

EL TIEMPO COMO MATERIAL PARA LA PRÁCTICA ESCULTÓRICA ACTUAL

Abián González Francés

Artista

Resumen

Este texto trata la relación entre espacio y tiempo en la escultura, ante el desafío que las nuevas tecnologías suponen para la experiencia temporal del individuo. La práctica escultórica actual, como área que conserva algunas especificidades, se encuentra afectada por las necesidades sociales de dar espacio a la memoria colectiva y de construir enlaces históricos que definan otros puntos de vista. Se trata de la noción de archivo aplicada a la escultura, que conlleva la utilización consciente de los flujos de información y de conocimiento como mercancías de nuestro tiempo.

Los artistas que se sitúan en este tipo de práctica comparten con la tradición escultórica la ambición de generar movimiento y activar ilusiones de vida alrededor del objeto artístico. Sin embargo, sus trabajos presentan unas características nuevas con respecto al uso del tiempo que trasladan la mirada fuera del espacio expositivo. De esta manera, la materialidad de la obra se convierte en el núcleo de situaciones que pertenecen a temporalidades distintas. Con este planteamiento, y a través del análisis del trabajo de los artistas Danh Vo, Adrián Villar Rojas y Asier Mendizabal, se argumenta cómo el medio escultórico puede cumplir una función de síntesis entre archivo y forma, permitiendo que la escultura sea portadora de narraciones y refleje ritmos que se encuentran fuera de sus límites materiales.

Palabras-clave: ESCULTURA, TIEMPO, MEMORIA, ARCHIVO, FUNCIÓN SOCIAL DE LA ESCULTURA

Abstract

This text aims to establish the lines of relation between space and time in sculpture, faced with the challenge that new technologies offer to our temporal experience. Contemporary sculptural practice, as a realm that retains some specificities, is affected by the social demand of making space for collective memories and building historical links that may define new points of view. This is the notion of the archive applied to sculpture; it requires a conscious use of informational flows and knowledge as goods of our age.

Artists working in this realm share with the sculpture tradition the ambition of creating movement and boosting the illusion of the living around the art object. However, the work of these artists feature new modalities concerning the use of time that transfers the gaze outside of the exhibition space. In this way, the materiality of the work holds a core of situations that belong to different temporalities. With this approach, and through the analysis of artists Danh Vo, Adrián Villar Rojas and Asier Mendizabal, I will argue how sculpture as medium might accomplish a synthesis of form and archive, allowing sculpture works to carry on narratives and reflect rhythms that lie outside of its material limits.

Keywords: SCULPTURE, TIME, MEMORY, ARCHIVE, SOCIAL FUNCTION OF SCULPTURE

González Francés, Abián. 2014. El tiempo como material para la práctica escultórica actual. *AusArt Journal for Research in Art 2* (1) (June): 234-241.

1 - FORMA, EXPERIENCIA Y TIEMPO

La relación entre forma y experiencia, dos de los conceptos que más ligados están a la función estética de la escultura, se encuentra actualmente en un momento de transformación. El desarrollo tecnológico actual, y especialmente el auge y la presencia cada vez más importante de lo digital, está condicionando nuestra relación con el espacio físico. Las aplicaciones de lo tecnológico en el ámbito social subrayan la presencia cada vez más de la imagen rápida que señala e indica; una imagen plana que no alberga relaciones, que es prueba de aquello que informa. Es una imagen que no narra, sino que aporta un significado que pretende ser inequívoco y ser consumido rápidamente. El motivo por el que este tipo de imagen interfiere en la experiencia del espacio y de las formas, de los volúmenes y los cuerpos, es por su poder de generar acontecimientos que se consumen en el presente y que fomentan la acción hacia lo ya conocido. La inercia de la que se nutre esta imagen es su capacidad de marcar un lugar que no es tal, sino simple movimiento no significativo por el que los acontecimientos son cómodamente sustituibles. Este es un aspecto destacado y altamente comentado sobre la relación de valor que establecemos con las imágenes.

