

EL ESPACIO-CAMINO EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA DE LOS OCHENTA

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO

HACE ya algún tiempo, el azar puso en mis manos un libro titulado *Por el camino de Proust*. El libro era un intento del escritor Blas Matamoro¹ de organizar el pensamiento proustiano a través de su narrativa. El comenzar este artículo citando este libro, no es ni una casualidad ni una banalidad. Dicho libro o sobre todo Proust, me sirvió para entender en algunos de sus más destacados pensamientos, cosas que más tarde comprendí y que por ejemplo, me han llevado al hecho de realizar una investigación de estas características.

Para Proust “la memoria, deseo o imaginación son tres direcciones de un mismo fenómeno estructural: *el manejo de lo ausente*. Al orden de sucesos que tienen que ver con él lo llama *orden de lo imaginario*”. Por tanto podríamos decir que, imaginar supone una relación entre objetos e imágenes. De esta manera nos sigue diciendo “la realidad existe para ser convertida en obra de arte. Todo su curso es llevado hacia una ruptura, un pasaje, un salto cualitativo, en que súbitamente, una luz nueva cambia los colores de las cosas rememoradas y les otorga un tono simbólico. El arte denuncia que los campos del recuerdo son una textura semiótica, recorta el perfil de su trama y propone unos códigos para descifrarla”.²

Si bien Proust es uno de los pensadores en el que el tema de la metáfora y la sinestesia es más tratado, será otro gran filósofo y pensador de este siglo, Gastón Bachelard, el que durante toda su bibliografía y en especial en su libro *La poética del espacio*,³ nos intente fundamentar una *fenomenología de lo imaginario*. Para él, hay que asociar sistemáticamente el acto de la conciencia donadora con el producto más fugaz de la conciencia: la imagen poética, o como me gusta denomi-

narla a mí —la imagen poetizada—. De esta manera, “al nivel de la imagen poetizada la dualidad del sujeto y del objeto es irridada, espejante, continuamente activa en sus inversiones”.⁴ Bachelard nos incita a que seamos fenomenólogos de la imaginación y encontremos un campo de innumerables experiencias, aprovechemos observaciones que pueden ser precisas porque son simples, porque como él dice “no tienen consecuencias”, a la inversa de lo que sucede con los pensamientos científicos que son siempre pensamientos enlazados.

Incitado por este saber fenomenológico, intento ahondar en la imagen poetizada y la metáfora del camino, dentro de la escultura española de los ochenta y su devenir hasta la actualidad.

Pero en primer lugar, y sin pretender ser demasiado taxonómico, hay que plantear ante todo, qué se entiende por *espacio*.⁵ Tras esto, pasaremos más tarde a definir el concepto de *camino*.⁶ Según el diccionario podemos quedarnos con cualquiera de las definiciones que éste dé. Pero, ¿qué es este *espacio-camino* al que hago referencia?

En principio, se denominó espacio-camino a aquella entidad, distancia o extensión que formaba la parte principal de las primeras basílicas romanas, y que más tarde nos ha llegado, tras la adopción de este edificio por la religión cristiana. Éste era un espacio recto, unidireccional siempre situado en el centro, de mayor anchura y altura y que seguía las coordenadas E-O y viceversa, y que conducía hacia el remate o ábside en el interior. Claro está que este es un espacio-camino, pero realmente ¿a qué me refiero cuando hablo de *espacios-camino* en la escultura española contemporánea? Quie-

¹ B. Matamoro (1988), *Por el camino de Proust*, 1.ª ed., Barcelona, Ed. Anthropos.

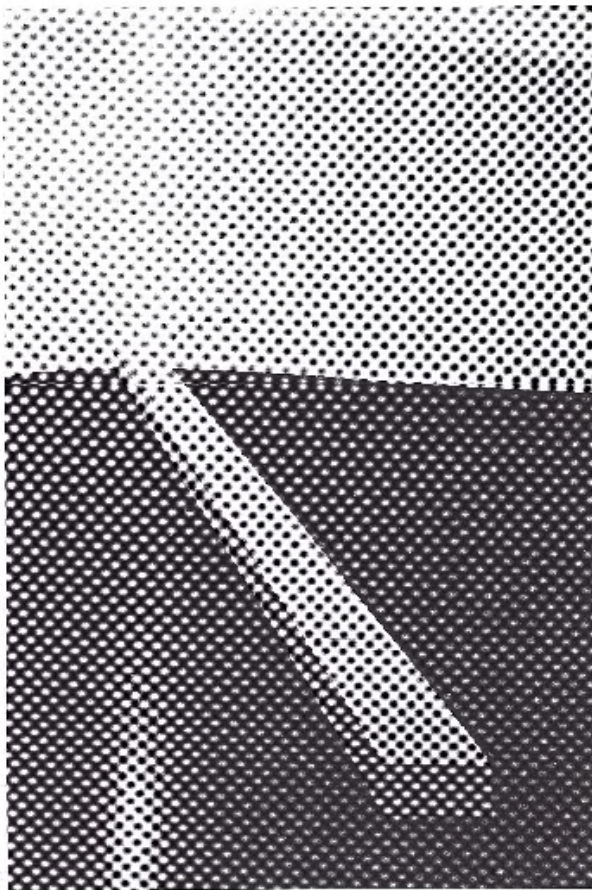
² Op. cit., p. 178.

