

José M.^a Vivó



EVOLUCIÓN DE LA ESCULTURA INGLESA EN EL SIGLO XX



EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

José Martín Vivó Llobat

**EVOLUCIÓN DE LA ESCULTURA INGLESA
EN EL SIGLO XX**

**EDITORIAL
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA**

Primera edición, 2011



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

© de la presente edición:
Editorial Universitat Politècnica de València
www.editorial.upv.es

Distribución: pedidos@editorial.upv.es
Tel. 96 387 70 12

© José Martín Vivó Llobat

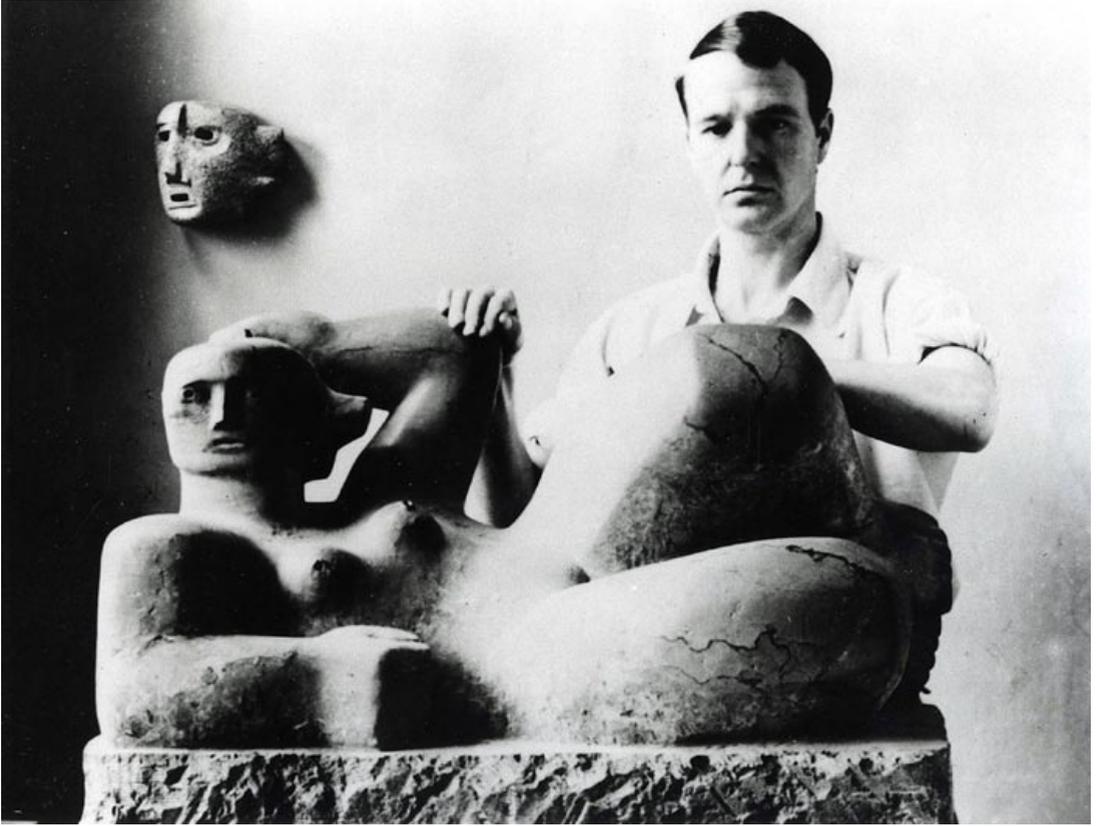
Imprime: By print percom sl.

ISBN: 978-84-8363-713-5
Depósito Legal: V-2804-2011
Ref. editorial: 830

Queda prohibida la reproducción, distribución, comercialización, transformación, y en general, cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de todo o parte de los contenidos de esta obra sin autorización expresa y por escrito de sus autores.

Impreso en España

Un estudio analítico sobre las motivaciones evolutivas en las nuevas vías expresivas de la escultura en Gran Bretaña en el siglo XX. Análisis de las constantes más significativas y principales elementos de una nueva configuración estilística en los escultores británicos contemporáneos (1900-1985).



1. Henry Moore, c. 1930, con *Reclining Figure*, de 1929.

Índice

Introducción		7
Antecedentes:	Entre la tradición y nuevas formas de expresión.	19
Elementos evolutivos y cambios formales en la escultura del siglo XX	El nuevo lenguaje escultórico. Vías de experimentación y nuevos materiales.	27
Intelectualismo y Arte	Reflexiones en torno a una renovación escultórica en Gran Bretaña.	41
Realismo y escultura monumental de postguerra	Charles Sargeant-Jagger.	55
La vuelta al origen	Henry Moore.	63
Comienzos de la escultura abstracta en Gran Bretaña	Barbara Hepworth.	81
Escultura británica a partir de la Segunda Guerra Mundial	Reg Butler...	95

