

DISCURSO DE INGRESO  
DE LA ACADÉMICA NUMERARIA  
EXCMA. SRA. DRA.  
D.<sup>a</sup> ROSA MARÍA GARCERÁN PIQUERAS

Diseño y Maquetación:  
Soluciones Gráficas Chile, S.L.L.  
Chile, 27  
Tel./Fax 91 359 57 55  
28016 MADRID

Depósito Legal: M-27884-2007

DISCURSO DE INGRESO  
DE LA ACADÉMICA NUMERARIA  
EXCMA. SRA. DRA.  
D.<sup>a</sup> ROSA MARÍA GARCERÁN PIQUERAS

Diseño y Maquetación:  
Soluciones Gráficas Chile, S.L.L.  
Chile, 27  
Tel./Fax 91 359 57 55  
28016 MADRID

Depósito Legal: M-27884-2007

Excelentísimo Señor Presidente  
Señoras y señores Doctores Académicos  
Señoras y Señores

### LOS ESPACIOS ARTÍSTICOS TRANSFORMADOS

Es de obligado cumplimiento que inicie mi intervención agradeciendo a toda la corporación de la Real Academia de Doctores de España, el haberme aceptado como miembro de la misma y en particular al Excmo. Sr. Dr. D. Agustín Úbeda-Romero que me propuso y presentó a la Sección de Arquitectura y Bellas Artes con el apoyo del Excmo. Sr. Dr. D. Manuel del Río Martínez y del Excmo. Sr. Dr. D. Guillermo Suárez Fernández para la medalla nº 39 de la sección 9ª. Depositando en mí, una confianza a la que espero corresponder, no sólo por agradecimiento sino por afinidad. Afinidad, porque estos tres primeros académicos casi determinan los campos de mi evolución, desde mi formación a la actualización de mi trayectoria profesional.

Agradezco su presentación al **Excmo. Sr. Dr. D. Agustín Úbeda-Romero Moreno-Palancas**, con el que me siento unida en el campo de la trayectoria artística. Lo conocía como pintor y lo valoraba desde mis inicios como pintora; se remonta mi admiración hacia él, a mi época de estudiante en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, época en la que ya el Excmo. Sr. Dr. D. Agustín Úbeda-Romero, aunque joven, triunfaba en París. Y tuve ocasión de un trato más próximo años después, a partir de 1979, año en el que resido en Madrid al obtener por oposición la Cátedra en la Escuela Superior de Bellas Artes de San

Fernando, ya transformada en Facultad de Bellas Artes. Y durante todo este periodo tiene mi reconocimiento como buen compañero, pues mostraba su curiosidad por mi materia y me animaba de modo “socarrón” a seguir buscando los puntos en el espacio, encontrando puntos de convergencia con su obra, ya que él también seguía buscando flechas y líneas en los espacios. La cátedra en aquel entonces, abarcaba los sistemas de representación y dos materias más de dibujo científico aplicado. La naturaleza de la cátedra me aproximaba -mucho más de lo que podía suponerse en una facultad de Bellas Artes- a los profesionales de arquitectura, en mi análisis del espacio y su representación.

Ya desde años se habían separado como centros de formación Arquitectura y Bellas Artes, -quiero recordarles que mi formación proviene de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, una institución centenaria, creada en el seno de las Reales Academias donde era común la formación para artistas y arquitectos-, por lo que me resulta en estos momentos muy reconfortante, volver a los orígenes de las Bellas Artes en esta sección 9ª, donde se puede contar con compañeros arquitectos como el **Excmo. Sr. Dr. D. Manuel del Río Martínez**. Me siento orgullosa no solo de poder considerarme compañera en la Academia, sino de ser apoyada por él.

Y mi agradecimiento al **Excmo. Sr. Dr. D. Guillermo Suárez Fernández** con el que compartí tareas de gestión, ambos como decanos de nuestras facultades por más de una década desde la Junta de Gobierno de la Universidad Complutense, y que representaron para mí, no solamente un enriquecimiento personal, sino también una puesta al día ante la pluridisciplinariedad que supone una Universidad como la Complutense, y la ocasión de compartir puntos de encuentro en profesiones aparentemente dispares, pero muy enriquecedoras y comunes desde la metodología y la investigación.

Aunque el espacio puede ser entendido de diferente forma desde la Arquitectura y las Bellas Artes, por centrarme en el título que es el de **“Espacios artísticos transformados”**, comenzaré por resaltar la importancia del espacio, su estudio y su referencia para la representación, y hablaré de las cuatro claves que inciden particularmente en el tema de las transformaciones artísticas del espacio:

- El espacio como ámbito de estudio en sí mismo, en cuanto que las obras se abren e incorporan para sí: el entorno.
- La incorporación al espacio artístico de la acción (entendiendo como obra la acción del sujeto-creador como obra misma y la participación activa/interactiva del espectador) en un recorrido de “ámbito” y de ocupaciones del espacio.

- También el espacio, ha de ser analizado en el arte como la ruptura de los límites estéticos de la obra plástica tradicional con la apertura conceptual en cuanto a medios y lenguajes.
- Y por último el espacio incorpora el elemento constructivo de forma incipiente en la escultura, para encontrar en el apoyo de la ingeniería y la arquitectura su esplendor, tras las vanguardias en los grandes espacios transformados del “Land art” o lo conocido como arte público, es decir, citando a Leiniz: *“Ese movimiento cohesionado, (y se refiere a los antecedentes del Barroco), esa onda que se expande, pero dentro de una concepción cupuliforme del espacio en la que crea las tensiones que enlazan y unifican las formas artísticas”*.

También de Popper podemos encontrar la referencia que hace en “Arte, Acción y Participación”, donde define el entorno en su sentido más amplio como el *“lugar de encuentro privilegiado de los hechos físicos y psicológicos que animan nuestro universo”*. Por tanto, los saberes históricos de utilizar y transformar el espacio para el arte, responden a hombres diferentes en momentos vivenciales y culturales muy distintos, por lo que desistimos en este momento de hacer un recorrido histórico de los espacios artísticos, si no es para aclarar, que siempre han sido espacios del hombre con momentos y vivencias distintos pero, en cualquier caso, espacios para el arte.

Lessing, sostuvo a mediados del siglo XVIII de la pintura y la escultura que eran artes del espacio, y que la música y la poesía lo eran del tiempo. Pero en la década de los 50 el artista y músico John Caeg, cuando reunió en el Black Mountain College a futuros artistas como Allan Kaprow, experimentando con la música, el teatro y las artes plásticas, sentaba las bases del nuevo arte multidisciplinar y sensorial integrador de entornos y tiempos.

### **VEAMOS EL ESPACIO COMO ÁMBITO DE ESTUDIO EN SÍ MISMO, EN CUANTO QUE LAS OBRAS SE ABREN E INCORPORAN PARA SÍ: EL ENTORNO.**

Pensemos en el catálogo-dossier del proyecto Tindaya de Chillida. Se observa nuevamente que las obras de transformación espacial contemporáneas, muchas veces, provocan elementos y espacios ilusionistas. El antecedente histórico más claro lo encontramos en el Barroco. La realidad es que no son nuevas estas formas de actuar en el espacio. En el Barroco todo es transformación del espacio ilusionista sensual que intenta prolongarse en el infinito (el lugar como posibilidad de lo infinito, por supuesto, a base de trompe-l’oeils) mostrándonos, que

por encima de sus bóvedas, existe otro espacio. Y es en este periodo de la historia donde la práctica ilusionista pretendía integrar escultura, pintura y luz con una excelente unión de las artes plásticas y la arquitectura. Sirva de recuerdo el trascoro de la Catedral de Toledo, donde podemos ver esa unión perfecta de las artes del momento.

Pero el ilusionismo pictórico no se inicia con el Renacimiento y el Barroco, sino con ese ilusionismo pictórico transformador de espacios, que encontramos por primera vez en los murales decorativos griegos de las Villas de Olinto, fechadas entre el 432 y el 348 a. C., con un claro sentido ornamental, que encontraremos más tarde en el primer estilo pompeyano y que se desarrollarán en los restantes estilos pictóricos murales romanos, que fundamentalmente se ciñen a las pinturas pompeyanas.

De los cuatro estilos pompeyanos me quiero centrar en el segundo, conocido también como estilo arquitectónico, que se sitúa en los últimos años de la República y primeros del Imperio. El nombre de arquitectónico le viene por emplear con bastante frecuencia los elementos arquitectónicos de frontones, columnas, y representaciones de edificios para crear espacios ilusorios o simplemente con la idea de abrir dicho espacio hacia el exterior. No olvidemos que los espacios reales son estancias domésticas interiores que solían ser ciegas o con pocas ventanas muy pequeñas. Con este ilusionismo pictórico el espacio tectónico interior cerrado, se utiliza para recreaciones constructivas y paisajísticas fingidas, que nos muestran la ilusión óptica de abrir los muros.