³ G. Bachelard (1965), *La poética del espacio*, 2.ª ed. en español 1975, México, Ed. Fondo de Cultura Económica.

⁴ Op. cit., p. 10.

⁵ Espacio: m. En la acepción filosófica y científica, entidad ilimitada e indefinida en la que los cuerpos sensibles están contenidos y se mueven, y en la que se propagan las interacciones entre los propios cuerpos. // Parte de esta extensión ocupada por cada cuerpo. // Distancia entre dos o más objetos. // Extensión indefinida de tres dimensiones que constituye el objeto de la geometría clásica etc...

⁶ Camino: m. Espacio de terreno oportunamente preparado para el tránsito de personas y vehículos (peatonal, callejero, autopista, etc). // Vía de comunicación, natural o construida, más ancha que la vereda y el sendero y más estrecha que la carretera. // Viaje, jornada: emprender el camino //, etc...



1. Carl André: *Lever*, 1996. 134 ladrillos. National Gallery Ottawa, Canadá.

ro bajo este concepto ver la importancia que se le da al espacio, no sólo real, sino también metafórico o como imagen poetizada del camino. Así, quiero destacar como el camino y las referencias a éste son realmente importantes dentro de la escultura. El camino por tanto puede ser un pasaje, pasadizo, un pasillo, una escalera, una acera, una autopista, una senda, y no sólo como objetualización de la obra de arte, sino también como concepto. Observar la importancia que tiene el hecho de caminar, pasar, pasear dentro de esta escultura, aunque no sólo por espacios reales sino también ver el camino metaforizado en el viaje, en la excursión, en la procesión, en el peregrinaje, es decir “en la acción misma de”. A su vez, ver los diferentes caminos o senderos que los artistas nos sugieren: caminos de naturaleza, caminos de realidad, caminos de ilusión, para visitar esos lugares de la memoria y la importancia que ésta adquiere en toda esta encrucijada de caminos. Pero ante todo, quisiera acercarme más a la realidad, hacer más tangible esto para comprender mejor todo este camino seguido. De esta manera, quisiera ahora bajar, descender y adentrarme en la realidad de los hechos

para contextualizar que es y lo que supone la escultura española de los ochenta y noventa.

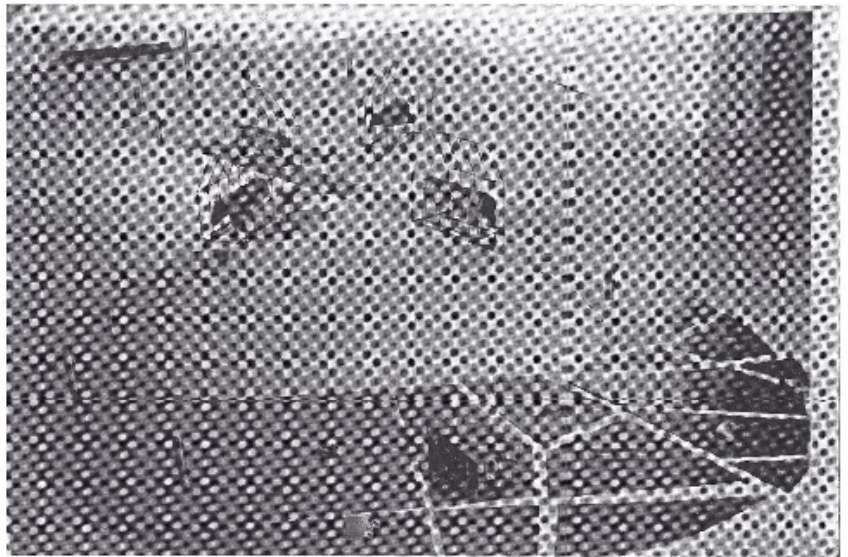
En un primer momento y mirando atrás, retrocediendo en la memoria veremos que los ochenta en España supusieron aquello que se llamó “la Posmodernidad” o “época del entusiasmo”, como acertadamente fueron denominados por José Luis Brea,⁷ y que más tarde el camino llega hasta nuestros noventa o “época del desencanto”. De esta manera, dentro del mundo del arte, los ochenta iban a ser augurados como una década totalmente pictórica en España, siguiendo aquella tradición del país.⁸ Así, asistimos a mediados de la década al despertar de las tres dimensiones, en contra de las apuestas y propuestas de los críticos. Esta nueva escultura será la que definitiva e internacionalmente destaque en el panorama artístico español de este periodo. He citado anteriormente la palabra internacional con toda intención, ya que el exterior, el extranjero va a estar muy presente en esta década, en donde tras salir de un clima de aislamiento –no tan fuerte en la última década de los setenta– se va a tender a que España se exporte, que las cosas vengan y vayan de España, se hagan caminos, rutas y senderos por los que el arte español sea conocido fuera de nuestras fronteras y que a su vez las cosas del exterior sean conocidas en el interior. Llegado a este punto, veremos la importancia de este camino o viaje en los propios artistas.