Renovadoras propuestas estéticas	William Turnbull...	129
La revolución Caro en la escultura británica	Anthony Caro y St. Martin's School of Art	151
La nueva figuración	Elisabeth Frink...	173
Nuevas concepciones en la joven escultura británica de los ochenta	Michael Kenny...	191
Epílogo		223
Cronología global		255
Cronología de artistas	Reseña biográfico-artística	263
Índice de ilustraciones		307
Referencias bibliográficas		333

Introducción

“Motivaciones y Principales Elementos Configuradores de Evolución en los Cambios Estilísticos de la Escultura Inglesa del siglo XX (1900-1985)”, fue el título con el que se presentó en el mes de junio de 1987 la tesis doctoral del autor de este libro, tema principal y base de los textos, por tanto, que ocupan las siguientes páginas. No obstante, y con la intención de informar al lector de lo acaecido en los años siguientes, se ha añadido, como capítulo final, un necesario epílogo, en un intento, por completar la investigación prácticamente hasta nuestros días.

No cabe duda de que una de las constantes más significativas del arte moderno es el resultado de su manifiesta versatilidad. La convivencia de las más variadas tendencias y estilos en el seno de las distintas poéticas conforma, desde hace décadas, una multiplicidad plástica de indudables consecuencias, enriquecedoras en el plano estético. Esta pluralidad evidencia, de manera notable, que el origen de gran parte de las alternancias e investigaciones formales de nueva resolución ha sido producto tanto del experimentalismo más radical, como de intrínsecos procesos evolutivos dimanantes de la propia obra de los mismos artistas, que generaría, de este modo, su peculiar lógica cambiante. Pero quizá uno de los interrogantes que se plantean, a la hora de afrontar el análisis de los diversos lenguajes artísticos en la plástica contemporánea, sea, precisamente, averiguar cuáles han sido las motivaciones y premisas básicas que han generado la evolución y el cambio estilístico en la obra del artista moderno.

Ciertamente, son múltiples los factores de distinta índole que inciden en una evolución, o incluso a veces en la total renovación, de las propuestas formales de un artista en un determinado período de su trayectoria creadora. De hecho, alguna de estas causas responde, en buena medida, a propuestas cuya naturaleza quizá se aleje de la misma práctica e intencionalidad artísticas e incida más en factores socioculturales y hasta ideológicos; no obstante, cabe pensar que en la mayor parte de las veces el proceso evolutivo, manifiesto en los aspectos compositivos, estilísticos y expresivos de

una determinada poética, obedece, sin lugar a dudas, a principios de carácter netamente artístico. Esto queda bien patente en la obra de aquellos artistas cuyos aportes plásticos y expresivos han configurado, desde el inicio del siglo XX, los principales elementos renovadores sobre los que se sustentarían años más tarde poéticas de distinto signo e ingentes planteamientos plásticos.

Establecer las premisas iniciales desde las que muchos artistas han desarrollado, con posterioridad, concepciones modificadoras de anteriores planteamientos formales puede llevarnos, por una parte, a la propia dinámica del contexto social, intelectual y tecnológico en el que aquellos se encuentran insertos, siendo receptores, por consiguiente, de las alteraciones de todo tipo que se suceden con profusión y cada vez con mayor aceleración en su entorno, y por otra parte, a los propios deseos o necesidades de cambio del mismo artista, lo cual no deja de ser lo mismo que apelar a las perentorias y predecibles exigencias evolutivas, inherentes a la misma obra artística. Como aspecto adyacente, no exento de interés, cabría añadir, de pasada, la función de agente activo de cambio que el propio artista ejerce asimismo en su contexto.

De forma clara, los supuestos que subyacen en el plástica moderna atienden, incuestionablemente, a una constante de evoluciones y cambios estilísticos que son los que, en realidad, sostienen incesantemente el curso ininterrumpido del propio arte en sus diferentes manifestaciones. Incluso en el seno de las actividades artísticas más radicales en sus opciones de uso, como son aquellas que derivan en un total cuestionamientos y ruptura extrema de lo precedente, es observable, a pesar de todo, una permanente de cambio que no es sino una “evolución encubierta” de pretéritas premisas estéticas, a pesar de que el hecho artístico en sí acabe siendo el resultante del propio proceso, es decir, lo procesual como parámetro estético.

Por otra parte, en la actualidad, la especificidad de las distintas disciplinas artísticas se ha visto intensamente debatida y puesta en tela de juicio, por lo que los límites entre ellas van quedando paulatinamente anclados, cada vez más, en una ambigüedad de incierta definición. Esto, naturalmente, propicia una heterogeneidad terminológica y conceptual, una interacción, un entramado de relaciones, reciprocidad y correspondencias entre las diversas disciplinas, y especialmente entre pintura y escultura, que se convierten en

inequívocas convergencias, al tiempo que en un conjunto de influencias mutuas notables en una u otra de las dos opciones plásticas. Así, el grado de interrelación o, por así decirlo, de suplantación, alcanza, incluso, a funciones estructurales de primer orden: *soporte pictórico de características tridimensionales en determinada pintura y materiales muy próximos a los denominados pictóricos (lienzo, fieltro o tejido extendido), utilizados en la escultura blanda*¹.