De esta época es la Villa de los misterios donde se intenta y queda patente el esfuerzo por abrir pictóricamente las paredes y articular los planos tectónicos en cubículos, creando de esta forma unos ambientes escenográficos con distintos niveles de profundidad, muy propios por otra parte del gusto romano.

Otro ejemplo de este periodo es la Villa de Fanio Sinistor (en Boscoreales) cuyos murales se conservan en el Museo Metropolitano de Nueva York, donde volvemos a encontrarnos con composiciones escenográficas teatrales pintadas. En esta Villa hallamos una decoración arquitectónica que nos ofrece una ciudad más barroca en comparación con la Villa de los Misterios.

Los estilos tercero y cuarto se van a caracterizar por ser unos estilos más estilizados, más ornamentales, como si de pintura de caballete se tratara. Y los temas propios de esta época son fundamentalmente mitológicos o paisajísticos. Es de destacar La Domus Aurea de Nerón, correspondiente al cuarto estilo, donde tienen importancia las estructuras arquitectónicas realizadas con pilastras jónicas, candelabros y complejos sistemas de perspectiva.



Esta idea ilusoria de las pinturas murales se generalizará en el gótico, extendiéndose también a la miniatura o la orfebrería.

Hay que recordar que los maestros pintores de la época romana, desconocían los fundamentos de la perspectiva óptica que encontró su desarrollo en el Renacimiento, concretamente en los estudios realizados de forma analítica por Brunelleschi. Se trata de representaciones que carecen de un punto de vista y de una línea de horizonte únicos, lo que permite que las fugas no tiendan a converger en el infinito, sino que se abran a medida que se alejan del plano del cuadro o provoquen escorzos muy forzados.

Podemos recordar el estudio realizado por Panofsky, cuando analiza los sistemas de perspectivas en la pintura antigua, en la que muestra que existe un sistema con un solo eje de fuga, que como bien saben, consiste en dividir en dos el plano de la representación por medio de un eje vertical, y trazar las rectas ortogonales de fuga para que no converjan en un punto único del horizonte (propio, por otra parte de la perspectiva de Brunelleschi). Este sistema de construcción proviene de Euclides, que niega la existencia de las rectas paralelas que se cortan en el infinito, es decir, no admite el punto único de fuga.

A partir de dichos estudios, Panofsky analiza la variante de este sistema de perspectiva de eje simétrico, denominado “espina de pez”. El punto de vista del espectador se encuentra en el centro de una superficie esférica que corta los haces proyectantes del cono visual, es decir, en esta variante las líneas de profundidad convergen débilmente dos a dos. Por otra parte, con este sistema las líneas ortogonales parecen dispersarse y las rectas se cruzan sólo de dos en dos, con diferentes inclinaciones, en distintos puntos, situados todos sobre el mismo eje vertical u horizontal. Este sistema no deja de ser aproximativo y arbitrario, movido por una interpretación empírica del espacio y no en base a relaciones constantes ni matemáticas.

Tendremos que esperar a Giotto, como el pintor que marca la inflexión de una nueva forma de analizar el espacio. Podemos destacar sus pinturas sobre muro realizadas en la Capilla dell’Arena en Papua hacia 1306, donde ya pone de manifiesto otra forma de plasmar las transformaciones pictóricas del espacio. Lo verdaderamente interesante de esta capilla son las representaciones de las virtudes y los vicios que pintó en la parte baja del muro, de una forma que recuerda a las esculturas góticas que venían realizándose en las catedrales nórdicas.

En la representación de La Fe, más concretamente en el espacio donde está situa-

da la figura, nos muestra ya, el preludio de lo que será la perspectiva frontal y la práctica del trampantojo para abrir huecos ficticios en los muros reales.

Cuando hablamos de la apertura ilusionista del muro como vía de transformación espacial, no podemos olvidarnos de Masaccio y en especial, de su obra mural “La Santísima Trinidad, la Virgen, San Juan y los Donantes” pintada hacia 1425 en la iglesia florentina de Santa María Novella.

En esta obra nos encontramos con una verdadera y revolucionaria transformación del espacio, no sólo por la arquitectura, sino también en cuanto a la forma de “plantear” los espacios. Es sin duda, el comienzo de una nueva visión y una nueva mentalidad renacentista del Quattrocento. Gombrich dice al respecto:

*“Podemos imaginarnos la sorpresa de los florentinos al descubrirse esta pintura mural, como si fuese un agujero en el muro a través del cual pudieran ver una nueva capilla en el moderno estilo de Brunelleschi”<sup>1</sup>.*

Masaccio nos muestra una idea absolutamente innovadora junto a la tradicional pintura para el altar, pues logra mostrar un espacio arquitectónico real mediante una bóveda encasetonada de medio cañón que envuelve todas las figuras. Es en ese momento cuando se consigue un verdadero dominio de la profundidad, teniendo en cuenta las nuevas leyes de la perspectiva, y una prolongación ficticia del recinto en una composición veraz en la que prima el punto de vista bajo. El espacio que se presenta, nos muestra una serie de elementos en cinco niveles de profundidad perfectamente jerarquizados. Por otra parte señala la metáfora pictórica de los niveles de la fe, es decir, la muerte (con el sepulcro y el esqueleto), los donantes y la expiación, la redención y la salvación.

Lo que indica el artista es la aplicación de un método matemático, analítico, medible, para representar esa realidad: la perspectiva lineal. Y esto es lo que se considera conceptualmente revolucionario y renacentista.

Calvo Serraller, en su artículo “La Caída de los Dioses”<sup>2</sup>, nos recuerda que el espacio en el Renacimiento implica un saber concéntrico desde el ilusionismo perspectivo y que se reduce al espacio físico y simbólico del cosmos en lo que denominamos cuadro. Con ello se reconoce la condición intelectual y científica del artista que conlleva un ascenso en la escala social.

<sup>1</sup> E. H. GOMBRICH (1994): Historia del Arte, pág. 185. Ed. Garriga, Barcelona.

<sup>2</sup> CALVO SERRALLER (2001): La Caída de los Dioses. Catálogo Rumbos de la Escritura Española en el siglo XX, págs. 39-40. Fundación Santander Central Hispano.

Será en ese contexto renacentista del siglo XV cuando surjan como práctica definida las quadrature o perspectivas de arquitecturas ilusorias que llegarían a su perfección en el Barroco. Para algunos autores, estas arquitecturas ilusorias son la continuación directa de los frescos pompeyanos y suelen considerar precisamente a Mantegna pionero de estas formas pictóricas, quien se inicia en las pinturas que realiza para la Cámara de los Esposos del Palacio Ducal de Mantua (1473).

La práctica de transformar el espacio construido mediante pinturas murales ilusionistas o trompe-l'oeil, considerando el avance del dominio técnico, así como la plasticidad que permite la aplicación de las perspectivas cónica y aérea con las simulaciones de puertas, ventanas, etc., fue consolidándose durante los siglos XVI y XVII. Y poco a poco las representaciones fueron siendo cada vez más realistas y más eficaces en su propósito de engaño visual, hasta llegar a las elaboradas escenografías decorativas barrocas. Nos puede servir de ejemplo el fresco de la “Niña en la puerta”, pintado en 1561 por Paolo Veronese, donde se consigue un engaño visual perfecto en la simulación de la puerta y de la niña que mira.

No podemos olvidar que todas estas aplicaciones ilusorias, van a tener una gran trascendencia en la segunda mitad del siglo XII en la pintura decorativa de bóvedas y techos con un claro precedente en Corregio. Pero será Pietro de Cortona quien constituya las bases de este estilo, que se va a caracterizar por la representación de grandes nubes en espacios infinitos y acentuados escorzos como los que hace en el techo del Palacio Barberini en Roma.

En la línea de Cortona se encuentra Luca Giordano, pintor de una gran habilidad técnica y gran colorista que desarrolló importantes composiciones repletas de nubes que se van sucediendo hasta perderse en el infinito, como podemos ver en la bóveda de la Sacristía de la Catedral de Toledo o en la iglesia y escalera de San Lorenzo de El Escorial.

En este recorrido debemos nombrar también a Giambattista Tiepólo, máximo exponente de la pintura barroca ilusionista con sus decoraciones de techos y bóvedas que podemos contemplar en el Palacio Real de Madrid o en la “Gloria de la familia Pisan” de 1767, situado en la villa del mismo nombre.

La maestría de Tiepólo queda plasmada, además, por la implicación a la que somete al espectador, ya que el espacio es variable según la posición y desplazamiento del que contempla la obra; se trata de una participación activa del espectador para descubrir la obra. Esta implicación queda definida por Lynne Coocke cuando dice:

*“Dependiendo de por dónde entres en la sala y cómo te muevas, parece alterarse la totalidad de la composición. Su centro y su equilibrio, incluso las posturas de las distintas figuras”.*

Este juego de ilusionismos espaciales de Tiépolo, nos hace recordar que la Sala Real del Palacio Arzobispal de Würzburg crea efectos ilusionistas que se adueñan por completo del espacio; en esta estancia los estucos de ropajes y cortinas serán los elementos que nos introduzcan en las escenas ilusionistas donde se integran de una forma total la pintura, la escultura y la luz dentro de la estructura arquitectónica de la sala.