A finales de los años sesenta y principios de los setenta, llegan a España tres artistas extranjeros que más tarde serán destacadas figuras de la escultura española de los ochenta; me estoy refiriendo a los austriacos Eva Lootz y Adolfo Schlosser y al japonés Mitsuo Miura. Por otra parte, los artistas españoles, en muchos casos van a obtener becas y premios para poder disfrutar de estudios en el extranjero, como es el caso de Ángeles Marco o los de Cristina Iglesias y Juan Muñoz que realizaron sus estudios en el Chelsea School of Art y en Central School of Art and Design de Londres respectivamente. Pero la propia década de los ochenta comenzó en el terreno artístico español con una imagen en el extranjero, ya que el Solomon R. Guggenheim y el Spanish Institute de Nueva York, acogieron la exposición titulada “New Images from Spain” –Nuevas Imágenes de España–, en donde aparecían dos destacados escultores, Miquel Navarro y Sergi Aguilar, frente a una mayor representación de destacados pintores de nuestro país –Teresa Gancedo, Carmen Calvo, Pérez Villalta, Jordi Teixidor, Darío Villalba, etc.–. Con todo ello, vengo a destacar la importancia que tiene la mirada hacia el exterior, de donde los artistas conocerán y tomarán los primeros contactos con lo que fueron, son y serán las corrientes internacionales. Y la escultura comenzará a encontrar los caminos, en donde más tarde los escultores españoles se inspirarán.

Plantear cuándo, cómo o con quién comienza la realización de una escultura como camino, no es sencillo. Pero si hay que destacar en la escultura contemporánea internacional –posterior a la 2.^a Guerra Mundial–, un movimiento o tendencia que base su escultura en la

⁷ J. L. Brea (1989), *Antes y después del entusiasmo*, 1.^a ed., Amsterdam, Ed. Rai Kunst.

⁸ Aquí me gustaría hacer hincapié en que España, al contrario que en pintura, nunca ha sido un país de tradición escultórica, ni un país de escultores. Únicamente si tuviéramos que hallar una cierta tradición de este arte en nuestra geografía, la encontraríamos en el País Vasco.



2. Eva Lootz: *Circuito roto*, 1987. Hierro, cobre y plomo, 640 x 240 x 33 cm.

modificación del espacio, éste es sin lugar a dudas el Minimal Art Americano.⁹

Mayoritariamente, críticos e historiadores, han visto en la pieza de Carl André titulada *Lever* realizada en 1966, "The first sculpture as road", la primera escultura como camino. Tras él, la mayor parte de los minimalistas americanos presentan esta relación con el espacio-camino. Desde Richard Serra, con sus particiones y secciones de las grandes magnitudes de terreno canadiense o americano, de principios de los setenta, sus películas sobre recorridos o trayectos, como por ejemplo su film *Railroad Turnbridge* de 1976, o sus gigantes muros que nos conducen por los espacios galerísticos,¹⁰ pasando por artistas como Robert Morris o por algunas de las piezas de Robert Grosven, hasta Robert Smithson, en el que el concepto de espacio-camino se hace patente en su Land-art ya a finales de los sesenta, con sus vertidos de cola, o en sus rampas zigzageantes de principios de los setenta, para pasar más tarde a la realización de sus conocidos caminos en espiral.

Pero siuviésemos que nombrar a un artista que ha tratado durante toda su *trayectoria*¹¹ el tema del camino, ese es sin lugar a dudas Richard Long. En él se da la figura del artista caminante, paseante por antonomasia, dejando infinidad de esculturas-camino, de huellas al andar. Para Long no podría existir el espacio en su escultura sino estuviese implícito en ella la propia acción del caminar. En sus esculturas-camino se funden tanto la fuerte personificación del artista como fuente creadora de la obra, con la universalidad del propio movimiento. Simplemente me gustaría dejar constancia de toda su *andadura* recordando algunos títulos de las innumerables piezas por las que Long se deleita y nos deleita en su caminar *Cruce de caminos* (1968);

Una línea hecha paseando (1969); *Mil millas, unas 100 horas* (1969); *Una línea en el himalaya* (1975); *Una línea de 164 piedras, un paseo de 164 millas* (1977); *Una línea de las botas polvorientas en el Sáhara* (1988); *Una línea paseando por la orilla del Misisipi, tres días paseando por Illinois share* (1989); *Muddy Feet Line, Burdeos 1990, etc...*

También me gustaría destacar, a otro de los grandes artistas americanos de nuestro tiempo, que si bien no parte de una raíz tan minimal, sino más conceptual, adopta el espacio-camino en varios de sus trabajos; este es el caso de Bruce Nauman. Para este artista, sus referencias al camino van a estar siempre asociadas a algunas de sus acciones, en las que la dificultad y claustrofobia de caminar por espacios estrechos, pasillos o pasajes, van a fundamentar el concepto de dichas acciones. Así tenemos su famoso *Paseo con contraposto* (1968) acción de una hora de duración, sus *Acciones de pasillo* (1969) o su *Pasillo con luz verde* (1971) actualmente perteneciente a la colección del Solomon R. Guggenheim de Nueva York.