En cualquier caso, lo que se revela como elemento de análisis de gran importancia en el quehacer y el objeto artístico es que, en definitiva, éstos son la lógica secuela de una secuencia de progresos y transformaciones interiorizadas por el artista, sean cuales fueren sus motivaciones, pretextos y estímulos externos, como resultado final de un proceso abierto, en su desarrollo, a toda una suerte de cifrados plásticos y conceptuales. La obra del artista evoluciona en la mayor parte de los casos, se modifica en sus parámetros más fundamentales al paso del tiempo, y en determinadas ocasiones, es objeto de una ruptura radical con postulados precedentes, que hasta ese momento lo habían justificado; se erige, a partir de entonces, un conjunto de codificaciones visuales que terminan por confirmar una sintaxis plástica que guarda una, muy poca o ninguna, connotación con anteriores referentes. El artista tantea lo nuevo, y en ello acaba por instalarse. Es el primer paso hacia una evolución asumida o inconsciente, contradictoria, aislada o incluida en la unidad de una dirección colectiva que trasciende, de este modo, las primarias intenciones del artista y lo aboca desde una necesidad de cambio de su propio hacer a la categoría estética de estilo.

Más que en ningún otro período, el artista del siglo XX se ve sometido a un conjunto de influjos y apremios que la innovación y el cambio ya forman parte consustancial de sus propias urgencias e íntima necesidad de renovación. Y ello, hasta un punto que quizá podría decirse que *“el mismo cambio es el estilo de nuestra época”*².

Lo que en estas páginas se pretende reflejar, parte inequívocamente de esas premisas. Se intenta establecer, desde unos criterios de interpretación y aproximación analítico-técnicos, los principales condicionamientos, motivaciones y

¹ ARACIL, Alfredo y RODRIGUEZ, Delfín, *El Siglo XX (Entre la muerte del arte y el Arte Moderno)*, Ed. Istmo, Madrid, 1982, p. 435.

² McMULLEN, Roy, *Arte, Prosperidad y Alineación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, p. 431.

múltiples factores que influyeron decisivamente en la evolución y configuración de los cambios estilísticos en la obra de los más destacados representantes de la escultura británica de este siglo, y la influencia de estos en el posterior desarrollo de una nueva escultura en el ámbito europeo.

Es aceptado comúnmente que una verdadera ruptura con el pasado en la escultura se produjo en los prolegómenos del siglo XX, que es cuando, en realidad, se inicia verdaderamente el arte escultórico moderno. En el caso específico del movimiento escultórico británico sucede, a partir de esa fecha, un resurgimiento de esta actividad artística que muy pronto le lleva a ocupar un lugar privilegiado entre la plástica contemporánea.

Esta preeminencia de la escultura en la vida artística británica, propiciará múltiples tendencias a la vez que la aparición de un buen número de escultores cuya obra e influencia se extenderá rápidamente al panorama plástico internacional, contribuyendo con ello a la posterior eclosión de estilos y cambios formales en una disciplina artística que hasta pocos años antes del siglo XX, contrariamente a lo acontecido en la vertiente pictórica, se mantenía en un ilusionismo académico que lastraba cualquier forma de experimentalismo e iniciativa real de cambio. La aportación matérica y el influjo tecnológico de años después inducirá prontamente a innovaciones y alternancias formales de todo signo.

La configuración de nuevos estilos y modernas propuestas formales por parte de los escultores contemporáneos, y especialmente de los escultores británicos, será constante a lo largo de las últimas décadas, enriqueciendo así, de una forma realmente insospechada, la actividad escultórica, precaria hasta entonces de anticipaciones y vislumbres renovadoras que facilitasen resoluciones inéditas, y un mayor énfasis en la conformación de nuevos planteamientos formales. Asimismo, el abandono, o al menos su uso preponderante, de métodos tradicionales como el modelado o la talla, dio lugar, en consecuencia, a la aparición de diversas vías de experimentación lingüística, matérica y estructural.

La aportación que la obra de los escultores británicos supuso para la renovación formal de la escultura contemporánea queda suficientemente contrastada al comprobar el número significativo de aquellos artistas que instauraron con sus estrategias compositivas modernas concepciones en

torno a una amplia gama de posibilidades expresivas ignoradas hasta entonces.

El núcleo central de esta obra lo constituye el registro de las principales motivaciones que condujeron a los más relevantes escultores británicos de nuestro tiempo al abandono progresivo de unos cauces formales y expresivos, hasta desembocar en sus estilos actuales, conformados por otras prioridades y significaciones plásticas.

Lo que se ha pretendido en esta obra es poner de manifiesto aquellos acontecimientos más sobresalientes que fueron configurando la evolución escultórica en Gran Bretaña a lo largo del siglo XX, así como incidir en el quehacer escultórico de una serie de escultores que en buena medida hacen confluír en sus obras y en su derrotero artístico el espíritu de aquella evolución configuradora.

