Long y Walter de María, Rodin y Deacon... La lista, obviamente, podría ampliarse. Más todavía, es imaginable llegar a conjugar cada uno con todos los demás. Seguro que será fructífero reunir a Miguel Ángel con Christo, por supuesto con Picasso, sorprendente con Duchamp; y a éste con Oldenburg; y así sucesivamente. El sistema que inaugura este libro si no es completo puede llegar a serlo.

La propuesta de Alfonso Masó, tanto en su libro, como en la obra escultórica que ha ido acompañando la creación del manuscrito en su taller, tiende a la transparencia. Su presencia personal parece desmaterializarse, para dejar paso única y exclusivamente a la escultura.

Esta actitud entronca directamente con la mejor tradición académica. En ella, para conseguir que el alumno aprendiera el dibujo y el arte, no tanto el estilo o la manera particular de cada artista-profesor, se adoptaba la estrategia de cambiarlos mensualmente. Esta curiosa decisión respondía a un convencimiento profundo: Más allá de cada concepción personal existe algo que es el arte.

Alfonso Masó no pretende dar su visión personal de la escultura, sino presentar la escultura misma, mediante el diálogo de las obras escultóricas. Por eso, él no da explicaciones de las obras, simplemente amplifica el susurro que entre ellas se produce. Su discurso puede ser discutible, su método es impecable.

Ricardo Marín Viadel.
Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Granada

Comentario del autor a la edición de 2003

Vamos a sostener en este libro afirmaciones y posturas contrapuestas, actitud que por injustificable no trataremos de disculpar sino de desarrollar en cada caso en todo su desamparo.

*Estamos presentando una segunda edición ampliada y revisada de *Que puede ser una escultura, y no hay forma* de que los capítulos concluyan, de delimitar los textos, pues el mundo cambia demasiado deprisa, y cada vez que encontramos a otros ya no somos los mismos, ni las imágenes, pues el tiempo también pasa para ellas y ahora tienen otra vida, nos hablan de otras cosas, aparecen en otro lugar, sumergidas en otras obras, bajo otras formas y otros nombres.*

No elegimos las imágenes ni los textos ni las músicas. Ellos nos eligen. Nosotros, aun así, necesitamos del esfuerzo que posibilite al menos la apertura inicial ante lo desconocido, apelamos al recuerdo de los lenguajes y los signos, a la memoria de las semejanzas, a la intuición de los contextos. Cuando eso ocurre ya no podemos retroceder.

Es lo que ha ocurrido ante esta imagen (f. 1) Alguien podría suponer que para ampliar el conocimiento de la escultura deberíamos buscar entre lo último, pero lo último en arte es lo que acaba de sucedernos, aquello que nos atrapa y nos conduce otra vez hacia el conflicto abierto

Decir que algo es arte significa, en ese acto, proveer de unos vínculos previamente inexistentes. Ese es el margen de nuestra capacidad creativa. Hacer arte es contextualizar y recontextualizar. La elección y ubicación pueden ser intuitivas, la contextualización requiere además del análisis.

De hecho, el arte es proceso, elaboración. Nunca algo dado y acabado. Buscamos un mientras donde remodelar nuestras preguntas, donde expresión y mutismo se superponen en el mismo rostro.

La contextualización aporta el sentido. El establecer relaciones abre los flujos de transferencias por los que esa existencia -realidad performativa- tiene lugar.

La insidiosa pregunta sobre si aquello es o no es escultura se despeja ahí, en el descubrir de una ubicación para la que nosotros mismos podríamos tener un nuevo escenario.

No nos cabe duda de que una Piedad de Miguel Ángel es un escultura y lo archivamos en nuestra memoria como caso resuelto, sin tener quizá en cuenta que cada vez que nos aproximamos a ella estamos revisando, reactualizando, redescubriendo, porque el mundo desde el que actuamos, en el que le damos cita, ya no es el mismo y nosotros tampoco.

En cada nueva situación, ante cada nueva imagen, la que acaba de mostrarse, ante el primer encuentro, no sabemos si aquello puede ser una escultura u otra manifestación artística. Sólo hacemos la distinción al tener que dar cuenta del proceso cognitivo. El intuitivo, como motor inicial, es otro, se mueve por impulsos mucho más rápidos y el razonamiento viene a posteriori, en el intento de aproximación al hecho.

El recorrido, aunque lo hagamos público es personal, aún yendo de la mano de otros, y ahí es donde hacemos uso y cultivo de la libertad.