Serán los planteamientos de todos estos minimalistas y conceptuales¹² el caudal teórico para la posterior adopción que tendrán en los escultores y escultoras españoles. Por esta razón, a estos nuevos escultores se le ha denominado en varias ocasiones post-conceptuales.

Pero no nos desviemos del camino y vayamos viendo cuáles son los ejemplos, personalidades u obras que dentro de nuestro territorio siguen y hacen caminos.

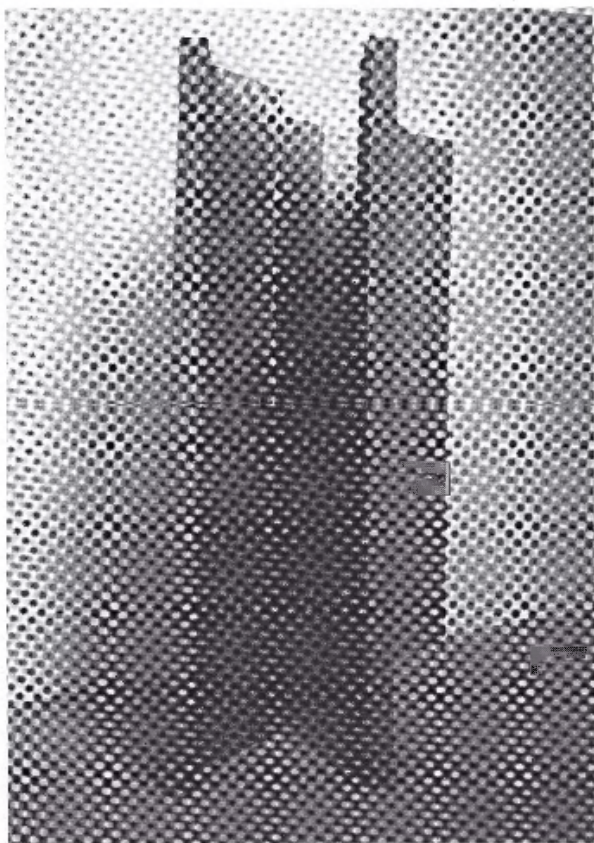
Me gustaría empezar por la figura de Miquel Navarro. En su escultura, sobre todo en aquellas piezas que hacen referencia a la ciudad, Miquel se convierte en un constructor, un urbanista, un arquitecto de formas globales, de una totalidad. Él es el centro rector, organizador de caminos, calles y entramados urbanos, en los

⁹ Aunque esto ha sido a veces discutido por algunos críticos e historiadores.

¹⁰ Recordar su intervención de 1985 en la galería M. Bochn de Alemania del Este titulada "Two 45 Angles for Mies".

¹¹ Subrayo esta palabra por lo que en ella queda casi implícita el sentido de camino o recorrido en la vida del propio artista.

¹² Cuando me refiero a estos últimos, no hay que olvidar el conceptual español, con los artistas catalanes surgidos del *Grup de Treball* y de la *Escola Eina*, ni los postulados del *Grupo Zaj*.



3. Cristina Iglesias: *Sin Título (V-VIII)*, 1993. Cemento y resina, 250 x 220 x 150 cm. Pabellón de España, XLV Biennale di Venezia, Venecia.

cuales el yo del artista permanece fuera de la obra. Simplemente se limita a estructurar, a mirar y contemplar, la mayor parte de las ocasiones desde arriba, como en su pieza titulada *Desde el terrat* (1985-86). Ésta es una mirada altiva, en el que la visión de esos caminos articulados del artista, se confunde con la del espectador. Miquel nos imbuye y nos maneja nuestro mirar, nuestro correr por esta instalación. En definitiva, nuestros paseos por esta ciudad.

En muchas ocasiones la creación, tanto de la obra, como de la mirada que está implícita en ella, nos viene a subrayar la importancia de la memoria histórica. Así como dice Proust "Sea que la fe creadora está exhausta en mí, sea que la realidad sólo se forma en la memoria" (*Recherche, I, 84*). Dicho en otras palabras: sólo podemos saber del mundo auténtica y críticamente, lo que guarda de él nuestra memoria, sin poder corroborar las imágenes mnémicas con la "nuda realidad" de las cosas que en ellas aparece evocada. De esta forma Miquel, pretende evocarnos la memoria de un pasado, recordándonos los antiguos caminos, el transcurrir del tiempo, por ejemplo en su *Pirámide* (1978-79). Caminos y pasadizos de lo anteriormente vivido, que forman parte de nuestra "memoria histórica".