Todo ello, se sustenta sobre los dos puntos siguientes: Revelar lo que ha motivado la evolución escultórica británica en el siglo XX, y alumbrar las diversas motivaciones que, a su vez, configuran los estilos y cambios en los escultores más señalados en Gran Bretaña, cuando menos, aquéllos que protagonizan un verdadero propósito renovador.

A partir de este enunciado, y establecidas las premisas consiguientes, se ha resaltado, pues, la obra decididamente innovadora de determinados escultores que conjuntamente con la aparición de ciertos hechos de índole artística más generalizada, como puede ser la concreción de un grupo o una influencia foránea ampliamente aceptada, conformaron esencialmente los puntos de partida primordiales sobre los que iban a sustentarse con posterioridad las obras escultóricas de las generaciones siguientes, motivándoles tanto a nivel de actitud ante el fenómeno escultórico como en la propia obra, que devendría, de este modo, una continuidad expresiva de manifiesta renovación a tenor de los referentes vanguardistas implícitos en la obra de aquéllos.

Escultores como Henry Moore, Barbara Hepworth, los integrantes de la generación de los cincuenta como Lynn Chadwick, Kenneth Armitage o Reg Butler, y Anthony Caro años más tarde, serán punto de mira obligado para generaciones de artistas coetáneos con ellos, o inmediatamente posteriores en el tiempo, que harán del cambio estilístico frente a un arte precedente una de sus preocupaciones fundamentales.

De modo colateral, se han resaltado aquellas motivaciones que, asimismo, configuraban los propios estilos de escultores como los mencionados, u otros de similar importancia pero distantes en el tiempo, a través de un análisis sobre los diversos períodos que vertebran sus trayectorias y de los cambios estilísticos acaecidos en ellas.

En este punto hay que señalar que muchas de aquellas prioridades que emergen del estudio analítico de sus obras, vienen originadas, en la mayor parte de los casos, por cuestiones íntimamente ligadas al ejercicio escultórico –formales, de búsqueda expresiva, por innovación matérica, etcétera-, pero también por la incidencia de sus planteamientos expresivos de las cuestiones temáticas resultantes de determinadas experiencias de tipo personal, viajes, lugar de trabajo o recurrencia sobre ciertas materias de interés particular y de gran especificidad. En este sentido, cabría hablar de una multiplicidad que engloba desde el referente sociopolítico hasta la pura anécdota o la reflexión sobre el propio lenguaje escultórico, cuando no a un “inventar la escultura” que generará una riquísima formulación de propuestas, especialmente en la generación británica de los ochenta.

Y no cabe la menor duda de que un estudio de lo que ha motivado la eclosión escultórica de los años ochenta en la escultura británica, ha de pasar necesariamente por todos aquellos fundamentos estilísticos que instauraron Moore, Barbara Hepworth, Anthony Caro o los integrantes y artistas que emergieron en torno a la “New Generation”, puesto que será a partir de ellos que un determinado contexto escultórico, el británico, propicie ulteriores enriquecimientos plásticos desde unos supuestos innovadores firmemente asentados.

Con posterioridad, muchos de los jóvenes escultores recogerían abiertamente presupuestos visibles en la obra de aquéllos distantes en el tiempo.

De otro lado, se ha planteado, desde un principio, que no puede entenderse la evolución estilística en la escultura británica sin atender previamente la obra de precursores tales como Brancusi –de influencia reconocida incluso por escultores lejanos de su estética-, Picasso, las teorías constructivistas y movimientos transgresores como el cubismo y dadá.

A lo largo de estas páginas se ha pretendido que se obtenga una amplia visión de conjunto, tanto a través de particulares análisis individuales como de datación biográfico-artística en los artistas registrados, al tiempo que se

ha procurado en todo momento asistir de manera rigurosamente cronológica a los períodos que conformaron tanto globalmente como, en menor medida, individualmente la escultura británica del siglo XX.

La exposición elegida ha obviado, intencionadamente, el acercamiento esquemático, la reseña lineal de unos hechos o causas poco esclarecedoras que, de algún modo, podrían considerarse inequívocos, ya que las influencias y puntos de partida de los distintos escultores vienen subrayadas en la mayor parte de los casos por una evidente ambigüedad, e incluso había que contar con la negativa expresa de alguno de los escultores en mencionar algún tipo de influencia, puesto que a su juicio “no la había en absoluto”.

En cualquier caso, lo que se pretende es ofrecer una perspectiva de globalidad que delinear un contexto y una época, enfatizando los puntos fundamentales –a través de una individualidad, un grupo o una premisa de reconocible entidad- que terminan por revelar la evolución escultórica británica en su conjunto, y no insistir de manera específica en exceso en las individuales trayectorias, ya que una analítica de esta naturaleza exigiría sin género de dudas estudios aislados de mucho mayor rigor en cada una de las propuestas individuales.

Todo el texto nuclear del trabajo expuesto viene apoyado por declaraciones personales de los artistas y entrevistas con este autor.