Además, bajo las circunstancias económicas actuales, surgen nuevas complejidades y nuevas situaciones que tienen como germen la función del objeto artístico y su lugar en el entramado social. Juan Luis Moraza, en la carta remitida a los socios del Instituto de Arte Contemporáneo a raíz de la celebración de los premios RAC 2013 (Reconocimientos del Arte Contemporáneo), explicaba cómo *“el universo artístico parece buscar un lugar social, emulando y anhelando la implantación de otras formas de experiencia: el “arte como espectáculo”, el “arte como política”, el “arte como gestión”, el “arte como investigación”... corresponden a diferentes fantasías de asimilación que contemporizan con sus homólogos reales (la investigación, la gestión, la política, el espectáculo, el rito), pero eludiendo sus compromisos y exigencias”*. Esta tendencia se deja sentir en exposiciones de arte donde parece que la experiencia está dada de antemano, de manera que no se adoptan y se trabajan las formas específicamente, en relación a la función real de la propuesta, sino que se recurre a fórmulas y clasificaciones que hacen identificable la acción que se lleva a cabo.

La memoria, *“lugar sensible, fugaz o durable, entre el yo y el otro, entre lo personal y lo universal, entre lo individual y lo colectivo”* (Guasch 2011, 175), adquiere su interés justo en la época en que la noción de intimidad y privacidad, así como de espacio público, comienza a mutar. El nuevo espacio digital ha ido dibujando unas coordenadas que hacen parecer cercano lo que es lejano, y eso se debe en gran parte a los manejos del tiempo, a la inmediatez de la información, y no exclusivamente a asuntos relacionados con el espacio, como se podría pensar. Si el posmodernismo ha provocado vivir más en la sincronía que en la diacronía, y por tanto, nuestra experiencia ha tenido más que ver con categorías espaciales que temporales –siendo estas últimas más propias del periodo moderno– (Jameson 2008, 40), en el momento actual parece que el interés por lo temporal coge fuerza, pero de una manera distinta. Si en modernidad fue el progreso, y para ello había que destruir todo vestigio del pasado, ahora es la memoria la

que reclama su lugar. Numerosos artistas rebuscan en todo aquello que fue olvidado o que puede contarse de otra manera para reescribir las historias y mostrar las fallas de los discursos únicos. Siguiendo la genealogía descrita por Anna María Guasch, se constata cómo el interés por la memoria ha ido en paralelo al interés por el archivo, en el que ha sido protagonista la fotografía, su mecanismo y su valor de índice dentro de la acumulación que conforma propiamente el archivo.

Con los nuevos estatutos de la imagen, la necesidad del arte de legitimar su función y las prácticas de archivo aparece paralelamente el artista como investigador, gracias principalmente al *“proceso de digitalización de la cultura, que permite el acceso a documentos de todo tipo sin grandes esfuerzos físicos y económicos, acelera la producción y el ensamblaje de materiales”* ¹. Este nuevo paradigma del arte como investigación, por cuestión de época, afecta también a los conceptos más relacionados con la escultura. Por esto, se nos plantean diversos interrogantes que tienen por objeto la función del arte y el reconocimiento de sus tiempos en relación a los ritmos de la información, y la función de la escultura con respecto a la memoria y la historia. Esto supone acercarse a la noción de monumento como un concepto más abstracto que concreto, por su valor de organizador temporal, contribuyendo a la conjunción entre memoria y proyección. Además, cabe preguntarse acerca de la relación entre las formas escultóricas y las formas más narrativas o textuales. Este texto pretende ser una toma de contacto con estas cuestiones; se trata de una primera relación a través del análisis de unas prácticas y la búsqueda de una base teórica que los enmarque.

2- EN BUSCA DE LA FUNCIÓN SOCIAL DE LA ESCULTURA

Espacializar el tiempo, según explica Jorge Oteiza en un escueto vídeo², puede ser visto como uno de los objetivos que históricamente más ha importado a los escultores, cada uno según su época. En momentos en los que la experiencia del espectador cobra importancia, podemos decir que el tiempo abandona la obra para formar parte de la percepción del sujeto. Los tiempos de cada individuo resuelven así la tensión que existe entre el espacio, el tiempo y la escultura; bajo esta organización, la obra se hace receptiva a las individualidades dentro del lugar común. La relación mítico-ideal que fundamentaba la escultura se traslada progresivamente al lugar del sujeto, y por extensión, a su lugar en lo social. Este proceso de separación se relaciona también con lo que se ha llamado la *“descentralización”* de la escultura (Rosalind Krauss: 2002), un proceso histórico de la escultura por el que se abandona la importancia del núcleo estructural en favor de una cierta teatralidad más relacionada con las superficies y el exterior. Toda la escultura del siglo pasado es más o menos reflejo de esta deriva en la que la estructura ya no se resuelve en el interior de la misma.