En muchas ocasiones, se ha destacado de su escultura, esta mirada arqueológica del pasado, estos caminos por el que la memoria pasada se hace presente, por esta utilización del recuerdo en el objeto o camino representado, como en el propio material con el que ha sido realizado: la cerámica, la terracota. Estaríamos entonces ante una memoria de lo mediterráneo, con todo el peso de aquellas culturas en torno a este mar del que Miquel, se siente muy cercano.

Siguiendo a Proust dice: "...la memoria introduciendo el pasado en el presente, sin modificarlo, tal como estaba cuando era presente, suprime precisamente esta gran dimensión del tiempo según la cual la vida se realiza. Así se advierte que entre el pasado y el presente hay un intercambio dialéctico, que se resuelve en una síntesis: la continuidad histórica del tiempo. El pasado está presente, como un modelo de la actividad perceptiva: se percibe ahora en nombre de lo vivido. Pero a su vez, el presente rectifica, el recuerdo, de modo que no se recuerda inocentemente sino que se actualiza una imagen de lo recordado en que la memoria deliberada 'mejora' lo recordado" (*Recherche, III, 1031*).

Otros escultores, al igual que Miquel hacen unos caminos del recuerdo arqueológico o vivido. Evarist Navarro con su *Camí y Camí Seient* nos invita al recuerdo de esos caminos amasados por el tiempo, perpetuando la historia. Caminos hechos de barro, material primigenio de civilizaciones que acentúa este pasar del tiempo. David Pérez comentaba, en el catálogo de esta exposición, refiriéndose a una de las piezas "Entre el barro cocido y el barro crudo, entre la eternidad del recuerdo pasado y también eterna circularidad del momento presente, queda establecido un puente a través del cual se nos invita a transitar".¹³

Otra escultora, en este caso Cristina Iglesias, en algunas de sus obras, puede sugerir al espectador con pasillos de hipotéticas columnas derruidas, el valor y el gusto por lo antiguo, por la ruina. Sobre todo en esculturas en donde se deja entrever un arco de piedra impresionado o desdibujado en el recuerdo, que nos adentra y profundiza en un paisaje.

Me gustaría seguir hablando de uno de los primeros y destacados escultores de la década, me refiero a Sergi Aguilar. Para este artista catalán, el camino se presenta en su obra como orientación, como dirección. Esto se puede apreciar de forma muy patente en las series de fotografías en blanco y negro de caminos, que él mismo titula *Orientacions*. Estas son fotografías de diversos caminos, en lugares donde el propio artista ha estado, Menorca, Escocia, etc... y le sirven para la posterior concepción de sus esculturas. En estas últimas, no se va a plasmar el verdadero camino objetualizado, sino la dimensión del "adonde" se dirige, del donde va y a donde llega, de ahí sus esculturas tituladas *Norte-Sur* y *Este-Oeste*. Así Aguilar, como una brújula nos sugiere estos espacios, como direcciones cardinales del dónde ir. La importancia de las direcciones de la propia acción la podemos observar en algunos de sus dibujos como *abans* y *pas*. Aquí se abstraen pictóricamente tanto la acción del paso como de ir hacia delante, se poetiza la propia dirección y hasta se llega a plasmar la

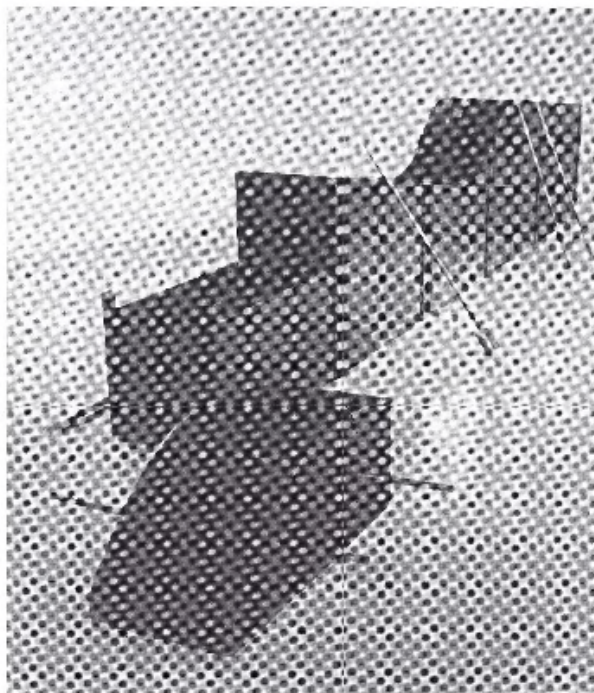
¹³ D. Pérez (1991), *Mito, memoria y fango: Entre el gesto y la materia*. Texto del catálogo de la exposición "Evarist Navarro: Herència", marzo/abril 1991, Valencia, Ed. Servei d'Extensió Universitària. Universitat de València.

duda del camino, la imbricación de ambos en sus dibujos y bocetos titulados *Bifurcaciones*. Veremos más adelante como Aguilar llega a concretizar el camino y, por el contrario, en otros trabajos lo hace escapar, fugarse o irse a modo de viaje.