En resumen, esta obra deja entrever que no puede entenderse la evolución estilística de los ejercicios escultóricos operantes en el siglo XX, en cualquiera de los contextos en que estos se desenvuelvan, sin hacer mención expresa de las premisas instauradas por unos grupos, tendencias e individualidades artísticas que a comienzos del siglo quiebran, de manera definitiva, una continuidad estilística secular en escultura.

De este modo, muchos de los hallazgos expresivos, aportes matéricos y resoluciones formales hallan su precedente en escultores como Brancusi, Archipenko, Pevsner, el cubismo, dadá, o artistas como Picasso, que en su vertiente escultórica se revela como un indiscutible renovador e iniciador de la escultura moderna.

Estos precursores, desde distintas perspectivas estéticas, postulan toda una serie de cambios en su quehacer que propiciará de inmediato un cambio de

actitud ante el fenómeno escultórico por parte de los artistas de las generaciones siguientes.

La influencia de tales innovaciones alcanza inclusive a las últimas promociones de los escultores de nuestros días a través de diferenciadas vías expresivas y nuevas concepciones y usos matéricos, estructurales y compositivos.

Con la llegada a Gran Bretaña de Jacob Epstein y Henri Gaudier-Brzeska se registra una labor escultórica en las primeras décadas del siglo XX que, de forma paralela a la práctica de una escultura realista y academicista, presente en el período anterior a la I Guerra Mundial, afianzará el desarrollo de los postulados cubistas y una elaboración formal alejada de un figurativismo regresivo.

Epstein y Gaudier-Brzeska fortalecerán, de este modo, una influencia francesa en la escultura británica que ya despuntaba tímidamente con la presencia de Jules Delou o alguno de sus discípulos como Lanteri, que en el último tercio del siglo XIX hicieron su aparición en el ámbito de la enseñanza escultórica en Gran Bretaña.

En adelante, con la obra de Epstein y Gaudier-Brzeska el experimentalismo francés será ampliamente divulgado y aceptado en las vertientes vanguardistas de cualquiera de las manifestaciones artísticas británicas.

Años más tarde, otro escultor nacido asimismo fuera de Gran Bretaña, Naum Gabo, protagonizará idéntico revulsivo que aquellos dos en la plástica británica, induciendo a través de sus teorías constructivistas la práctica de una escultura decididamente abstracta, a pesar, empero, de orientarse ésta distante de los presupuestos del constructivismo.

Posteriormente a la I Guerra Mundial, en el período de entreguerras, destaca fundamentalmente la obra renovadora de Henry Moore. La aparición de esta figura en el panorama plástico británico tendrá consecuencias decisorias para la evolución y los cambios estilísticos en la vertiente escultórica.

Sumamente receptivo a la modificación formal propugnada por Epstein y especialmente Henri Gaudier-Brzeska, Moore asentará sus postulados plásticos partiendo de referentes atípicos hasta ese momento en el arte británico, como la asunción del arte primitivo africano y el de antiguas culturas y civilizaciones.

Moore es el primer escultor británico que cuestiona decididamente toda la escultura oficial y académica, inaugurando una nueva etapa en la que la apelación a inéditos lenguajes plásticos conformará los afanes estilísticos de generaciones ulteriores.

La influencia de este artista, conjuntamente con los inicios de la abstracción escultórica promovida esencialmente por Barbara Hepworth, será insistente en años sucesivos. Y si bien Moore parte de anticipaciones visibles en buena medida de escultores precedentes –como Brancusi, por ejemplo-, su irrupción y su posterior quehacer enriquecerán el contexto escultórico británico de modo incuestionable.

La labor evolucionadora de Henry Moore se extenderá al campo de la enseñanza, a través de la cual algunos de sus discípulos tendrán vía abierta a cualquier tipo de experimentación formal expresiva. Asimismo, este magisterio se prolongará en su propio estudio, dando ocasión a que notables escultores de más adelante, como Anthony Caro o Phillip King, trabajen como ayudantes suyos.

De hecho, la práctica totalidad de los jóvenes escultores de la década de los años cincuenta inician sus trayectorias artísticas partiendo de la renovación formal y conceptual de Henry Moore, como es el caso de los escultores citados.

No obstante la labor emprendida por Moore en cuanto a una renovación escultórica sustentada por la forma plástica generada desde el material, en los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial, destacará la obra de un conjunto de escultores, la llamada generación “*of the fear*” que, desatendiendo las innovaciones de aquél, incidirán en la práctica de una escultura acusadamente expresionista.

Estos escultores se ocuparán, sustancialmente, en la conformación de una iconografía que, en cierto modo, recoge el ambiente posbélico, un ambiente marcado por la ansiedad existencial.

De esta manera, elementos intrínsecamente escultóricos quedan relegados frente a otros de naturaleza temática e incluso de un determinado tipo de psicologismo a través de una figuración manifiesta.

No cabe duda de que, confrontada al quehacer escultórico de Moore y Hepworth, esta escultura supone una evidente regresión formal y estilística en el ambiente escultórico británico y su evolución.

A pesar de lo cual, la influencia de estos escultores, como Armitage, Chadwick y Butler, se dejará sentir hasta los primeros años de la década de los sesenta, consolidándose hasta ese momento un ejercicio escultórico de claros referentes tradicionales.