Tampoco podemos olvidar que en este periodo histórico del Barroco tiene una gran relevancia la utilización de los espejos, ya que permiten crear confusiones y proporciones no reales, o mostrarnos el juego ilusionista de la repetición infinita de algún elemento o escena. Los espejos son artificios de recreación o metamorfosis espacial.

Asimismo cabe mencionar los entornos pictóricos envolventes: espacios donde los muros, techos y/o suelos se han cubierto de forma arbitraria, normalmente por pinturas que forman una unidad, una secuencia estética o una temática. En estos espacios el espectador se encuentra rodeado, envuelto en la composición, como si se tratara de un elemento más de la obra pictórica. Es pues, un proceso de interactividad y perspectiva espacial.

Esta idea de espacio envolvente no es exclusiva del siglo XX, ya que en la prehistoria, y más concretamente en el paleolítico, nos encontramos con espacios de este tipo. Recordemos cómo el espacio geológico se transforma en una expresión de forma-figura, como ocurre en los bisontes de Altamira. Las pinturas llenan el espacio interior aparentemente de una forma anárquica. No hay ni marco, ni límites, ni dirección, sólo los de la propia cueva. Se puede decir que todo tiene una concepción única del universo.

Pero esta misma idea de organización artística sobre el muro, envolviendo el lugar con una temática global, secuencial o casual, la encontramos en la Capilla Brancacci de Masaccio (Florencia, 1427).

Como bien saben, se trata de un ciclo de pinturas murales sobre la vida de San Pedro, donde se destaca la escena de “El tributo de la Moneda”, que cubre los muros de la capilla en dos partes. Espacios continuos situados uno sobre otro y creando un espacio envolvente.

Y en este recorrido hay que mencionar a Cristina Iglesias que se refiere a estos

frescos diciendo: *“Es casi una instalación, en ella se cuenta una historia que te rodea por completo, eso también es muy cinematográfico”*.

Estas palabras sintetizan muy bien la idea de espacio pictórico envolvente. Sin olvidar que lo esencial no es la historia que se cuenta a lo largo de los muros, sino el hecho pictórico, lo que invade los muros de la sala, incluidos los techos y suelos, rodeando por completo al espectador, envolviéndolo en un ambiente construido, pero sólo desde la plástica y para la plástica.

Después de que Masaccio realizara los frescos Brancacci, tenemos que hablar de Leonardo Da Vinci, centrándonos en su obra a gran escala de la decoración del interior de una habitación de una de las torres del Castillo Sforza (Milán, 1498). Se trata de un complicado dibujo paisajístico de ramas entrelazadas que intentan producir la sensación de encontrarse en medio de un bosque frondoso.

No deja de ser un alarde artístico que en su momento fue visto como un juego pictórico, y sin embargo ahora es considerado un antecedente de gran modernidad, como nos sucede con los frescos vegetales de la Villa de Livia en Roma, las instalaciones de Robert Gober o las estancias realizadas por Cristina Iglesias.

Continuamos esta trayectoria hablando de las “Ninfeas” de Monet, por ser uno de los preludios más importantes del siglo XX, en relación a los ambientes plásticos pictóricos. Se trata de unas obras pintadas entre los años 1914, 1918 y 1922, donde busca plasmar la impresión o emoción del reflejo de un jardín salvaje en el agua, sin la referencia visual, tan necesaria, de las orillas. En ella se establecen tres niveles de profundidad superpuestos en un mismo plano:

- la superficie,
- el cielo reflejado en destellos de luz
- y el fondo del estanque oscuro e intuido.

Y en fin, muchos otros ejemplos que podríamos incluir aquí, para dar paso al apartado siguiente.

## **LA INCORPORACIÓN AL ESPACIO ARTÍSTICO DE LA ACCIÓN (ENTENDIENDO COMO OBRA DE ACCIÓN LA DEL SUJETO-CREADOR COMO OBRA MISMA Y LA PARTICIPACIÓN ACTIVA/INTERACTIVA DEL SUJETO-ESPECTADOR) EN UN RECORRIDO DE “ÁMBITO” Y DE OCUPACIONES DEL ESPACIO.**

Es cierto que el artista crea su obra en íntimo diálogo interior para sí mismo.

Pero también, de un modo más o menos consciente, dialogando con sus espectadores ideales o concretos. Y que cuando expone su obra espera ilusionado el eco de la comprensión y compartir con alegría el placer de la creación. Pero también es cierto que espera el premio del aplauso porque el artista es muy sensible al halago, pero lo que pudiera ser vanidad para otros es para el artista una recompensa necesaria que alimenta y fortalece su propia fe y estimula su ilusión.

La historia del arte está llena de quienes buscaron este reconocimiento, y ello les llevó a una superación competitiva. Desde los apasionados artistas griegos que nos refieren Plinio y Quintiliano, quienes presentaron a Mirón, Fidias, Policleto, Lisipo Zeuxis o Apeles como si fuesen famosos atletas, hasta los múltiples lances que en el Renacimiento italiano nos cuenta Vasari sobre Brunelleschi, Ghiberti, Donatello y otros escultores, metidos en continuos concursos de competición ya en Pisa o Florencia deseosos de ganar los premios de un encargo o los favores de un jurado. Y también los eminentes y casi divinos Rafael, Leonardo o Miguel Ángel a quienes vemos rivalizando como los más modestos para ganar los premios y halagos de Papas, Príncipes y Nobles. En España tenemos al propio Greco que compite con Navarrete, Cincinato, Cambiaso, Tibaldi o Zúccaro, presentando a Felipe II su San Mauricio, con el que no logra el favor real para pintar en El Escorial. En términos actuales diríamos que si no fue “rechazado” tampoco fue “seleccionado”.

Eran la Iglesia, los Reyes y los poderosos de otro tiempo quienes además de ejercer un mecenazgo artístico, para otorgarlo, exigían “pruebas” de calidad a los artistas aspirantes, quienes sometían sus obras a duras competiciones con otros colegas.

Era algo asumido y casi natural entre los artistas, el participar en estos “exámenes” que imponían los gremios y las entidades de todo tipo para seleccionar al mejor, aunque también algunos, se resistían e impugnaban las decisiones-calificaciones de los jueces como Zurbarán o Alonso Cano.

El artista aceptó con lógica naturalidad estas pruebas para aspirar al laurel. Pero esta línea se quiebra y entra en crisis en nuestro siglo, ¿tal vez, por los eclécticos criterios y las polémicas que provocan los acelerados procesos del arte moderno?, ¿tal vez, por una transformación más profunda de toda la sociedad que puso de moda el desprestigio de certámenes, concursos...? Surgiendo ideas, como el arte no es competitivo, se justifica la confusión desde “todo vale”. Nuevamente y marcado desde nuestra propia Universidad, asistimos al reconocimiento universal de un código que jerarquiza calidades.

Las variadas manifestaciones y formas de arte actual no perturban ni interfieren una clara distinción de la buena obra, aunque proceda de opuestos campos; superados los anacronismos de “figurativo” o “abstracto”, “clásico” o “moderno” que enredaron la mitad del siglo XX.

Y acorde con los tiempos, renace el premiar desde las Instituciones a determinados artistas. Se reanuda una tradición: ya no son aquellos Pericles griegos, Médicis italianos, Austrias y Borbones españoles quienes fomentan el prestigio a los artistas, el relevo hoy, lo toman como digo, las grandes Instituciones, la Universidad con sus doctorados honoris causa y las Reales Academias en actos como el presente, que es consecuencia de la propuesta de “3 miembros” académicos.

“Tres. Curioso número. La historia, tal vez de forma caprichosa o siguiendo leyes desconocidas, nos muestra en el campo del arte curiosos triunviratos. En este sentido, hace ahora un siglo, pintaban tres hombres prodigiosos: Cezánne, Van Gogh y Gauguin; quienes iluminaron todos los caminos pictóricos de nuestro agitado siglo XX. ¿Fue importante para el arte que convivieran hace más de dos siglos tres artistas: Zurbarán, Velázquez y Murillo?, ¿en los Países Bajos: Rubens, Rembrant y Vermer?, ¿en la Venecia del siglo XVI, Ticiano, Tintoretto y Veronés?, ¿en la Roma renacentista Miguel Ángel, Leonardo y Rafael? Y en fin, no hay que forzar mucho estas coincidencias para encontrar pródigos ejemplos que llegan hasta la Atenas de Pericles con Fidias, Mirón y Praxiteles.

