

DESTRUCCIÓN DE LA ESCULTURA

LA RAZÓN. LUNES 3 DE FEBRERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIANO

El Museo Guggenheim inicia el nuevo año con una exposición de las esculturas mecánicas del ingeniero estadounidense Alexander Calder, a las que Duchamp llamó «mobiles» (móviles), no tanto porque se muevan en el espacio como porque son inestables. Realizadas a comienzos de la década de los treinta, estas construcciones artesanales obedecen, en sus elementos individuales, a las figuras geométricas de la abstracción suprematista o calvinista y, en su composición lineal, a la ingravidez excéntrica del fundador del constructivismo, el artista bolchevique Rodchenko.

El suprematista Rodchenko sabía lo que hacía cuando en 1919 pintó una serie de cuadros totalmente negros. Era lógico que tras reducir la pintura artística a nada más que capa de pintura física anunciara, en su ensayo «La Línea», que si «el color ha muerto en el negro», el arte de la igualdad debía «dejar morir también a la pincelada» y encontrar en la línea el secreto de la composición artística de la realidad tridimensional. Los objetos los define la relación de gravedad entre ellos en un espacio común. Individualmente, como las personas, carecen de orientación. Plasmó esta idea comunista en quioscos excéntricos para la propaganda soviética y composiciones de cartón o contrachapado con figuras geométricas cortadas de manera concéntrica y suspendidas en el espacio.

Las «esculturas móviles», por muy decorativas que sean en paredes o espacios neutros, niegan el arte de la escultura. No porque sean construidas en lugar de talladas o modeladas, pues esa dificultad la superaron los artistas españoles Julio González (series de «Hombre cactus» en hierro forjado) y Picasso («Mujer en el jardín» de hierro soldado y pintado), sino porque el espacio vacío se recorta y perfila con ramificadas figurillas geométricas suspendidas de alambres, en lugar de integrarse en el volumen escultural de la composición, como en el «Profeta» del también español Pablo Gargallo, el más interesante escultor heterodoxo de aquella época.

La escultura cinética no es escultura ni objeto de arte, sino artesanía del arte de objeto decorativo. Cuando la estética de la composición, esencial en la delicada obra de Calder, incluso en la de sus gigantescos «stables» zoomórficos en acero pintado de rojo para decoración urbana (al estilo del toro negro anunciando a Domecq en la rústica), es reemplazada por la idea de fuerza inherente al hierro descarnado, desaparece el arte de objeto y aparece la tosca artesanía de la pura brutalidad de la materia (Berto Lardera y Roberto Jacobsen en los cincuenta; Bernardo Luginbühl en los sesenta; Eduardo Chillida en los setenta).

Las construcciones mecánicas que pretenden configurar materialmente la ingravidez del espíritu, y en mucha mayor medida las que en sentido contrario aíslan la gravedad de la materia bruta de sus formas útiles o significativas, no es que deshumanicen la bella arte de la escultura mediante la abstracción mecánica de su línea de contorno, sino que la destruyen y despiezan por completo en aras de una nueva arquitectonia constructivista, excéntrica en Rodchenko y analítica en Calder, o de una ruda forja de herramientas hirientes de la naturaleza, como las de Chillida, que la simple herradura de un herrero, mucho más elegante, evita.

La más dañina de las destrucciones del arte en tres dimensiones, la que mejor revela la decadencia artística que ha consagrado y subido a la gloria del arte nacional vasco-español al fallecido artesano Eduardo Chillida, no simboliza ni denuncia la brutalidad de una época de violencia y terror, enrejando el espacio libre en tentáculos de hierro curvados sobre yunques despiadados, como la benevolencia optimista quiere suponer, sino que su propia obra constituye la brutalidad, marcando por ejemplo las rocas del mar con hierros agresivos, al modo como los dueños de una ganadería registran en la piel viva la propiedad de sus reses.