

LA IDENTIDAD CONVULSA

Catálogo. Museo Barjola. Gijón. Septiembre 1999

Fernando Castro Flórez

Las vías por las que ha transitado el arte contemporáneo son esencialmente dos: un reciclaje en las imágenes usadas en un nuevo contexto que les cambie el significado o la radicalización del vacío par volver a empezar desde cero. Un arco que va desde la visibilidad obscena, saturada, hasta una ceguera lúcida. Pero estos desarrollos irónicos han generado un tipo de complicidad que neutraliza cualquier posibilidad crítica, mientras las **estéticas de retracción** han llegado hasta la meta retórica del silencio cuando no a un tipo de ornamentación sospechosa.

Desde la tematización hegeliana de la “muerte del arte” se extiende una conciencia del final que ha supuesto paradójicamente, una resurrección de la dimensión estética; la descomposición de la forma romántica se realiza por la acción del humor objetivo, un **pliegue conceptual** que hacía que las obras rompieran con la inmediatez de la certeza sensible. Un cierto paradigma crítico se impone en el siglo XX, más allá de un mero cinismo o de la conciencia epigónica que Nietzsche desmontara en su consideración intempestiva sobre el provecho e inconveniente de la historia para la vida.

El elemento fundamental y de carácter general que desencadena esta situación de interrogación es el **cambio de episteme**, la alteración del orden que se establece o es el saber a partir del siglo XIX; la coherencia que ha existido a lo largo de la época clásica entre la teoría de la representación y la del lenguaje, de los órdenes naturales, de la riqueza y del valor desaparece, se desvanece el lenguaje en cuanto tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas, como enlace indispensable entre la representación y los seres. El lenguaje pierde su carácter y lugar de privilegio y se convierte en una figura de la historia y el hombre entra por primera vez en el campo del saber occidental.

A esta transformación de epistemes o salto de discontinuidades no permanece ajeno el arte: con la caída de la “imagen del mundo”, presidida por el cartesianismo y caracterizada por las nociones de evidencia y certeza, el sentido deviene problemático. El fenómeno de autocuestionamiento del arte, del que son exponentes el uso **massmediático** de la imagen o su desmaterialización, se ha ido ritualizando progresivamente.

La estructura moderna ha experimentado esa mutación del discurso de una forma singular. Toda la inmensa meditación clásica sobre el cuerpo normativo y las figuras de la belleza se va despedazando a una monumentalidad histórica que es, casi siempre, abstracta. El marco de la pintura y el pedestal escultórico son puestos en entredicho pero con ello también aquellas figuras que se encontraban contenidas o sostenidas por ellos. En un movimiento de retorno de lo reprimido son las mismas formas de delimitación las que adquieren protagonismo.

Rosalind Krauss ha empleado el término **escultura en el campo expandido** para referirse a toda una serie de prácticas que se desarrollan desde los años sesenta (minimalismo, land art, arte povera). La ampliación del espacio creativo obliga también a una suerte de reflexión topológica, las esculturas se integran en los lugares dialogando con la arquitectura o el paisaje o bien se atiende a claves matemáticas en procesos de serialización. Se mantiene, con todo, el placer de aquella **estatuaria** y las posiciones preocupadas por **representar al hombre**.

La narración o el impulso que el arte moderno demanda, en sus desarrollos no complacientes, nos encamina hacia el **límite**, justamente aquello que no puede ser soportado. El arte no es sólo “promesa de felicidad” (Stendhal), ni búsqueda de ese símbolo que habla siempre de

eternidad, sino ingreso en la turbulencia del tiempo que no es otra cosa que **fijeza momentánea**. Fuera del instante sólo hay prosa, en el tiempo vertical de un instante inmovilizado encuentra la poesía su dinamismo específico, cuando surge el **desarrollo vertical** en el tiempo de las formas y de los sujetos.

Desde el origen el hombre necesita expresarse plásticamente, representar el mundo para comprenderlo, crear para imitar la acción originaria. Al final del seminario dedicado al amor, Lacan se encuentra literalmente enrollado con **nudos de cuerda**, la figura del nudo borromeo le conduce hasta la idea de la escritura como la huella que deja el lenguaje, un garabateo en el cual el saber acaba diciéndose en la forma de **enigma**: lo real es el misterio del cuerpo que habla, es el misterio del inconsciente, lo que escribe o pinta, el gesto que rompe el pavoroso espacio en blanco, son las **condiciones del goce**, ese **empuje hacia la profundidad** que tan difícil resulta asumir. Pero de esa localización (aquí y ahora: la definición del aura benjaminiana) surge lo que fascina, en la tierra fronteriza de lo sublime y aquello que produce el miedo, la desgarradura de lo sagrado y el impulso vital que desborda los límites. Nuestra cultura desgarrada se corresponde a un ser que es frontera: la verdad resplandece en lo simbólico. Las propuestas del primer sistema de idealismo alemán, su reclamar una mitología simbólica, resuenan como una **memoria** que resiste en el naufragio.

El pensamiento occidental se ha mantenido respecto al espacio en una situación que imposibilita su pensamiento por no ser reductible a las formas gramaticales; hay un enigma en el **cuerpo de la escultura**, esa forma que para Hegel era esencial en el clasicismo y, sin embargo, ajena a la articulación lingüística. En la escultura se consume el cambio de tonalidad del pensar como proposición del fundamento, como fondo-y-abismo a partir de la esencia del juego o, mejor, de la materia rítmica. La escultura puede ser la marca de un espacio fronterizo, esa junta simbólica que expone el anonadamiento de la palabra en el silencio, esa tensa presencia de lo numinoso o ese decir lo indecible: lo que resta es un temblor, un emblema del instante que está a punto de desvanecerse.