Pero ahora me interesa la importancia de las direcciones, de los puntos cardinales como iconos o epígonos del camino inagotable. De esta manera, estos puntos son el centro rector de la instalación que Adolfo Schlosser realizó en 1988 para la UIMP de Santander, titulada *La rosa de los vientos*. Schlosser juega aquí con las direcciones marcadas por el viento. Cada una simbolizada por un árbol, en la cual el viento se hace y deja ver, se materializa en la propia acción. Hay que observar como Schlosser acentúa y metaforiza en muchas ocasiones la naturaleza dentro de su trabajo y a su vez la lleva a extremos de fragilidad, de desnudez, de liviandad, sobre todo en aquellas esculturas de formas enroscadas o en espiral, en donde esta sugiere un camino sostenido en el aire. Respecto a la espiral comenta Bachelard: “Y qué espiral es el ser del hombre. En esta espiral cuántos dinamismos se invirtió. Ya no se sabe si se corre al centro, o si se evade uno de él. Así, el ser en espiral que se designa exteriormente como un centro bien investido, no llegará nunca a su centro”.¹⁴

Pero volviendo al más ortodoxo espacio-camino, como línea recta en donde hay que atravesar el umbral para entrar en el recinto, veremos que también se da en la escultura española de los ochenta y noventa, en instalaciones como la de Ángeles Marco, titulada *Suplemento*, realizada en la galería madrileña Soledad Lorenzo. Para entrar hay que traspasar el umbral, flanqueado por dos grandes planchas metálicas, y éste te marca el ya mencionado espacio-recto que llegará hasta las otras planchas metálicas que cierran el recinto. En este suplemento o en este gran paréntesis que es la instalación, sentimos cómo son dirigidos nuestros pasos, nos aborda el pasar como acción. Vemos cómo se llega a tal metaforización o a tal nivel conceptual, en el que la ausencia o presencia del autor como del espectador se refleja en la obra. Como dice Kevin Power, al respecto de esta obra “Construimos la realidad a través de ficciones y, así, construimos también nuestra propia vulnerabilidad.(...) El contenido es el vacío y la oscuridad”.¹⁵ Por tanto estamos en el camino de entrada a lo inexistente, al vacío.

Ahora veremos las piezas de varios artistas en que sus caminos van a seguir una evolución o “trayecto”, pero bajo la fantasía individual de cada uno de ellos. Respecto a la fantasía en Proust, se puede decir que, toda percepción, recuerdo o deseo, es siempre creador o al menos, rectificador de objetos, de modo que tiene una medida constantemente fantástica. De este modo, me gustaría entrar en las fantasías propias e individuales del camino como objeto. Como ejemplo, se puede



4. Ángeles Marco: *Autopista*, 1987 (serie: “El Tránsito”). Hierro, grasa, 97 x 45 x 500 cm.

ver la trayectoria de Eva Lootz al respecto, en la que comenzando por objetualizar la naturaleza con sus ramas simples, en la primera mitad de los ochenta, éstas van creciendo, aumentando sus ramales, convirtiéndose en vías, en conexiones, en ramificaciones, hasta metaforizar con una *memoria pasante*,¹⁶ una ruta; *La ruta de la seda*.¹⁷ Eva nos habla de aquellas caravanas que los mercaderes realizaban por el camino de los Balcanes, pasando entre el mar Rojo y el mar Negro, dejando sus vestigios al pasar. Pero esta idea del camino, del viaje, seguirá en sus piezas hasta dar en el concepto clave que para ella es el *Circuito*. Como bien ha declarado Eva en algunas ocasiones “Este tema es un recurrente en mi propio trabajo, donde el circuito, el cruce y el viaje, son maneras en definitiva de desplegar el espacio, ocupar un lugar destacado”.¹⁸

Esta evolución propia de Eva, le sirve para ir de lo concreto a lo general, a lo más amplio, al otro mundo, a la otra memoria, a ese espacio para encontrar *lugares de la mente*,¹⁹ en donde poder penetrar, recorrer y experimentar. Como bien dice Bachelard: “¡Pero que largo es el circuito! Para vivirlo en la realidad de las imágenes parece preciso ser sin cesar contemporáneo de una ósmosis entre el espacio íntimo y el espacio indeterminado”.

¹⁴ G. Bachelard, op. cit., pp. 252-253.

¹⁵ K. Power (1990), *El “Entre” absorbente y reflectante: Umbrales conceptuales*. Texto del catálogo de la exposición “Ángeles Marco: Suplemento”, septiembre/octubre 1990, Madrid, Ed. Galería Soledad Lorenzo, p. 9.