He sido aprehendido por una contundente imagen. Quería comenzar estas líneas entrando directamente en ella y parecería que no lo he hecho y que aún tiendo a aplazar ese momento. Será a veces lo que parece más evidente no necesita hablar de sí mismo sino generar un recorrido de conexiones, provocarlo. Vamos descubriendo que ese era el fin de esta escena, el provocar ese tránsito, el provocar la ruptura de la calma chicha que la convención instala en nuestros cerebros.

Iconómicamente hay muchos aspectos en esa imagen que no vamos a comentar explícitamente ahora, aún así algunos de ellos se van a ir imponiendo. En nuestra lengua tenemos la palabra esperpento, que tan bien supo ilustrar Don Ramon del Valle-Inclán, para designar el feísmo como espejo mágico que refleja, pustulenta, la guapura o la verdad oficial y apunta directamente a la línea de flotación de tabues, privilegios, o intocables convencionalismos.

La ética en nuestros entornos políticos y sociales continúa viviendo grandes frustraciones, y no es ajeno el encuentro a esa situación, no podría serlo porque en tales circunstancias se nos impone una persistente pregunta sobre el sentido y coherencia de nuestros actos.

La nueva imagen, provocativa y revulsiva, es nuestro desinhibido rostro resueltamente incorporado a esa acción: multiplicado, mutado en un cuerpo múltiple, de compleja sexualidad, voluntariamente sujeto, en su extrañica actitud, a un simbólico yugo, a una idiotez con la que se agrade, pues su estética propone la agresión a lo que nos fagocita, nos embadurna, nos paraliza, nos degrada como miembros de la exitosa e imparabile leva que sustenta el estado del bienestar.

Al arte también le corresponde la vigilia, la alerta para ejercer la subversión ante el cerco perverso que degrada el sentido de las palabras para expropiarnos con ellas nuestro propio sentido.

Desde que nos han atraído los gestos grotescos de nuestra imagen, hemos comenzado a saber que nos invitan al otro lado del arte oficial, los artistas de moda, los grandes negocios.

Esta imagen podría ser la representación medieval de un episodio ajeno a nuestro mundo, pero no nos es tan ajeno lo que ocurre en El Jardín de las Delicias. Nos atrae porque nos implica. Podría ser una escena de saltimbanquis callejeros en busca de unas monedas y activaría unos resortes de respuesta semejantes.

Lo cotidiano conoce una historia que da sentido al ahora.

Una tradición de titiriteros y cómicos nos recuerda aquí su sentido, sus épocas oscuras, sus malpagadas proezas de artistas transhumantes

Nos ha encontrado una imagen que quizá sea nuestro desinhibido rostro y nos dejamos llevar por la específica energía que promueve en nosotros. Se abre una vez más el abanico de las opciones.

El abanico que evoluciona en nuestros escenarios con los movimientos calculados pero libres de la estética Buto. Comprendemos cómo nuestro rostro necesita, para ser visible, de otro rostro, de otros ritmos, otros cuerpos, otros escenarios, otras historias, para narrar la misma historia que se nos ha quedado sin gestos y sin palabras.

Los personajes provocadores del teatro buto se enfrentan y responden al exasperante amparo que busca el pueblo japonés en la uniformidad, en el ciego seguimiento de sus tradiciones. «Tradicionalmente, en japonés, todo lo que padezca una tentación individualista o crítica demasiado fuerte para ser disimulada o contenida, tiene las opciones del suicidio, la emigración o la locura». (Arrizabalaga, L. 1987)

La locura en los personajes de Ono y en el teatro Buto tiene, en consecuencia, en la memoria de su cultura, unas raíces muy antiguas, y encuentra paralelismos muy significativos con las tradiciones europeas, tanto en la forma como en el origen. El loco era el único a quién se permitía decir la verdad aunque con demasiada frecuencia, no le libraba del castigo ni esa condición, como dan amplio testimonio nuestra historia de manicomios-prisiones. (V. Foucault)

En su distanciamiento de lo cotidianamente humano con frecuencia se ha situado en el enajenado un contacto con los posibles dioses en una temporalidad donde el bien y el mal conviven, indiferenciables aún, donde están por instaurar las normas sociales y por argumentar y mantener las grandes diferencias. Por eso recelamos de ellos un tipo de coherencia que nos es negada. Nos recorre una fugaz conmoción ante la presencia de la locura representada., quizá sea porque en ella vislumbramos la imposibilidad de nuestra cordura o «recto proceder» en una realidad exclusivamente sinuosa.