La obra *We The People* del artista Danh Vo refleja de especial manera esta pérdida del centro interior de la escultura en relación a los ritmos de producción y distribución propios del comercio global. En este trabajo Vo crea una réplica exacta de la Estatua de la Libertad, completamente fiel a su tamaño y a su material originales. Aquí, rechaza referirse al lugar del monumento, y centrándose en el propio material de la estatua (placas de cobre de 2 milímetros, más delgadas de lo que se pensaría), y de una manera más que iconoclasta, dota de materialidad al poder de su imagen y a su simbolismo exportado. El gesto artístico se define así por la reproducción a tamaño real de más de doscientas partes de la estatua que nunca serán expuestas de manera completa. Fragmentado, el monumento adquiere la capacidad de habitar simultáneamente diferentes lugares demostrando, a modo de metáfora, la exigencia de adaptación propia de nuestro devenir global. En este proyecto no se exporta el icono, sino su fisicidad, consiguiendo ampliar el contexto del monumento. Entendemos que en la sociedad de la comunicación el contexto no está definido por un territorio físico continuo, sino por uniones virtuales que conectan localidades distantes; por esto, el espacio y la materialidad de los monumentos que este tipo de localidades fomenten se verán afectadas necesariamente por su condición virtual y su discontinuidad espacio-temporal. Aunque este fenómeno requiere un estudio más profundo, podemos decir, tomando el trabajo de Danh Vo como síntoma, que el monumento, en su lado más físico, queda entonces reducido a una desmembrada presencia de restos. La imagen unificada que legitima el poder y el emplazamiento público que provoca la peregrinación turística se transforman entonces en mercancía transportada y en souvenirs de gran tamaño que bloquean la referencia visual completa de la estatua.

El monumento, en su vertiente más humanista, vendría a significar la reunión, no solo física, sino la conjunción de subjetividades. En un momento de tecnologías de reproducción el encuentro ya no pertenece a un tiempo único, sino que es la suma desacompañada de los sujetos y sus tiempos, sus memorias y sus repeticiones. El aislamiento del sujeto contemporáneo, que por otra parte garantiza su libertad política, condiciona el encuentro que se produce en el espacio público. Así, el acontecimiento en la actualidad se cotiza más por su valor mediático que por su trascendencia en el espacio físico.

Por esta razón, llama la atención que un artista decida en este momento trabajar, no a partir de la idea de monumento, sino precisamente, a partir de la construcción de monumentos en el sentido más convencional del término. Adrián Villar Rojas viene haciendo este tipo de trabajo en el que el tiempo se espacializa mediante una narración que se produce por medio de las formas y lo plástico. Sus esculturas de cemento y arcilla sobre peanas ruinosas (enormes estatuas humanas, animales, transhumanas, míticas) tienden a la representación de un mundo posthumano, en el que se atisban los efectos de la destrucción planetaria y el colapso tecnológico. Sus propuestas representan muy bien uno de los síntomas más característicos de nuestra época: la ansiedad provocada por la sobreproducción de información y de imágenes, y son una respuesta a lo que Andreas Huyssen denomina "*una crisis fundamental en la manera de imaginar futuros alternativos*" (Anna Maria Guasch: 2011 p.165). La acumulación en las obras de Villar Rojas conforman un archivo materializado de restos arqueológicos que se proyectan

en el futuro, y proponen modos de actuación desde lo sensible. Su valor como posibles monumentos contemporáneos recae en esta reunión ficcional de momentos históricos. Contar historias sigue siendo un rasgo humano que facilita la unión y el encuentro, la capacidad de crear comunidad en base a una memoria compartida. En nuestro momento, narrar es buscar el entendimiento entre pasado y futuro, no para escapar a otro tiempo, sino para poder activar nuestro presente afectado por desencuentros temporales. La narración por medio de la escultura no tiene que proponerse buscar necesariamente la verdad, sino utilizar lo verosímil, sin el mínimo complejo de objetividad, para activar la capacidad abstracta y despertar la acción del individuo hacia el plano compartido de lo social.