Así, volviendo a nuestro tema, desde el triunvirato Cezánne, Van Gogh y Gauguin, podemos reconocer la influencia de Cezánne cuando se rompe con las “sensaciones” luminosas y fugaces del impresionismo para crear otras sensaciones de más sólida estructura arquitectónica; la de Van Gogh en esas obras menos racionalistas, producto generalmente de estados emocionales, es una pintura más espontánea y directa que en los artistas sigue patrones tomados de los misterios insondables del corazón, más que de modelos preelaborados o de apariencias del mundo exterior. Y con Gauguin podría encontrarse una fácil similitud por ser el más consciente de los tres en cuanto a la importancia de su pintura, por su marcha a lejanas tierras, por la búsqueda de su verdad interior y porque el centro artístico está en su cerebro y no en otro lugar.

Cuando rechazan la superficial visión realista, su pintura reafirma las “sensaciones” destruyendo la perspectiva renacentista y recreando un nuevo espacio basado en el cromatismo local y en la interposición, imbricación o solapo de las formas planas y cerradas. Considera las formas y colores como objeto del arte en sí mismos y por sus propias morfologías y relaciones, más que como medios

al servicio de una descripción o argumento temático, las ricas armonías de color puro, los contrastes de los tonos, el juego lineal de los contornos, el ritmo en las secuencias espaciales, expresados de “dentro a fuera” con vehemencia.

Y por último, haré referencia a la obra de espacialización. Se trata de una obra donde el artista utiliza elementos formales y metáforas de lo arquitectónico para crear una síntesis artística propia. Es indudable en determinados casos la presencia del hecho arquitectónico en alguna de estas obras, pero las pinturas y esculturas no corresponden lógicamente al utilitarismo propio de la arquitectura.

Podríamos señalar en la obra cuatro aspectos clave de su trabajo:

1. La superación definitiva de los ámbitos y medios artísticos tradicionales para la realización de un tipo de obra híbrida en la que se añaden elementos y materiales externos a la plástica convencional como son, una vez más, los propiamente arquitectónicos.
2. El ilusionismo tanto visual como constructivo expresado en arquitecturas transformadoras y generadoras de lugares propios.
3. Un fuerte espíritu evocador impregnando dichos lugares constructivos, que remite a aquellos aspectos íntimos y ancestrales de nuestra memoria.
4. El ejercicio empático que acompaña tal sentimiento y que aquí, como en el pasado, vuelve a reunir para la experiencia individual; paisaje, tiempo y arquitectura del interior, que se entiende como arquitectura primordial.

En resumen no son obras aisladas o puras decoraciones, sino que la obra ambiental se construye en base a tres dimensiones del espacio ( a partir tanto de elementos volumétricos-objetuales como tectónicos o estereotómicos) más las dimensiones del tiempo y del movimiento (o desplazamiento) durante ese tiempo. Luego la consecuencia inmediata en la obra pública podríamos definirla como la dinamización o activación de dicho espacio convertido ahora en “lugar” por el arte y para el arte.

Volviendo a las cuatro claves iniciales, la ruptura de límites artísticos tradicionales que emprendió la modernidad a principios del siglo XX, no sólo trajo el comentado desbordamiento de la obra hacia el espacio, sino paralelamente a ese proceso, la hibridación de lenguajes, recursos y procedimientos desde todos los campos plásticos, los incipientes medios audiovisuales, e incluso desde ámbitos en principio no artísticos como puede ser la ingeniería.



En los años 60, tales procesos de aniquilación y negación de lo anterior, de lo establecido, incluso de los mecanismos e instituciones que lo representan, se radicalizan. Aunque no fueron exclusivos de esta época, sino que se inician sobre todo con las Primeras Vanguardias.

Así, durante el siglo XX y desde diferentes tendencias artísticas se llegó a proclamar la muerte misma de las formas de arte convencionales: de la escultura (como estatuaria eminentemente antropomórfica y sobre pedestal) y de la pintura (no sólo como representación bidimensional tradicionalmente mimética respecto a la realidad sensorial, sino también por agotamiento de lo abstracto tras el auge del expresionismo americano y del informalismo europeo).

En este sentido, caben destacar manifiestos artísticos como el futurista, que tacha al arte vigente de desfasado, frente al resto de la vida en progreso y tecnología. Por supuesto, los dadá, en cuyas revistas publicadas por las editoriales de John Heartfield, escriben artistas y autores de extrema izquierda, como Hugo Ball quien ya propugna la idea de una obra total, incluyendo el teatro, las acciones y la poesía.

El tema se recrudece a lo largo de los años 60 y 70, en un ambiente fundamentalmente norteamericano: anti-museo, anti-marchantes, anti-instituciones, anti-galerías, anti-artistas, anti-obra, anti-arte, etc., que defiende el arte en la calle o en el paisaje, y siempre, fuera de los circuitos convencionales; desmaterializado para eludir la producción de objetos artísticos que puedan ser presa del mercado; y a favor de la participación activa del público en la gestación de la obra (cualquiera puede ser artista).

Al término del siglo XX, pasada la revitalización de lo puramente pictórico que trajo el primer postmodernismo, con los nuevos artistas alemanes, la transvanguardia italiana de Bonito Oliva y el pictoricismo kitsch norteamericano de Schnabel o Koons, se siguió opinando en contra de los medios plásticos convencionales y a favor de un arte del espacio integrador de todos ellos, junto a los aportes de las nuevas tecnologías.

A esto contribuyeron especialmente los “neos”: neopop, neominimalismo, neo-conceptualismo, etc., que irrumpieron en contrapartida de los artistas-pintores, durante la segunda mitad de los años 80 y principios de los años 90, y que tuvieron especial incidencia en el panorama artístico español del momento.

**TAMBIÉN EL ESPACIO, HA DE SER ANALIZADO EN EL ARTE  
COMO LA RUPTURA DE LOS LÍMITES ESTÉTICOS DE LA OBRA**

## **PLÁSTICA TRADICIONAL CON LA APERTURA CONCEPTUAL EN CUANTO A MEDIOS Y LENGUAJES.**

El espacio como soporte plástico y la acción ritual ligada a ello, han sido vehículos primarios de la expresión humana. Las pinturas rituales con sus ceremonias implicadas y sus profundas simbologías mistericas, pueden considerarse junto con la pintura las primeras manifestaciones gráfico-plásticas.

Empezaré recordando qué se puede entender por transformaciones artísticas del espacio en los ámbitos contemporáneos en que se desarrollan, e incluiremos una referencia ilustrativa sobre sus orígenes y evolución a lo largo del siglo XX, así como algunos de sus antecedentes históricos.

Decimos referencia ilustrativa, porque obviamente tratar este tema con la amplitud que merece supondría dedicarle un estudio propio, dada la gran cantidad de sucesos, personalidades y líneas de actuación que han tenido lugar en este vasto campo de las transformaciones artísticas del espacio, durante el relativo poco tiempo -pero sumamente prolífico-, que va desde las Primeras Vanguardias y sobre todo desde los años 60, hasta nuestros días.

No nos ha resultado fácil hallar definiciones claras y coincidentes en lo referente a las transformaciones artísticas del espacio. A menudo hemos encontrado disparidades en los conceptos y en sus enunciados, matices confusos o que se escapan.

No ocurre así con otras formas artísticas ya consolidadas. Suponemos que ello se debe, por un lado, al escaso margen histórico en el que han ocurrido y que aún estamos viviendo, y del que somos observadores coetáneos. También la complejidad de estas obras, por sus naturalezas argumentales y formales tendentes a la hibridación de medios y lenguajes, dificulta la creación de perfiles y definiciones propias.

Dicho lo cual, entenderemos por obras actuales de transformación espacial aquellas propuestas plásticas que se producen en los contextos artísticos de la contemporaneidad eminentemente occidental, y que se desarrollan -a menudo combinando medios y lenguajes- durante un tiempo concreto o de modo permanente y en un espacio dado (sea exterior, urbano o natural, o interior arquitectónico, ex profeso -salas de exposiciones- o con significación propia) que no es mero continente sino una parte fundamental del contenido, quedando así incorporado activamente a los elementos y lenguajes del arte actual. En palabras del creador Carl André se trata de un tipo de actuaciones artísticas de “corte espacial”, o como dice el escultor Richard Serra, de “ocupaciones” del espacio.

Con el término transformación queremos aludir, por tanto, a esa incorporación efectiva del espacio a la obra, o por la obra, y que abre diferentes y complejos grados de manipulación o intervención: toda obra desarrollada en el espacio transforma de algún modo éste, ya sea significándolo, contradiciéndolo o simplemente por el hecho de utilizarlo como nuevo soporte o escenario del suceso artístico.

De este modo las relaciones que se establecen entre el resto de los elementos plásticos y el espacio en la obra de transformación, van más allá de las convencionales entre las obras de formato tradicional y los sitios que las acogen. Aquí el espacio es activado o dinamizado como parte misma de la obra, para crear lo que llamamos en primera instancia, obras ambientales o entornos plásticos.

Lo característico entonces, de la obra de transformación espacial, y al margen de que sea o no concebida y realizada expresamente para un sitio concreto, -concepto de "site-specific", muy utilizado y extendido desde las producciones norteamericanas vinculadas al arte público-, es que obra y espacio formen un todo.