¹⁶ Utilizo la palabra *pasante* en su doble concepción semántica. Como memoria del pasado y como memoria del que pasa, del ir. Haciendo referencia a la ruta, como memoria del pasante, del viajero.

¹⁷ *Ruta de la seda*, pieza de 1986, materiales diversos. 20 x 500 x 700 cm. Esta pieza se expuso por primera vez en la exposición colectiva “8 de Marzo”, realizada en el colegio de San Agustín de Málaga, en marzo de 1986.

¹⁸ E. Lootz (1992), texto catálogo de la exposición “Pasajes”, Sevilla, Ed. Pabellón Español, EXPO 92, p. 114.

¹⁹ *Lugares de la mente* (1987-88). Dibujo-boceto, realizado en relación a sus piezas-circuito/bucle.

Otra pieza importante es la intervención que realizó en los jardines de la Cartuja de Sevilla en 1992, titulada *NO-MA-DE-JA-DO*. Citando palabras de Eva respecto a esta pieza dice: "El muro en forma de signo infinito abierto, que en el movimiento de volver sobre sí mismo crea situaciones espaciales muy diversas (rampa, escalera, arco, recinto resguardado), alude a la importancia que la idea de infinito ha tenido dentro del pensamiento filosófico y matemático de la modernidad.

El palmar, haciendo de transición con el espacio circundante, es aquí el hiato donde se interrumpe, se erosiona, a la vez que se renueva la figura y puede interpretarse como referencia al tema de la apertura, que como búsqueda de nuevas formas de vida y en sentido amplio, de sistemas y estructuras abiertas, compromete todos los campos de lo contemporáneo".²⁰

La evolución que Eva Lootz ha experimentado sobre este concepto es palpable, pero veamos otros caminos de diferentes artistas en los que se destaca este espacio.

Ángeles Marco, en su pieza titulada *Callejón doble espacio* (1984), estaría partiendo de una realidad. Este espacio-camino, representado en este callejón es verdadero; podemos encontrar esta calle en el barrio del Carmen de Valencia. Pero lo real lleva a Ángeles de una forma simplista y casi reduccionista a transmitirnos una especie de incertidumbre, no sabiendo si realmente hay un camino trazado o es la imponente y misteriosa arquitectura de fincas circundantes la que falazmente lo forman. También podemos ver la objetualización de un camino concreto en el dibujo de Sergi Aguilar titulado *Via Laietana*, haciendo referencia a la famosa calle de la Ciudad Condal. En ambos, destaca la adopción de una cierta perspectiva y la similitud formal.

Caminos vamos a encontrar de muchas clases, como por ejemplo caminos de naturaleza. Tanto de tierra, como de cielo, son los del japonés Mitsuo Miura en sus montajes fotográficos de 1983, en donde el horizonte tiene la importancia de ser el punto de inflexión entre cielo y tierra. Y otro *camino de cielo*²¹ del mismo autor, en el que poéticamente nos habla de ese pedazo de cielo, ese camino de cielo o al cielo, que tendríamos en la tierra. De esta forma, se vuelve a tratar el tema del infinito, de la inmensidad fraccionada, fragmentada como pasaje para llegar hasta ella. También hay que destacar en todo ello el valor de lo público. Tanto la ciudad, las calles, caminos, etc., suelen ser espacios públicos y cercanos a nosotros, y más aún si la pieza en sí, como lo es esta, es una intervención.

Muchas van a ser las esculturas que nos plantean el tema del camino a modo de pasaje o pasadizo, en el que cada artista pretende inmiscuirnos, acercarnos, adentrarnos o crearnos la incertidumbre del acto del

pasar en sus obras. De esta manera lo hace Pello Irazu con su *Dreambox Someone to love* (1994) formalmente muy deudor de los pasillos de Nauman. De una forma más enigmática son los pasadizos de Cristina Iglesias, en los que como en las piezas presentadas para la primera sala del Pabellón Español de la Bienal de Venecia de 1993 *V-I* y *V-II*,²² se tapan, se ocultan y enmascaran. Nos hace acercarnos al muro para ver ese ambiente cóncavo, ese pasaje de luz, al cual podemos mirar, pero nos es imposible su entrada, como ocurre con su pieza *S/T, 1990*,²³ en la que sabemos que hay un pasaje estrecho donde poder transitar bajo una oscuridad rojiza, pero nos crea la imposibilidad de habitar este espacio. Del mismo modo, otras nos sugieren entrever la calidad, la factura, la memoria de ese pasaje como ocurre con su pieza *V-VIII*, de la última sala de la Bienal, en la que de modo zigzageante e igualmente impenetrable, esta vez sí nos deja entrever esta especie de entrada a un mundo natural, a ese hedor y frescor que irradia la naturaleza, bajo las formas heladas y acristaladas en los que las hojas de los pinos y abetos han quedado impresas. Sobre las esculturas de Cristina se ha llegado a decir: "el volumen está definido y la masa perfilada. A modo de células escultóricas en el espacio arquitectónico, se sitúan en la frontera entre la realidad y la imagen, entre la presencia y la representación.