En nuestra rapidez contemporánea, la reunión de individualidades en el espacio público actualmente se produce en muchas ocasiones ante fórmulas conocidas y sobre soportes ideológicos caducos. El arte es capaz de superar con sus propios medios esta anacronía, y la acción debe ser una acción que active la emoción en el más puro presente. Como animales de transmisión que somos, que no solo comunicamos, sino que transferimos saberes históricamente (Debray 2001)³, debemos tener en cuenta que el arte cuando aporta perspectiva histórica (no necesariamente fechada, pero sí rigurosa), nos protege de los discursos del momento, llenos de intereses que son tan inmediatos como la información en el uso cotidiano. De todas maneras, no valen puertas traseras. Al igual que Danh Vo, el trabajo de Adrián Villar Rojas se inserta de lleno en el mecanismo del arte, gracias al que es posible su efectividad. Participa de él bajo los discursos imperantes (siempre los hay), que son la combinación entre síntoma de época y moda del momento. El característico *site-specific* de Villar Rojas dota a sus obras del rasgo más social del monumento actual como lo venimos tratando, que aquí podríamos intercambiar por la versión efímera que supone el “evento”.

Dentro de la lógica que se desea trazar aquí, aquella que vincula la función de la escultura al ámbito social y a los usos del tiempo, es necesario considerar la narración textual como base para comunicar aquello que es posible articular en palabras y que tiene como principal interés abordar problemas que tienen que ver con lo escultórico. Si las formas artísticas deben tender a ser receptivas de subjetividades y generadoras de acción, y por tanto, son más propicias a los avatares de la experiencia, lo textual vendría a significar el terreno de lo social más propicio para borrar ambigüedades. *Valor facial*, una obra basada en texto, escrita y leída tipo conferencia por Asier Mendizabal resulta un buen ejemplo de cómo la función más social de la escultura puede estar en la misma palabra del escultor. Su reflexión incide en la relación histórica, cultural y política de la idea de Europa a través de sus representaciones y signos, haciendo un recorrido que atraviesa la relación entre intercambio y arte, imagen e ideología. Su lectura incorpora los signos que se suceden en el proyecto europeo de moneda común, precisamente la materialidad del dinero. La imagen de las arquitecturas y las construcciones que aparecen en los billetes de euro, como nos indica, “si algo muestra, a modo de involuntario síntoma, es su querencia por la obra pública, por las grandes infraestructuras acometidas con dinero público”. Las construcciones que aparecen son meramente aproximaciones visuales a diferentes estilos arquitectónicos, simulando la

formalización estética de algo compartido, basadas en un consenso que genera representaciones ligeras, aparentemente sin peso ideológico. Pero lo que nos viene a decir Mendizabal es que el consenso ante esta representación aparentemente carente de ideología acaba por materializar una ideología concreta. Mediante los billetes se transmite lo que se creía no estar transmitiendo, su verdad implícita, en sus palabras, “dice más de lo que cree decir, y de hecho, dice lo que importa”. Por otra parte, se entiende que el interés de la narración de Asier Mendizabal es en sí mismo un intento por unificar aquello que no tiene sentido mantener sin el ligamento de la palabra, una lucha frente a ese discurso dominante que se oculta, que hace imposible la reconciliación histórica, y que aquí se señala.

Como apunta Jameson, “cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica”, por esto resulta importante que las técnicas de arte como investigación estén cuestionadas en todo momento y adaptadas a la situación. Ante la desorientación espacial que provoca la sobredosis de estímulos informativos (que parezca cercano lo que está lejos; importante lo que no lo es; la desaparición instantánea de lo que ayer era información relevante, etc.), organizar formas de tiempo se presenta, si no como la alternativa de incidir en el espacio de opinión pública, sí como la opción que hace posible la reunión de subjetividades bajo el marco del destiempo generado por las tecnologías de reproducción.

3- LA ESCULTURA Y LOS TIEMPOS. LO ESTÉTICO Y LO POLÍTICO

La escultura como almacenaje de memoria, es decir, como archivo, tiene la potencia abstracta del monumento. La problemática de su metodología se resuelve con las formas heredadas de lo estrictamente escultórico, pero también es posible abordarla en la narración, textual cuando proceda, y hacerlo sin el menor complejo. Entender la escultura como archivo supone darle a este otra dimensión, que no es únicamente la de artefacto físico de acumulación, sino de lugar ambiguo que se da entre la corporalidad y el recuerdo. Danh Vo, Adrián Villar Rojas y Asier Mendizabal son solo tres ejemplos de cómo el interés por la presencia de los objetos y el espacio se puede concebir desde esta noción ampliada del archivo.