En general, podríamos definirlo como "la disposición de un espacio interior, donde el objeto de arte puede entrar en contacto con el medio ambiente, o por el contrario estar totalmente excluido de él. Crear un entorno equivale pues a ampliar la propuesta plástica y al mismo tiempo circunscribirla a un espacio provisto de su propia significación plástica". Sin duda los retablos, revistiendo las paredes formales de los altares en los templos católicos de Europa, son ya un ejemplo de ello.

Vamos a señalar determinadas estrategias que la pintura, a nuestro entender y tras un estudio minucioso de su evolución a lo largo del siglo XX, ha utilizado en su rumbo hacia el dominio o incorporación del espacio tridimensional: hacia la creación de ambientes y transformaciones del espacio de orden pictórico.

Como indicamos en el párrafo de introducción a este apartado, observamos dos vías fundamentales en ese trayecto: Una nos llevaría hacia lo que podríamos llamar pintura objetual, objeto pictórico o esculto-pintura, es decir, la pintura hecha volumen, cuerpo u objeto, que se sitúa e interfiere en el espacio. Y la otra vía conduce a la transformación efectiva del espacio tectónico o estereotómico, por la acción gráfico-plástica directa sobre los planos constructivos del sitio arquitectónico en que se produce.

Teniendo en cuenta estas dos estrategias históricas, el ilusionismo pictórico y la pintura de pared envolvente, -que obviamente pueden darse a la vez-, habrá que

añadir una tercera: la de lo objetual, como aporte técnicamente específico de la modernidad, que si bien no tiene por qué suponer una transformación real del espacio en que se ubique, desde luego sí puede plantear situaciones de interferencia con él, dados los procesos de implantación o instalación de la forma tridimensional en el entorno que nos ha dejado la contemporaneidad.

Ambos caminos, el de lo objetual y el de lo envolvente, se han explorado y desarrollado de manera muy prolífica durante el pasado siglo y, sin duda, hoy siguen teniendo vigencia como podemos comprobar en numerosas producciones artísticas actuales de este signo. La pintura objetual, por la puerta que abrieron en este sentido los artistas pop, herederos de la tradición dadaísta de incorporar el objeto encontrado a la obra y, a partir de los años 80, con los artistas neodadas y neopop, tales como los famosos Julian Schnabel y Jeff Koons. Y la pintura puramente ambiental y transformadora del espacio por su intervención directa sobre el plano arquitectónico, la pujanza y fuerte proyección que cobraron las instalaciones en la década de los años 90 y, dentro de ellas en concreto, las de corte constructivo (superada la fiebre inicial por la vídeo-instalación), han contribuido a que dichos ambientes cromáticos, visuales o gráfico-plásticos, estén hoy muy presentes.

Sin embargo, serán las de carácter objetual las que inicien el proceso de la mano de cubistas, surrealistas y dadaístas, como consecuencia inmediata de la ruptura y búsqueda de nuevos planteamientos espaciales que ya se venían proponiendo a principios de siglo, desde la obra de Cezánne; mientras que las de carácter netamente ambiental, surgen a finales de los años 50 y sobre todo en los años 60 como constata Frank Popper en su estudio “Arte, Acción y Participación”, (aunque con claros referentes en la pintura mural desde la Antigüedad, como hemos señalado en el punto precedente).

**Y POR ÚLTIMO EL ESPACIO INCORPORA EL ELEMENTO CONSTRUCTIVO DE FORMA INCIPIENTE EN LA ESCULTURA, PARA ENCONTRAR EN EL APOYO DE LA INGENIERÍA Y LA ARQUITECTURA SU ESPLENDOR, TRAS LAS VANGUARDIAS EN LOS GRANDES ESPACIOS TRANSFORMADOS DEL “LAND ART” O LO CONOCIDO COMO “ARTE PÚBLICO”.**

El vínculo entre el pasado y el futuro del arte es el Espacio. Un espacio que en principio alberga el arte, un espacio construido que por sí sólo es obra de arte. Un espacio que poco a poco sufre transformaciones al albergar ese arte; y esas transformaciones que fueron en principio constructivas, de grandes retablos, de grandes cúpulas, hornacinas, en claustros, y capillas ornamentadas, unas veces

con carácter puramente decorativo otras ambientales, otras con carácter ilusorio y de trampantojo,.... fueron poco a poco cobrando fuerza hasta hacer del espacio un elemento de diálogo con el arte tradicional. Y cuando ese arte va modernizándose y a partir de las vanguardias llegamos al land art y al arte emergente, con el auge a su vez de las nuevas tecnologías, el arte acoge a la “acción” como parte de la obra de arte y el espacio en los nuevos proyectos artísticos puede pasar a ser la propia obra artística.

Sería muy extenso el análisis metódico de esta transformación conceptual de la importancia del espacio y de la acción en la obra de arte.

El proceso ha sido corto en el tiempo pero convulsivo. En pintura y dibujo la evolución ha ido desde la pérdida del marco, a los grandes formatos, a la invasión de más de un plano, etc.... han desaparecido las diferencias entre dibujo, pintura y escultura, constructivismo arquitectónico, etc... El artista no es sólo el que imagina o proyecta la obra sino que en el proceso creativo de la realización de la obra de arte participan en la acción otros, unas veces de forma programada o libremente para quedar en el registro artístico con las nuevas tecnologías.

Quizás, y por aquello de ser docente sea el momento de poner un ejemplo que clarifique la evolución del concepto de obra de arte y de espacio para la acción del arte, amplíemos con un ejemplo de modificación del espacio desde el concepto del *paisaje*.

¿Cómo se entendió el paisaje como representación artística del espacio? ¿Cómo es hoy ese paisaje “sede” y “argumento” en la obra de arte actual?

Para presentar un panorama más completo y más relacionado con la propuesta de paisaje como espacio artístico será necesario comenzar con un recorrido “histórico del jardín” como marco de escenas artísticas y el arte a su vez como fuente de Patrimonio cultural.

Me centraré en Goya que fue profesor “histórico” de la facultad de bellas Artes, cuando era Escuela superior de Bellas Artes perteneciente a la real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Podríamos pasar así, de su tradicional técnica de grabado a la fotografía de hoy. Con el mismo tema, actualizar el recorrido con las tecnologías que hoy se imparten en nuestras facultades, para, recordando del autor Pasollini, una secuencia de su película Medea; dicha secuencia terminaría de ilustrar nuestras ceremonias mediterráneas con el tabú de lo dionisiaco, desde el concepto y desde la acción.

Comenzaré recordando la obra “Desayuno en la Hierba” (1863), de Edvard Manet, esta obra fue presentada por Manet al Salón de París de 1863 con el título de El Baño. El jurado elegido al efecto la rechazó, junto a otras 2.000 obras de diferentes artistas, considerando vencedora al Nacimiento de Venus de Cabanel. Pero, en un acto propagandístico de Napoleón III, se creó con estos cuadros, el Salón des Refusés -de los Rechazados -precisamente para que el público pudiera dar fe, de por qué habían sido defenestrados.

Los críticos fueron muy tajantes con la escena de Manet, mientras que los jóvenes artistas -quienes, más tarde, conformarán el grupo impresionista -consideraron la obra como una muestra de vanguardismo, animando a Manet a crear imágenes de esas características y agrupándose en torno a él.

Por lo tanto, El Baño se considera punto de ruptura con el arte académico y tradicional. El título de Desayuno en la hierba sustituyó al original; cuatro años después Manet pareció inspirarse en una jornada de baño en el Sena para realizar un desnudo en un paisaje, el sueño de todo pintor según el escritor Émile Zola. Para ello empleó a su modelo favorita, Victorine Meurent, junto al escultor holandés Ferdinand Leenhoof - hermano de Suzanne, su futura esposa -y a su propio hermano, Gustave. Los tres se sitúan entre los árboles, apreciándose el Sena al fondo y a otra joven que sale del baño; la mujer desnuda ha colocado sus vestidos a su izquierda, junto a una cesta de fruta. Por supuesto resulta chocante el contraste entre la desnudez de la joven y los dos hombres que la acompañan, siendo ésta la gran novedad de la imagen. Y es que Manet buscó su inspiración en las “fiestas galantes” del último Barroco francés - en las que también aparecían mujeres desnudas junto a hombres vestidos -empleando como modelos el concierto campestre de Tiziano - atribuido por aquellas fechas a Giorgione - y un Juicio de París de Rafael, grabado por Raimondi. En estas fuentes clásicas aparecen asimismo las figuras femeninas desnudas, pero no habían supuesto ningún escándalo. ¿Y por qué esta escena, aparentemente continuadora de la tradición clásica, sí motivó un fuerte escándalo en el Salón? Porque suponía una muestra de la modernidad, al ser una joven burguesa cualquiera, la que posaba desnuda ante dos hombres. Manet ya había recurrido a emplear imágenes modernas junto a elementos clásicos en otras obras - Ninfa sorprendida o Muchacho con espada - pero nunca con tanta fuerza como en Desayuno en la hierba.