En la plástica británica del siglo XX, difícilmente puede hablarse de un grupo que, como tal, ejerciera una profunda influencia estilística sobre las generaciones de artistas posteriores. Salvo “Vorticist Group” en 1914, de efímera existencia y evidente correlación con el cubismo, y “Unit-One” en la década de los treinta, las auténticas renovaciones lingüísticas y los cambios estilísticos vienen propiciados por determinadas individualidades, como Henry Moore y Anthony Caro, que serán, en definitiva, quienes instauren unas nuevas vías expresivas de fuerte cariz evolutivo frente a lenguajes precedentes. No obstante, cabe hablar de colectivos o asociaciones de artistas, como “London Group”, “Seven and Five” y, en la década de los sesenta, “New Generation”, que, de algún modo, especialmente en este último caso, provocan un punto de inflexión evidente en las concepciones estéticas de después.

Anthony Caro inaugura con su irrupción en la escultura británica un nuevo punto de inflexión que propiciará drásticas renovaciones, a partir de entonces, en los lenguajes plásticos de los escultores de después.

De hecho, su influencia en cuanto a una nueva concepción del objeto escultórico y su praxis alcanza hasta las últimas generaciones de los años ochenta en Gran Bretaña, especialmente en la escultura de construcción, de gran relevancia en el ámbito británico.

Cabe decir que la escultura británica adquiere a partir de 1960, precisamente con el cambio producido en la obra de Caro a su regreso de los Estados Unidos, una evolución de tal entidad que afecta a cualquiera de los elementos que integran la realización escultórica.

Toda la experimentación formal, matérica y compositiva de los años siguientes queda postulada en el viraje estilístico que en este contexto provoca la estética de Anthony Caro.

Esta renovación formal y reactivación conceptual propiciada por Caro queda suficientemente reflejada en los años siguientes con la aparición de una serie de jóvenes escultores –los integrantes de la “New Generation”, como

Tucker, King, Tim Scott, etcétera- que parten decididamente de las premisas asentadas por aquél en su obra de construcción soldada en acero.

No obstante la presencia de Caro y la implantación de su tendencia de escultura de construcción soldada en el contexto escultórico británico, la escultura figurativa vuelve a adquirir un auge considerable en Gran Bretaña, especialmente a partir del pop-art.

De hecho, desde de la década de los años sesenta se aprecia una intensa actividad en la disciplina escultórica fomentada principalmente por las constantes innovaciones y la multitud de planteamientos, pudiéndose considerar desde estos años a esa vertiente artística como la representante más significada de la vanguardia plástica británica.

Un hecho de trascendental importancia para la concreción de una actitud innovadora y realmente evolutiva en los jóvenes escultores británicos, será el que significadas individualidades de entidad reconocida, como Anthony Caro, Phillip King, William Tucker o Tim Scott fomentan desde los mismos centros de enseñanza, como St. Martin's School of Art o el Royal College of Art, la práctica de una escultura de constante experimentación formal.

En este sentido, no cabe duda de que la importante labor desplegada desde estos centros de enseñanza, verdaderos campos de experimentación escultórica en todos los órdenes, será la que finalmente propicie la renovación y los cambios estilísticos ininterrumpidos en las sucesivas generaciones de escultores.

Es, en definitiva, por muy paradójico que nos pueda parecer, que se promueva desde las propias instituciones académicas y oficiales la práctica de una escultura absolutamente renovadora y distante de referentes tradicionales en su conformación.

Los escultores británicos más jóvenes centran naturalmente sus estrategias compositivas en la relevancia de la imagen por encima de cualquier otra consideración u organización formal. Independientemente de la adscripción en que pudiera registrarseles, hacen del cambio un componente sumamente asimilable y revelador en su propia obra. Receptivos a un caudal de estímulos y presupuestos de todo orden a nivel semántico y conceptual, motivados por una multiplicidad de factores de todo tipo, las diferentes opciones que ofrece un panorama artístico ciertamente enriquecido por constantes hallazgos a nivel sintáctico, se abre ante ellos en un espectro cuya

máxima significación radica en la manifiesta interrelación entre las diversas tendencias.

Las motivaciones que configurarán las obras y los estilos –entendiendo por esto el carácter propio de una obra, y en modo alguno una coherencia lingüística que se manifieste por una uniformidad contrastable- se generan desde la dispersión de la referencia, de ahí las múltiples propuestas observables. Las proposiciones discurren al tiempo que la inmediatez de la experiencia estética. Desacralizada la obra escultórica, desmitificado, o redefinido el objeto, la imagen y su secreta morfología despliega un rico inventario de arbitrariedades cuya autenticidad descansa en la moderna apariencia y un concepto racional y consciente que desatiende las nociones escultóricas del pasado como medio viable de consecución plástica en la modernidad y posmodernidad.