La representación se carga de todas las connotaciones que adquirió en su mítica historia. En la imagen que observamos no hay referencia al natural, al loco cotidiano, sino al profundo imaginario y su iconología que actúan en nuestra mente desencadenando respuestas, volviendo a generar la acción, la experiencia metamórfica y catártica de nuestro propio yo: sujeto-espejo vociferante-temeroso.

Pero la imagen que comento es, en realidad, la de mi propia impotencia.

Nada se sino que me recuerdo recordando, oigo decir a la vieja máscara de un Sócrates representado.

Esta extraña presentación tiene que ver entonces con el desconcierto que, en todo momento, cuando se aproxime a la sinceridad, va a encerrar la apertura de nuestra desierta sabiduría.

Cada vez, en cada recorrido, pues lo demás no es estar dispuestos a conocer el arte sino quizá las circunstancias objetivas que lo rodean.

He querido partir de que podemos aspirar a aproximaciones parciales, de que esa imprescindible humildad tendría su recompensa en las fragmentarias certezas que la intuición pudiera mostrarnos.

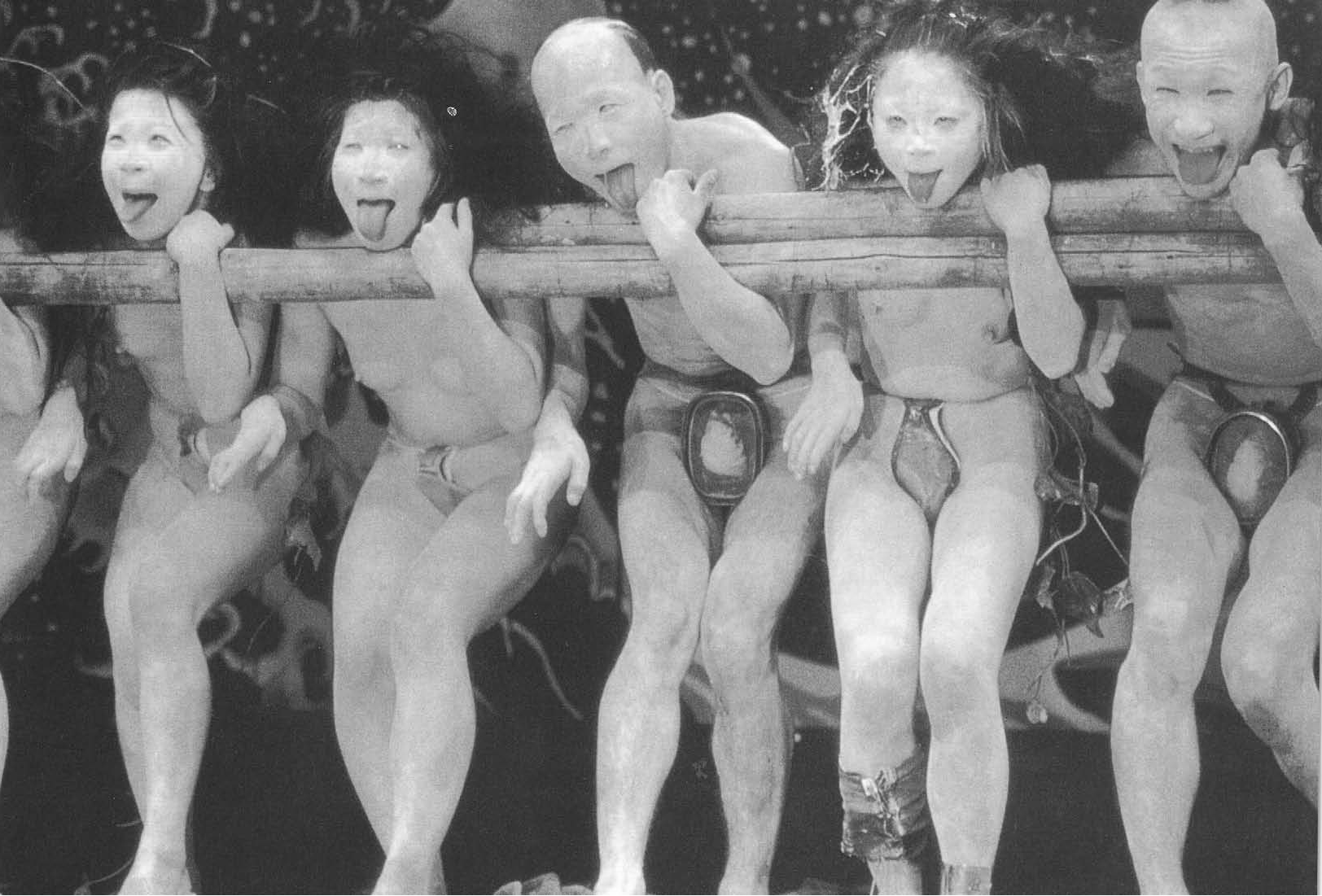
Tu yo que siente y cauteloso aguarda a poder corroborar o desmentir: el crecimiento de ese parecer, o aparecer, que tiende a dejar nuestra soledad entre inquieta y habitada....es el propósito de un libro que tenía que ser juego.