Por lo tanto, sería rechazada por un jurado que, admitiendo desnudos en el Salón, no podía permitir que este canto a la vida moderna se exhibiera en las paredes del recinto oficial. En referencia a los tonos empleados, resulta sorprendente el contraste entre los negros trajes masculinos y la clara desnudez de

la modelo, que elimina las tonalidades intermedias para marcar aún más ese contraste. El empleo del negro puro no era muy académico, por lo que las obras de Manet siempre eran censuradas por críticos y jurados oficiales. Al fondo recurre al abocetado que caracteriza sus primeras escenas, quizá para marcar la sensación de profundidad y de aire, como hizo Velázquez, uno de sus pintores favoritos. El fuerte foco de luz incide directamente sobre el grupo, sin apenas crear sombras, apreciándose aquí la influencia de la estampa japonesa. Resulta interesante mencionar el excelente dibujo del que siempre hará gala el artista, aprendido en el taller de Couture y en las largas sesiones del Louvre copiando a los clásicos, que sirvieron siempre de referencia al pintor.

Se inicia desde la representación de esa acción, el concepto vanguardista de mostrar e imponer tabúes.

Comenzaremos introduciendo la definición que la Real Academia da al término tabú, dice: voz polinesia que alude a “la condición de las personas, instituciones y cosas a las que no es lícito censurar o mencionar”; y se añade: “prohibición de comer o tocar algún objeto impuesta a sus adeptos por algunas religiones de la Polinesia”.

Extendemos el término a nuestros contextos histórico y socio-cultural para significar aquello que está prohibido porque , por un lado , desde el aspecto institucional, sea contrario a un dogma, moral o política dominantes y por otro, desde el aspecto popular, represente un hecho, imagen o concepto que se teme de manera supersticiosa porque sea desconocido. A menudo se rechaza aquello que se desconoce (por ser diferente, extranjero, primitivo, o genial...) y por miedo a que su introducción pudiera atentar contra principios y modelos establecidos llevando al cuestionamiento de sistemas y valores propios y al caos social, espiritual, etc.

Podemos decir que al referirnos al tabú y los misterios primitivos, debemos tener en cuenta que a menudo el tabú no viene de fuera sino, que se refiere a aspectos, elementos, presentes en nuestra propia cultura durante tiempos pretéritos donde no tendrían tal consideración prohibitiva sino por el contrario, una vivencia natural por ser representantes (rituales la mayor de las veces) de un orden natural ahora extinto aunque reminiscente en nuestro acervo popular.

Resulta curioso comprobar la existencia de la prohibición en “no mencionar el tabú” ya que desde la Antigüedad la fuerza de un dios o poder sobrenatural residía en su nombre (el nombre, la palabra cargada de poder mágico). No nombrándolo se evitaba su presencia (ej. se evita nombrar al diablo para no invocarlo).

Pero también conocer el nombre de un dios significaba dominarlo y con ello conquistar definitivamente a su pueblo adepto. Por eso cuando un pueblo o tribu conquistaba a otra debía descifrar el nombre oculto de sus dioses protectores que a toda costa debía preservarse. El clan sacerdotal que levanta un tabú sobre el nombre de su dios (ej. Amón) guarda su poder y con ello la estabilidad y legitimidad de la casta gobernante.

El tabú “no se puede tocar” y como dijo Buñuel aquel “oscuro objeto del deseo”; no tocar la forma, no participar de su esencia matérica, que bien pudiera resultar todavía más atractiva y embriagadora (y que se preserva para que sólo disfruten de ella unos pocos) o bien pudiera resultar estéril y verdaderamente carente de poder beneficioso o maligno (en este caso con ello el tabú perdería su misterio).

El tabú “no se puede comer” y se manifiesta en ciertas comidas que han sido elementos rituales de primer orden sobre los que se han levantado muchos tabúes. Por ejemplo en la Grecia prehelénica existía un fuerte tabú sobre comidas rojas por considerarlas las comidas de los muertos (quizás en alusión a la roja granada descarnada, fruto del Infierno, que Hades hizo comer a Proserpina para condenarla a volver siempre a su oscuro reino subterráneo aunque su madre Ceres la hiciera renacer temporalmente).

En rituales de iniciación o de legitimación del poder estaban presentes estos alimentos: por ejemplo cuando caudillos prehelénicos eran sometidos a celebraciones de muerte y nacimiento para inaugurar o prolongar un nuevo periodo de reinado, eran introducidos dentro de grutas-sepulcros para fingir su muerte y su renacimiento tras un periodo dentro del sepulcro en el que sólo podía comer la roja comida de los muertos.

Luego hay alimentos tabú porque están consagrados a un poder terrenal (ej. los ciervos del rey en la edad media) o sobrenatural ya benéfico ya infernal; También algunos de esos alimentos eran tabú por sus cualidades alucinógenas que permitían estados de éxtasis y alucinación y que eran utilizados por ejemplo en ritos oraculares primitivos, caso es del laurel y cáñamo, ciertas setas venenosas, las secreciones de determinados sapos, etc. El tabú en estos alimentos era pues una manera de preservar el misterio de los ritos.

También hay que recordar que “no se puede pisar un lugar con una significación de tabú” por lo mismo, para preservar un supuesto misterio que en general no era tal, como el Sancta Sanctorum del templo de Jerusalem protegido por una fina cortina y donde moraba Yahvé; los antiguos harenes; en las culturas celtas



y sajonas, ciertos bosques frondosos que para las religiones drúidicas eran lugares de culto (el altar ante un árbol, una piedra, una gruta, un manantial) que más tarde la Inquisición, en su pervivencia local, consideraría lugares de aquelarre. Los lugares tabú ligados a espacios naturales o forestales nos conduce a la idea del Jardín Prohibido donde ocurren cosas, misterios, juegos que escapan a los preceptos de la buena moral y de la fe pero que, como todo lo prohibido, despiertan gran interés y estímulo por romper el tabú, introducirse y perderse en ellos...

Diremos que especialmente en el contexto de nuestra cultura occidental y : mediterránea, de raíz grecorromana, con fuerte influencia árabe (orientalizante) y gran peso dogmático por parte de la Iglesia Romana. Lo tabú ha tenido mucho que ver precisamente con todo lo que recordara a viejos misterios ligados a la vida, la regeneración y la naturaleza; al hedonismo que lleva al sujeto a entregarse al misterio de los sentidos -los olores, los sabores, el tacto, la danza descontrolada- y al erotismo que propugna una sexualidad/sensualidad libre y natural.

Disfrutes más o menos inocentes que han tenido como protagonistas a los pueblos agrícolas en las amables celebraciones de sus tradiciones locales, como hemos dicho antes paganas, luego más o menos cristianizadas; disfrutes más o menos traviosos que han protagonizado élites aristocráticas (menos espirituales y más entregadas a excesos consentidos por su alta condición social) en sus juegos de jardín (el gusto de jugar con lo prohibido) tantas veces retratados por ejemplo por la pintura veneciana, barroca y rococó.

Con este ejemplo queremos mostrar a grandes rasgos cómo en nuestro contexto histórico occidental -particularmente renacentista y post- renacentista -, se han mantenido determinados tabúes de la mano de la moral (y como se ha dicho de maneras más o menos permisivas según momentos y estratos sociales) que remiten a acciones, aspectos y ritos primitivos ligados a los viejos ciclos vegetativos -cultos a la tierra y la fertilidad masculina/femenina con sus celebrados misterios de nacimiento-vida-muerte y resurrección .

Son claves que se relacionan con lo ya dicho y relacionadas entre sí: el hedonismo y sensualidad/sexualidad (los placeres del cuerpo a través de los sentidos); la ceremonia orgiástica (que se entrega a los excesos de la comida, la bebida, la danza, incluso la lucha como enfrentamiento ritual para medir la fuerza bruta, ...); la naturaleza (como escenario de estos ritos, misterios, festejos, o excesos, asumidos; una naturaleza ya agrícola, ya salvaje, ya domesticada).

Todo ello nos lleva a recordar la existencia de un esquema de interrelaciones

que se corresponden con la Naturaleza Salvaje, y los Cultos vegetativos colectivos.

De la naturaleza salvaje, me gustaría recordar a los bosques (como foresta cerrada), a las grutas (como las cuevas como sepulcro y útero), a los senderos (como vías procesionales), al agua (como ríos, lagos, fuentes), al fuego (como el sol, y el interior de la tierra) y a su vez se interrelaciona con la naturaleza domesticada, desde dos aspectos; uno los conocidos como entornos rurales (que coinciden con sociedad popular) y sus Festividades Agrícolas que guardan viejo el calendario vegetativo y suelen coincidir con los solsticios y equinoccios para celebrar la siembra, la cosecha,... También deidades locales, diosas de la tierra y la fertilidad en grutas, ríos, campos que ahora son versiones marianas, ... Y otro desde los jardines (donde coincide una sociedad culta o aristocrática) Es un fragmento civilizado del paisaje, una porción de la naturaleza que se ha domesticado para servir a la medida del hombre.