Bajo el patronazgo del British Council, tuve la oportunidad de desarrollar en Gran Bretaña un estudio exhaustivo sobre la obra de numerosos artistas aún en plena actividad escultórica. Con algunos de ellos, incluso, se me facilitaron entrevistas personales. Así, pude conversar con Anne Garrould (directora de la Fundación Henry Moore), Michel Muller y Malcolm Woodward (escultores asistentes de Henry Moore), Peter Murray (iniciador de la idea para el Parque de Esculturas de Yorkshire y Profesor Principal de Educación Artística del Bretton Hall College) y con reconocidos escultores como Kenneth Armitage, Lynn Chadwick, John Clinch, Elizabeth Frink, Anthony Caro, Allen Jones, William Pye, Peter Logan, y sobre todos Henry Moore, que si bien no pudo ser entrevistado debido a su avanzada edad y su precario estado de salud (al año siguiente fallecería), tan sólo al estrechar su mano sentí que emanaba una especial energía que me transmitía lo mejor de su esencia interior.

Antecedentes

Entre la tradición y nuevas formas de expresión

Despojado de significaciones aparentes, apelando a referentes de inédita cohesión compositiva hasta entonces, la obra escultórica en la antesala del siglo XX quebrará una continuidad secular sustentada por la imagen exterior, la representación prepotente y una mínima conjugación de elementos plásticos inmersos, en realidad, en premisas configuradas tres siglos antes. Prácticamente, hasta los albores de 1900, la escultura pervive en un ínfimo desarrollo del que apenas pueden entreverse contenidos evolutivos de mínima importancia.

De hecho, precursores de las nuevas concepciones escultóricas en las postrimerías del siglo XX como Auguste Rodin, Medardo Rosso o Émile-Antoine Bourdelle, no sólo estarán vinculados, de manera notoria, a una escultura del pasado sino que, en realidad, acentuarán, aún dentro de su singularidad y peculiares maneras, un esquema de apariencias y unas temáticas reincidentes de pretéritos planteamientos. En sus obras es latente el compromiso con el arte anterior: el desarrollo mínimamente formal no implicaba en modo alguno la vía expedita hacia una resolución trascendental, alumbradora de nuevas configuraciones plásticas o de originales códigos visuales. Basta comprobar el liviano entramado teórico sobre el que Rodin apoyaba su práctica escultórica para advertir que las coordenadas principales de su trabajo descansaban más en preámbulos humanísticos que en vislumbrar radicales innovaciones matéricas y lingüísticas³. Sagazmente Herbert Read ya señala que de Rodin deriva una evolución cifrada en las posteriores obras de Aristide Maillol o Bourdelle, pero de las reflexiones y la praxis pictórica de Paul Cezanne, paradójicamente, artista visionario de las nuevas exigencias formales y estructurales (a pesar de que nunca dejara de ser un artista del siglo XX), aparecerán posteriormente, siquiera por

³ RODIN, August, *L'Art-entretiens réunis par Paul Gsell*, Mermod, Lausanne, 1946.

afinidad conceptual, escultores como Constantin Brancusi, Alexander Archipenko y el mismo Picasso⁴.

Puede convenirse, pues, que, en cierto sentido, Auguste Rodin alienta la premisa básica de un desarrollo estilístico, pero difícilmente el punto de partida de una evolución real, propiciadora de un arte escultórico moderno.

Y, sin embargo, paralelamente a las propuestas estéticas y estructurales que paulatinamente irán generando las obras de Brancusi, Henri Laurens o Jacques Lipchitz, no cabe duda de la importancia que las innovaciones de Rodin con su anti-naturalismo, Medardo Rosso poniendo énfasis en el propio material, o Maillol con una ausencia de anécdota en el tratamiento de la figura humana, aportaron para el progresivo alejamiento de la práctica escultórica y los postulados estéticos tradicionales, dando lugar con ello, en consecuencia, a la subsiguiente pluralidad de proyecciones.

Incluso ciertas constantes sobresalientes en estos escultores como el uso de la materia como vehículo de expresión o la instrumentalización de un arte como interpretación personal de las referencias circundantes de todo tipo, se convertirán en principios inamovibles en el ejercicio escultórico de años posteriores. Michael Levey no deja de ver en las primeras obras de Medardo Rosso incluso un intento de *"...profunda liberación formal por parte del escultor, en busca de una recreación de la realidad más subjetiva, un deseo de ir más allá"*⁵.

En ocasiones, varias de las intuiciones de algunos de estos artistas escapan de lo específicamente propio del lenguaje formal y atienden a cuestiones que conformarán planteamientos plásticos muy posteriores en el tiempo; de este modo, al margen de las mismas vías expresivas y las propuestas formales implícitas en las obras de Bourdelle y el propio Rosso, podemos contemplar en el primero un deseo de alcanzar una escultura de integración con la arquitectura, es decir, la intención de establecer una interrelación plástica en las distintas vertientes artísticas; en tanto que en el segundo, que así mismo incidió en una teoría de la interdependencia en las artes, se manifiesta una noción de la materia absolutamente desprovista de la importancia que hasta ese momento había prevalecido en la escultura: *"...nada*

⁴ READ, Herbert, *Modern Sculpture. A concise History*, Thames & Hudson, Londres, 1983, p.10 y ss.