Si como afirma Todorov, ya desde Descartes, la observación, la experiencia, la inteligencia y la razón han tenido más importancia que la memoria en el ámbito social, se entiende su recuperación por parte de los artistas que se han acercado a la sensibilidad del archivo a partir de los años noventa. En el momento actual, las inercias del archivo generan cada vez más la referencia por la referencia, así como del artefacto por el artefacto, incluso la acumulación por la acumulación, sustituyendo también las formas del archivo por sus fórmulas. Construir espacio, y más que eso lugar, sigue

siendo el objeto de estudio y el punto de vista de la escultura, y esta acción en sí ya es una acción política. Sin esta noción (que se podría decir más arcaica) no se puede abordar la influencia de lo digital y el desarrollo de los nuevos espacios públicos virtuales. Ante un espacio fragmentado y una imagen plana, la escultura tiene aún la capacidad de lo que está presente, casi más que cualquier otro modo de arte.

La capacidad del arte para deshacerse de lo individual y lo efímero y repetirse en formas universales y abstractas es la condición por la que las nociones de escultura y archivo pueden complementarse. Sin embargo, el lugar social del arte es a menudo entendido en contraposición a la idea autónoma de autoría y a la forma abstracta. Esta situación se da también especialmente en las prácticas artísticas con el interés puesto en el archivo y en la acumulación de información. Ante la contemporización apuntada por Moraza, los complejos del arte por ser inmediatamente útil lleva a los artistas a abandonar el lugar de enunciación en el que sería posible *“pensar lo estético y lo social/político juntos, en lugar de subsumir ambos en lo ético (...) como una manera expresiva y articulada de regenerar las sensaciones que experimentamos al enfrentarnos al otro, modelada en formas artísticas”* ⁴. Las posibilidades de prospección de la obra artística y la capacidad de las prácticas escultóricas en particular de introducirse en la vida pública vendría a desarrollarse en torno a *“una propuesta en abstracto de cómo podría continuar la vida social”* (Doug Ashford: 2010). En este lugar -que es tanto de enunciación como de reunión-, que supone situarse en el devenir de los tiempos, la capacidad del artista llega a ser política porque sugiere con su práctica nuevas formas de división de lo sensible (Rancière: 2002); introduciéndose en la narración de la historia siempre en relación a los ritmos que se suceden hoy en día, dotando de duración presente a las obras, haciéndolas resistentes a los cambios interesados del momento.

Referencias

- Debray, Régis. 2001. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- Expósito, Marcelo, Doug Ashford, Devin Fore, Brian Holmes, Christina Kiaer, Hito Steyerl y Dmitry Vilensky. 2010. *Los nuevos productivismos*. Barcelona: Universitat Autònoma. ContraTextos 8.
- Guasch, Anna María. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric. 2008. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Krauss, Rosalind. 2002. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal.
- Rancière, Jacques. 2002. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002.
- Sánchez, José Antonio. 2014. “Emergencia del arte-investigación”. En [publicación web] *Práctica e Investigación: metodologías de investigación y docencia en artes*. Asociación ARTEA. <http://joseasanchez.arte-a.org/node/826>
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Notas

- ¹ José A. Sánchez, “Emergencia del arte-investigación”, <http://joseasanchez.arte-a.org/node/826>
- ² Jorge Oteiza, “*El espacio y el tiempo en la escultura*”, Museo Oteiza, <http://www.youtube.com/watch?v=dXFUYyo3KRc>
- ³ Règis Debray: “*Resaltando la oposición, diremos que comunicar consiste en “transportar una información dentro del espacio”, en el interior de una misma esfera espaciotemporal, y transmitir, entre esferas espaciotemporales distintas (...) La transmisión tiene un horizonte histórico, y su base de partida es una prestación técnica (por medio de la utilización de un soporte)*”. En *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós, 2001
- ⁴ Afirmaciones de Dough Ashford sobre su experiencia en el colectivo artístico Group Material. En *Los nuevos productivismos*. ContraTextos (MACBA-UAB). 2010

(Artículo recibido 30-04-2014; aceptado 04-06-2014)