El jardín ha sido considerado un lugar de recreo y ocio para estratos sociales aristocráticos que especialmente en los s. XVII y XVIII (Francia, Italia) interpretan una amable y bucólica versión construida del Paraíso: El Jardín del Edén, los Campos Eliseos, la Buena Arcadia, por los gustos barrocos clasicistas imperantes. Relación con las villas del imperio romano a través de los frescos pompeyanos. Por otro lado ha sido considerado el Jardín Salvaje inglés del s.XIX, con su visión romántica que pretende imitar una naturaleza abrupta y caótica, no contaminada, y muy en la línea del gusto del norte (de norteyuropeo romántico de vocaciones medievalistas y sentimentales). Y un jardín para la meditación: el claustro con su versión del calendario agrícola y las estaciones o el jardín japonés.

Al hablar de los cultos vegetativos colectivos, nos estamos refiriendo a la Mitología grecorromana en cuyos relatos se citan de manera amable o en clave de leyenda, misterios anteriores mucho más primitivos (Aspectos tan tabú como sacrificios, zoofilia, canibalismo, etc.). Y se interrelaciona con el ocio y religión y sus celebraciones al aire libre desde dos aspectos, uno las fiestas de la nobleza (bacanales edulcoradas en los jardines palaciegos), otro las fiestas populares (rememoración de viejos misterios hasta hoy día).

Actualizado como arte de acción podemos encontrar sus raíces en relación a los cultos y ritos vegetativos, imbricados en las religiones prehelénicas del Mediterráneo Oriental. Sociedades agrícolas anteriores al dominio y desarrollo de los pueblos helénicos de raíz indoeuropea. raíz neolítica, de origen ancestral.

Fundamentalmente conmemoran la fertilidad natural (animal y vegetal) y sus

ciclos ligados a las estaciones en el año lunar y luego solar. Por tanto los misterios naturales de Simiente-Nacimiento, Vida-Crecimiento, Sacrificio-Muerte, Resurrección-Renacimiento. Conservadas hasta hoy en nuestras tradiciones y festividades populares. Unos de su origen pagano, y otros reinterpretados por la cultura popular.

Gran parte de la mitología grecorromana se hace eco de una manera más o menos velada, de estos antiguos misterios que las religiones solares de panteón eminentemente patriarcal, dominaron, anularon o reinterpretaron para sí. Los viejos misterios se celebraban de manera colectiva en bosques, campos de cultivo, grutas, fuentes, ...

Es interesante analizar los espacios de los jardines en forma de laberinto quedando las luchas rituales bien representadas en el mito del LABERINTO: Teseo aspirante al trono de Minos debe penetrar en el recinto sagrado de combate, luchar y matar al candidato que el Minotauro como hijo del rey Minos, y encontrar la salida. Este combate está significativamente relatado en el cuento Asterión de Borges. El laberinto es pues espacio conceptual- espiritual- físico de combate y de muerte, arena y sepultura. Cuando Teseo sale del laberinto, lo hace como ganador, ha vencido en la prueba: ha matado a su adversario y ha sobrevivido al interior del laberinto. Luego sale renacido y victorioso. En la Iliada, Homero considera que el Laberinto cretense es una danza celebrada por jóvenes y doncellas, entrelazados con cuerdas.

A modo de resumen podemos afirmar las existencia de bacanales suaves y hedonistas: Por ejemplo representadas por Tiziano en su Bacanal. Representa una forma de ocio y de entrega dulce, pero no exenta de cierta perversidad subliminal, a los libres placeres del cuerpo y de los sentidos en la naturaleza, que ha sido muy propia de la vida aristocrática renacentista y posterior, sobre todo en Italia, y luego en la Francia del Barroco clasicista.

Y las bacanales oscuras: Por ejemplo representadas por Goya en sus pinturas negras que representan al pueblo más bajo pero al tiempo más auténtico. También en cierto modo Goya representa la versión anterior en sus famosos cartones.

Tenemos bellísimas imágenes sobre nuestras fiestas españolas. Es la expresión popular que indican los procesos evolutivos de gustos y ocios, son ceremoniales comunicativos, que de forma artística nos testimonian la historia. Son rituales festivos.

Las fiestas nacieron unas vinculadas con incidencias religiosas y profanas, con

elementos ligados a la agricultura (siembra, recolecciones), bendiciones de campos, de fecundidad... siendo casi inexorable en el caso de clasificarlas, ligadas en el tiempo a las cuatro estaciones, primavera, verano, otoño, invierno.

Con la primavera viene el renacer de la tierra, verdean campos, apuntan flores, y comienza la vida, de forma simbólica, de ahí las variantes del culto al amor. La vida se ajusta al ritmo de la naturaleza y por lo tanto a la cultura agrícola. Muchos pueblos del mediterráneo entre el equinoccio de primavera y el solsticio de verano, sus ceremonias son en torno al fuego, con sus prácticas mágicas o purificadoras, puede ser devotas o lúdicas. Es el culto al fuego, por el fuego. Otras fiestas están referidas a las labores agrícolas pero con matiz que nosotros denominamos “primaverales o amorosos” noviazgo, matrimonio, rituales de “rondas de mozos” que se relaciona con la fecundidad de la tierra.

Por último queremos apuntar que lo contemporáneo se vuelve a unir con lo ancestral a través del arte. Así mismo habré de señalar la importancia que para estos artistas del body-art y la performance ha tenido el registro documental fotográfico y videográfico de sus propuestas y procesos implicados; los registros de acciones efímeras que pertenecen a la obra y que luego, ya expuestos, resultan la obra misma -el objeto artístico material- con la aportación estética y conceptual, de todo lo que conlleva el lenguaje audiovisual aplicado al vídeo-arte.

Finalizo justificando en mi agradecimiento, no tanto merecerlo, como el reconocimiento a una coherencia investigadora y de evolución en una materia que hoy por hoy como Cátedra recibe el nombre: “Espacio, Arte y Acción”.

Quisiera cerrar mi intervención dando las gracias nuevamente a las personas que han hecho posible mi ingreso en la Real Academia de Doctores de España; Excmo. Sr. Dr. D. Agustín Úbeda-Romero, que me propuso, y a los Excmos. Srs. que apoyaron esta primera propuesta, a la sección 9ª, y a todos los miembros de esta Ilustre Institución, que me votaron.

Madrid 13 de Junio de 2007

DISCURSO DE CONTESTACIÓN DEL  
EXCMO. SR. DR.  
D. AGUSTÍN ÚBEDA-ROMERO  
MORENO-PALANCAS



Excelentísimo Sr. Presidente  
Excelentísimas Señoras y Señores Académicos  
Señoras, Señores:

Ruego que mi primer deseo y mis primeras palabras sean para agradecer a esta Docta Real Academia de Doctores, el extraordinario honor que me han concedido al permitir la contestación al discurso de la Exma. Doctora Doña Rosa María Garcerán Piqueras como miembro numerario en la sección 9ª, Arquitectura y Bellas Artes.

Empezaré diciendo que:

El oficio de pintor es un oficio muy parecido al de estar enamorado.

En Arte todo empieza con una necesidad y vocación primera, suavemente... como sin tocar...

El Arte no corrompe al hombre, y su comportamiento ético se justifica por el amor a las cosas, a lo sorprendente, siempre “ más allá” en la salvación por la obra, que es la fibra heroica por la que han de morir los soñadores que, con sus leyes individuales, se salen del cálculo de probabilidades o imposibles ecuaciones.

Las ideas, la visión y el entendimiento, conforman una ética de motivaciones que, realizadas, se traducen plásticamente, consecuentes con una forma de sentir, de vivir, a veces hasta con arrobamiento con el único fin, de contribuir a

hacer más evidente la particularidad de una obra, que ha de seguir, paso a paso, la misma evolución que un desarrollo cultural. Ello, ha influido para dar una actitud decisoria en el quehacer y formación del hombre, tal como es.

Ya que los pies con sus primeros posibles tropezones pusieron el cerebro humano más alto, llevándolo de un lado para otro, las manos, acabadas desde no se sabe cuando, inventan herramientas que van a recrear la garra perdida, para asir los nuevos frutos, para lanzar lejos la piedra que puede golpear o matar: es desgracia para dos, ¡ya el hombre *es* hábil, demasiado hábil, incluso!

El asombro no es una finalidad científica, porque es urgente para el científico encontrar las causas. El Arte no tiene que demostrar, tiene que convencer. Parte del asombro y va hacia el asombro. Diciendo, expresando lo que hay que decir, sin más. Es un seducir disperso como la lluvia. Es como encontrar la realidad de un círculo desmedido. Es un saber en qué no existe lo tuyo y lo mío, cuando en todo lo demás hay, el esto es mío y nada es tuyo. Es, un despertar todavía lejos.

Desde el comienzo del Arte, siempre ha habido esa otra cosa distinta a la perfección y ese “*más allá*” tan difícil de sentir. El Arte es traducido en la medida en que el artista esté presente en toda su obra y se auto-borre con su humildad, ante la belleza de la realidad expresada y del mito recreado.