⁵ LEVEY, Michael, *A History of Western Art*, Thames & Hudson, Londres, 1968, p. 270.

en el espacio es material⁶; Si a priori damos por supuesto que la materia es elemento primordial del ejercicio escultórico (y especialmente en el tiempo en que se desarrolla la actividad escultórica de Rosso), la frase del artista alcanza un grado de innegable anticipación y modernidad, a la vez que resulta obvia su proximidad con recientes comportamientos estéticos cuyos postulados más recurrentes serían, en algunos casos, aquellos que versan sobre cuestionamientos de la propia esencia tridimensional de la escultura.

En cualquier caso, y respecto a Medardo Rosso, es también de gran significación la parcela socio-realista presente en gran número de sus obras, un realismo que en cierto modo lo vincula igualmente a determinados aspectos de un hacer escultórico mucho más cercano a nosotros⁷.

Si con Rodin y los escultores mencionados hasta ahora la estabilidad estilística en escultura comenzó, aunque tímidamente, a ofrecer signos de cambio, no fue debido tanto a un verdadero propósito por parte de estos artistas de renovar drásticamente unos presupuestos estéticos erigidos tiempo atrás, como de atenerse a la expresión de un lenguaje personal que en nada implicaba verdaderamente la invención de nuevos modos lingüísticos: formalmente derivaban de una tradición escultórica establecida con firmeza a través de los años, y esencialmente representaban con sus obras una insistencia real en contenidos y en desarrollos formales previstos en seculares tentativas escultóricas. Básicamente, sus innovaciones obedecían a una estética que operaba sobre unos recursos estilísticos anteriormente contrastados. El proceso y la materia se expresaban mediante usos tradicionales: la talla y el modelado. Y sobre estas vías terminaba por revelarse el caudal expresivo y la moderna intuición de sus planteamientos. Hasta este momento, una escultura cuyo eje central no descansara principalmente sobre el antropomorfismo era impensable. El mármol y el bronce, y en menor medida la madera, continuaron siendo los soportes elegidos frente a cualquier clase de experimentación, si bien en este aspecto hay que considerar las limitaciones tecnológicas de la época y su escaso poder de sugestión que propiciase soluciones estéticas poco convencionales. No obstante, el leve resquicio que se abrió en la evolución escultórica en los

⁶ HEARD-HAMILTON, George, *Pintura y Escultura en Europa 1880-1940*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1980.

⁷ SCOLARI BARR, Margaret, *Medardo Rosso*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1963.

umbrales del siglo XX fue más que suficiente, sin ningún género de dudas, para que en décadas posteriores escultores que recogieron la herencia de la tradición modeladora perpetuasen una evolución iniciada, precisamente, en precursores como los mencionados Rodin, Maillol y Medardo Rosso. Un proceso constante que, en cierto sentido, y a través de distintas alternativas tanto formales como conceptuales, a lo largo de la línea evolutiva de éstos, alcanza al mismo Henry Moore.

Para un escultor británico tan significativo en el campo teórico como William Tucker, la importancia de la obra de Rodin, en este sentido, no deja lugar a dudas, hallando, incluso, en alguna fase de la producción artística del escultor francés, las premisas iniciales de posteriores elaboraciones abstractas, aunque no deja de señalar la cautela que hay que adoptar para formular un aserto de esta naturaleza, ya que, de hecho, es la propia figura la que funciona como vehículo de abstracción: *"Of all Rodin's sculptures those in this group probably appeal most to contemporary taste, both through their character as 'objects', by which they were influential on Brancusi and the next generation in Paris, and by their quality of abstract structure, which relates them to the best sculpture being made today"*⁸.

William Tucker se refiere a aquellas esculturas que comprenden parte de la producción de Rodin realizada entre los años 1890 y 1892, tales como "Iris, Mensajero de los dioses", "Torso de mujer sentada sosteniéndose la pierna izquierda" y "Figura suspendida".

En realidad, estos estudios formales de Auguste Rodin son la consecuencia de su exploración, por aquel entonces, sobre los límites de la figura humana en escultura, y la ausencia de cabezas o parte de las extremidades inferiores, al tiempo que acentúan singularmente el dinamismo y la expresividad del conjunto global de la figura, denotan un incipiente deseo de alcanzar una síntesis aparential mediante la omisión de detalles en una estructura que se revela sobradamente en su referencia al cuerpo humano.

⁸ TUCKER, William, *The Language of Sculpture*, Thames & Hudson, Londres, 1974, p. 35. El libro es un conjunto de ensayos y conferencias que Tucker publicó en lugares diversos. La citada editorial lo publicó posteriormente en 1974. *"De todas las esculturas de Rodin incluidas en este grupo las que más se aproximan al gusto contemporáneo son aquellas que, tanto por su carácter de "objetos", que terminaría por influir a Brancusi y a la siguiente generación de París, como por su calidad de escultura abstracta, terminan por estar directamente relacionadas con la mejor escultura que se hace hoy en día"*.

Para seguir leyendo haga click aquí