Nos podemos situar dentro y ensayar las palabras de la poesía que a veces se asemeja a las del conjuro y otras no son sino el resultado de pedir a las palabras normales un orden, un deslizamiento, una transformación que logre aproximarse a lo que tendríamos entre la mente, los ojos, las manos y los labios...

En ese juego salimos reforzados aunque lo creamos pura debilidad.

El arte y su comprensión no habitan en un ser fuerte, que es pura ficción, sino en el propio temblor...en los otros temblores...

Pero en cada párrafo que añado parezco olvidar el declarado propósito, por el que estoy en estas líneas; era para presentar un libro, querría, aunque a estas alturas podría ser ya demasiado tarde para expresarlo, que ante todo fuera útil. Si tomamos esta palabra en su acepción de instrumento o herramienta debería cumplir, entonces, un claro cometido, quizá el de mostrar que la comprensión de la escultura como la de cualquier arte, no se consigue con un manual si no estamos nosotros dispuestos a ir ante las mismas obras y a intentar situarnos ante lo que éstas nos abren, no tomando el arte, en ningún caso, como un absoluto, sino como un intermediario, entre lo que nosotros debemos construir y todo aquello que por su intervención llega hasta nosotros.



Introducción:

Introducción:

Introducción:

Introducción:

Introducción:

En otro cuerpo

Introducción:

Tránsito

Introducción:

A otro comienzo

Es preciso rebasar los problemas de la descripción -sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones- para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar.

Gaston Bachelard
"La Poética del Espacio"

¿Todo está hecho para estar bajo envoltorios que definen a priori el contenido?

"Todas son solamente cosas hechas a medias, solamente medio abiertas, hay que pensar en la relación de los conceptos que están relacionados con las cosas e investigar las leyes de estas conexiones, siempre dentro de las leyes que están relacionadas con la libertad humana. Investigando simplemente los fenómenos y remontándose a sus orígenes. Naturalmente se encontrará un montón de dificultades y obstáculos en todas partes. Pero si uno es constante entonces los romperá y se extenderá la cognición y se obtendrán las reglas que llenarán verdaderamente el concepto de la libertad con su contenido puro: crear el mundo.

La libertad es algo positivo, un concepto de producción, no es una arbitrariedad, no es, digamos, una dispensa de responsabilidad. Al contrario, el concepto de libertad expresa que ya no son los otros los que hacen las cosas para los hombres; sino que tiene que hacerlo uno mismo desde su libertad y su responsabilidad".

Beuys (1986)

Las cosas, la materia, el espectador, la obra de arte necesitan, con frecuencia de un mediador, que con los recursos a su alcance, ponga en contacto, en disposición de empezar a contemplar, a entender, a relacionar, a recomenzar. Uno puede ser su propio chamán, pero aún mejor, aún antes, el oidor de ese chamán invisible que reside en todas las cosas.

Buena parte de lo aprehendido al aproximarnos a una escultura, va a seguir siendo válido para acercarnos a otras, no ya del mismo autor, sino de cualquier otro, aun con diferentes planteamientos, sin embargo, en cada caso quizá vayamos aprendiendo distintos matices que nos lleven de alguna manera a conocer lo que puede ser una escultura . Esa dificultad inicial tendrá así su compensación, en realidad la infinitud de claves no es tal, entre unas y otras obras, entre unas y otras formas de hacer, entre unas y otras propuestas, hay más conexiones , más similitudes de las que en principio creemos, nos hablan de algo que de alguna manera ya está en nosotros, y si creemos asistir a algún tipo de despertar es porque estamos ante unas formas de decir que han sido fraguadas por nuestra propia cultura o por otras que comparten lazos comunes, formas de dialogo con un mismo mundo.

Nunca digáis como Ttristán Tzara:

“He dejado mi infancia a los otros pequeños los cuales reirán con la boca llena”.