En Arte, todo el principio del fin debió iniciarse con un gesto amoroso, nacido en los seres humanos hace millones de años, antes de que las cosas tuvieran nombre. Este gesto, pudo ser, el enternecedor abrazo que sustituyó a la pura necesidad de reproducción. Con este acto de amor, nació lo impulsivo que trazó en la carne desnuda y excitada, un arañazo que, gráficamente, representó la idea de un deseo.

La línea rasgada en la carne desnuda del ser humano, fue el primer dibujo que entendió el pensamiento, que convulsionó al ser humano e irritó a una evolución que había supuesto que todo estaba ya creado.

Si el Arte plástico pudo nacer al dibujarse, “cariciosamente”, un arañazo en el cuerpo humano, comprendiéndolo, se descubre en su “*más allá*” la expresión que da a la vida una nueva dimensión. Se desvela lo imaginario, principio de todo ensoñamiento, de toda creación y enseña, como de golpe, que el Arte es algo distinto, que tiene un “*más allá*” que el crear es una necesidad humana ancestral, para impregnarlo de un ápice de lo sublime, que viniendo en su ayuda, descifrara grandes hechos históricos.



El artista está condicionado por una evidente vocación. Los ojos, entornados para el pasado y abiertos para el futuro, lo han puesto en el camino de indagar en la historia y en el impulso que mueve a los hombres, hacia determinados comportamientos y a ese constante interrogante que hay en todo Arte con su “*más allá*”. A descubrir lo perceptible a través de la vida, del tiempo y del conocimiento. Así nos reconocemos en ese enamoramiento grande, expresado, que como los ríos, las montañas, las nubes, los árboles, y las flores, en el Arte se diga lo que se diga, no vienen de ninguna parte.

Y precisamente la felicidad está en no lograr fielmente nada definitivo. Ésto sería un final, es decir, en Arte, un fracaso. Cuando las ideas cambian aparecen nuevas necesidades expresivas, por tanto, en su traducción plástica, ello debería amparar un devenir.

Aún no hemos logrado descifrar en toda su autenticidad el mensaje del Arte Prehistórico y mucho menos “*su más allá*”. La respuesta nos llega oscura, pero una evidencia sí aparece clara: la expresión artística es lo primero que nos golpea del pensamiento del hombre y, a lo largo de toda la historia, vemos que los grandes hechos y las civilizaciones han llegado a nuestros días a través de la huella viva de su decir artístico.

El ser humano, decididamente, no acata todo el orden que existe en la Tierra: la necesidad de arrojarse, vestirse, armarse, hablar, y su posición vertical, son casos únicos y un tanto extravagantes en relación con las demás especies que existen en este mundo. Tampoco es natural en este mundo, aparte de la especie humana, la consecución plástica, es decir, la creación de Arte en todas sus facetas.

El hombre, incluso, sabe predecir, que ya es adelantarse, ... Y son tantas rarezas juntas... que lo lanzan entre todas las especies a una supremacía. Empieza ya a concebir ideas abstractas, ideas que lo separarán definitivamente, rotundamente, del animal.

La misma idea en entrever lo mágico, que fue desconocido en nuestro planeta hasta la llegada del ser humano, aporta también, la nostalgia y con ella su vuelta al pasado, siempre remoto. ¿Cuándo empieza a añorarlo?

Cien mil años, muchos más o muchos menos, hicieron falta para que una piedra tomara la forma de un hombre, y después hubo de llegar un día preciso entre tantos años, para que un hombre se reconociese en esa piedra.

Con la herencia del saber acumulado, surgen los primeros magos, con sus ges-

tos y sus símbolos, logran captar lo que piensan los otros y hacerse dueños del pensar ajeno. Con ello, el Arte ya, inevitablemente, desemboca en los grandes ritos, que están por encima del acto con que se sublimizan los hechos pasados, presentes y futuros, de una orda que comienza, que no tiene necesidad de valorar demasiado las virtudes que las ocasiones imponen. Cuando más tarde, las virtudes se exageran y es imposible mantenerlas, se inventa un ser para que las contenga y las asuma, descargando así la conciencia del hombre que empieza, o estaba ya, iluminándose con la contemplación del Arte.

Con el sigilo de su respirar llegan a ser punto de partida de un decir callado, en la piedra y en los colores, con esa actitud y esos ojos tan llenos de tiempo, siempre perdido en los pasadizos callados, oscuros. En una escultura de antiguas dinastías, se encuentran fragmentos de un jeroglífico egipcio en el que se entiende:

*“... Estar los dos solos todo el día...  
a fin de que no caigamos en el olvido...”*

*...Tú estás tan viva dentro de mí,  
Que yo sabría alejarme de ti,  
Al menos, puede ser, que, amando, te pese...*

Siempre ha sido necesario la inspiración y “*su más allá*” como se entendió, como hoy la entendemos, mudándose en el tiempo, irradiándose el Arte, nace sin saber cómo ni cuándo es original, que es como decir, apoyándose en todo lo anterior, con antecedentes incontestables.

El artista está continuamente detrás de una idea. Entre otras muchas cosas, la idea que aflora hace perder el sentido de lo difícil. El consuelo está en ver la forma en la que se va realizando un mundo maravilloso de lo cotidiano, de esos signos, colores y formas que parecen estar hechos, de haberse hecho “*más allá*” del hombre y para el hombre, en sus posibles mañanas. El azul así no estará nunca sólo en el invariable decir del Arte, que es precisamente evolución constante e irreplicable. Es cuestión de haber visto lo más antiguo, y cuestión de vencerse.

Es raro hacer ese Arte que tiende, por naturaleza, a salir de la oscuridad de los días. Acertar es algo así como vivir antes de nacer, como creer que el Arte es cuestión de azar, sabiendo que no hay azar, creer en un centro sabiendo también que no existe un centro. Todo el Universo se mueve.

Decía Paul Valéry “*La verdadera tradición de las grandes obras no está, ni*

*mucho menos, en rehacer que otros hicieron, sino reencontrar el mismo espíritu que las motivó, con lo que se producirán otras obras nuevas en tiempos diferentes”.*

Poco es, para pintar un cuadro, la fuerza de los brazos, lo suave o lo punzante de los pinceles, una posible técnica o el domesticar los colores que se han creído útiles. Todo “*un más allá*” ha de surgir pensando que lo mágico se disloca, cuando los logros y las esperanzas, con sus fracasos, han de llevar a olvidar la palabra “terminar”, que es negativa y la de “origen” que, desconocido desde siempre, no tiene mucho sentido. Hay que entender, que los afortunados encuentros en Arte cuando se empecinan en repetirse, dejan de ser afortunados. La ansiedad consiste en lograr la singular conducta de la obra, que al parecer debe hacerse como sola, pero quedando plasmada en su integridad en el soporte hasta que lo haga desaparecer como elemento físico. Difícil solución para dar ese soplo de vida a la materia inerte, que al fin de cuentas constituye el verdadero paso intelectual del Arte. Sus pretensiones nunca serán definitivas, venga de donde venga el saber o la inspiración. Llegando a ser como todo Arte con “*su más allá*” algo distinto a lo perfecto, aunque no dejando de ser cabal.

El color ha jurado ser siempre libre, su gran vocación es tirar siempre hacia el campo, su lucha es de no terminarse jamás en la mirada, seguir siendo medida de su onda, para limpio, tocar el mismo borde de los labios, que la humedad de la vida mantiene tiernos, temblorosos.

Nada hay que temer, el Arte con su representación plástica y su “*más allá*”, está absorto, exacto de presencia, es un acento revolucionario que seduce, novedad difícil en su nacer y en el espíritu del artista que va “*más allá*”, o no existe.

...Y por tanto, siempre ha sido necesario, que el Arte surgiendo de la mente humana, se materialice, respirando y viviendo con la época que le haya tocado vivir. Uno y otro, han mirado siempre al Sol, encandilándose en su luz.

...En fin, los hombres se han entremezclado ya mucho entre sí y aunque se busque, no se identifican razas puras de seres, de animales, ni de plantas... de nada. Gracias a ello, alguien hace una escultura: La Dama de Elche que posiblemente no es de pura raza española, mira al parecer desde el siglo V a. de C. con su estética y sus ojos puestos en Grecia, pero se orna con un collar que puede ser fenicio. Traduce idiomas y especifica razas. También dice, animándonos que la sonrisa y su particularidad en el Arte, se descubrió en Oriente miles de años antes que en Occidente, que su expresión está completamente fuera de la remota edad del hierro, que su sueño interior ha de llegarnos como ella quiera, a su

ritmo, a su aire, cuando sea su placer, que su cuerpo lo guarda solamente para el Arte, en lo hondo del olvido, íntegro, con su donosura callada, su suave latir, su calma y su secreto: El final de la vida y la finalidad del Arte, mejor que saberlo es ignorarlo.

Muchas gracias