El gesto, fundamental en la obra de Amancio González, puede comprenderse como momento del **Dasein**, tal y como lo caracterizara Heidegger en **Ser y tiempo**. El **ser-en-el-mundo** (Dasein) es algo completamente diferente del sujeto, tal y como lo define la filosofía moderna, es un estar en el mundo como **comprensión** antes que como afectividad, es decir, se articula en forma de **proyecto**. Conviene tener presente que el círculo hermeneúutico es la expresión de la preestructura propia de **Dasein** mismo: "lo importante –escribió Heidegger– es no salir fuera del círculo, sino permanecer dentro de él de manera justa". El arte puede ser una alegoría de la experiencia de **habitar**, como un estar sobre la tierra, aunque este sentido esté olvidado: proteger y cuidar, tender la mano, atravesar la materia para encontrar lo **otro**, como sucede en la escultura **Años y sueños** (1997). Cuando se carece de patria es cuando se cae en la cuenta de que es necesario aprender a habitar, aunque sea entre restos, que no son las huellas de nuestros propios cuerpos, fragmentos de naufragios ajenos.

Alois Riegl, en 1903, señalaba que el monumento conmemorativo tenía y tiene la necesidad de claridad, de evidenciar aquello de lo que habla, al mismo tiempo que mantiene un vínculo con lo que denominamos como actualidad; frente al valor de la antigüedad que valora el pasado exclusivamente por sí mismo, el valor histórico ya había mostrado la tendencia a entresacar del pasado un momento de la historia evolutiva y a presentarlo ante nuestra vista con tanta claridad como si perteneciera al presente: "el valor conmemorativo intencionado tiene desde el principio, esto es, desde que se erige el monumento, el firme propósito de, en cierto modo, no permitir que ese momento se convierta nunca en pasado, de que se mantenga siempre presente y vivo en la conciencia de la posteridad. Esta tercera categoría de valores conmemorativos constituye, pues, un claro tránsito hacia los valores de contemporaneidad". La

propuesta de Riegl obliga a la escultura a definirse como obra cerrada, moderna e integrada en la memoria colectiva, dicho en sus propios términos: la tensión entre valores instrumentales, criterios artísticos y el principio de novedad. La poética de Amancio González intenta **recuperar esa dimensión de lo monumental**, con la conciencia de que el relato colectivo está completamente desmontado.

Ese hombre de cuerpo **descomunal**, casi monstruoso, carga con un volumen cilíndrico (**Levantador de piedras**, 1998) o se sostiene en equilibrio sobre un tronco dividido (**Ella, los pájaros**, 1997), la materia de la que ha sido **creado**, encima de la cual la escritura intenta establecer un sentido. La desnudez puede ser, como advirtiera Bataille, un “estado de comunicación” un despojamiento en el que lo único que ofrece fundamento es lo esencial. La Vieja Negrilla (1997) que esculpe Amancio González transmite una imagen de la melancolía: la mirada fija en el infinito o, mejor, ajena a un horizonte determinado, la mano sobre una de las rodillas, los pensamientos vueltos herméticos. El diálogo entre los sujetos parece negado, en una inversión corporal del mito paródico del andrógino que aparece en el **Banquete** de Platón: la escultura **Carne rota** (1997) enlaza por los brazos a dos figuras que se dan la espalda, encadenados literalmente a la imposibilidad de contemplar sus rostros. Amancio González imagina al hombre en el límite de la bestialidad, como ocurre en la serie de las **Antropofaunas** (1999), especialmente en la impresionante pieza **Hombre lagarto** (1998) o en la visión mítica del **Centauro** (1998). Estas metamorfosis no tienen, como es tradicional, el signo del dolor, sino que remiten a una potencia corporal que no puede contenerse, una **muscularidad del imaginario** que remite a la estética del **Laocoonte**, citado alegóricamente en **Serpiente enroscada** (1999).

El **Hombre elefante** (1998) de Amancio González condensa una tristeza muy semejante a la que destilara la película de Lynch sobre aquel prodigio de la naturaleza que pasó de atracción ferial a ser sujeto de la medicina y, por último, objeto de todas las humillaciones. Este escultor une la multiplicidad barroquizante con lo que llamaríamos “arte popular transpuesto”, en sintonía con aquel **dialogismo** que Bajtin situara en el centro de la reconstrucción de la plaza pública, esa carnavalización que el proceso civilizatorio ha tenido que arrojar a la sombra, que tiene que ver con los momentos de acusado sentido de lo **grotesco**. La lógica artística de la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de prominencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo y nos introduce al fondo de esa corporalidad. Amancio González nos lleva más que a esa hondura a la superficie muscular, a las tensiones nerviosas, a las sensaciones dinámicas del organismo. La subjetividad monstruosa, el gigantismo, están marcados por la desolación y el abandono, en un estilo inconfundible. Extraña situación la de **La añoranza del hombre de los pájaros** (1997), una vez más desnudo, con la pierna flexionada, esperando que la lengua de la poesía vuelva a deletrear sus revelaciones. El hombre extiende los brazos (**Años y sueños**, 1997) y, en ese gesto extremo, no encuentra nada, aunque previamente haya atravesado un bloque de madera, esa piel del mundo que con tanta frecuencia nos negamos a contemplar. La identidad permanece como un enigma o, por retornar a palabras de Max Ernst, como algo que sólo sucederá **en medio de la convulsión**.