El milagro se produce cuando nos encontremos con que el hecho de estar cara a cara puede convertirse en "estar situado en".²⁴

Otro pasaje casi impenetrable y misterioso nos lo presenta Ángeles Marco con su *Pasadizo* (1987). Este supone un escape o entrada al infinito, simbolizado por lo negro y por ese final que es imperceptible. Se encuentra dentro de su serie "El Tránsito". Para ella, este tránsito o transitar, supone ir, moverse de un estadio a otro de un locus, a la experiencia de otro, es en palabras de Kevin Power: "...lo que ocurre en la frontera entre las cosas y las proporciones. La experiencia tiene que ver con el azar y la contigüidad: es un continuo pasar por".²⁵ Dentro de este concepto Ángeles tiene muchas obras a las que luego haremos referencia, pero otro artista antes mencionado Pello Irazu, presentó en 1987, en la exposición "Una obra para un espacio", en el Canal de Isabel II en Madrid, la pieza titulada *En Tránsito*, en la que la semejanza formal con las piezas de Ángeles, y quizás también conceptual, es clara. Tránsito de un lugar a otro, de una forma a otra, dentro de esta oscuridad infinita. Esta escultura me sirve para comenzar a hablar de la importancia del concepto filosófico "Dentro y Fuera", y de la repercusión que este va a tener en los caminos-escultóricos.

²⁰ E. Lootz, op. cit.

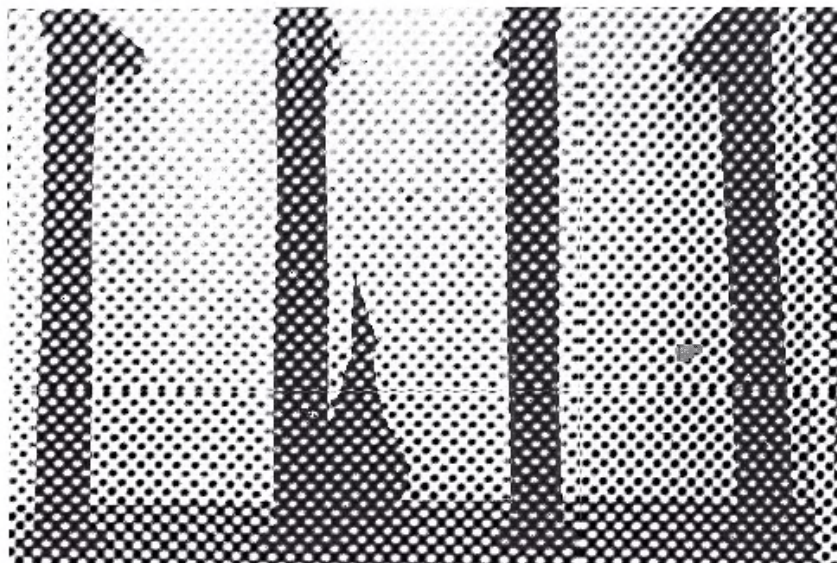
²¹ *Camino de Cielo*. Boceto para la intervención de un espacio en la Bienal de escultura de Tárrega, 1984. Ayuntamiento de Tárrega. La intervención consistiría, aprovechando una suave pendiente, abrir una zanja, que desde cierta distancia parecía un camino que se perdía en el horizonte, y cubrirlo con espejos o placas de metal, reflejando el cielo. Así el final del camino, se confundiría con el cielo verdadero. Esta intervención no se llegó nunca a realizar en espacio real.

²² *V-I* (1993). Cemento, hierro y cristal ámbar. 270 x 460 x 122 cm. *V-II* (1993). Cemento, cristal y tapiz. 250 x 360 x 50 cm.

²³ *S/T* (1990). Cemento, aluminio y plexiglás. 236 x 204 x 164 cm. Expuesta en la instalación realizada por la artista en la Kunsthalle de Berna.

²⁴ *El texto: Un puente entre las cosas y nosotros, fragmentos* (1991). Texto del catálogo de la exposición "Espacio Mental" (1991), Valencia, Ed. IVAM.

²⁵ K. Power, *Ángeles Marco, "La metáfora como acceso"* (1990). Texto de presentación del catálogo en la Sala Parpalló, 1990, Valencia, Colección Imagen, Ed. Diputación Provincial de Valencia.



5. Juan Muñoz: *Lo vi en Bolonia*, 1991. Medidas variables. IVAM Centre del Carmen.

Comenzaremos nombrando a Jean Hipolity, que en 1956 hablaba sobre el mito de lo de fuera y lo de dentro, y decía: “Ustedes sienten que alcance tiene ese mito de la formación de lo de fuera y lo de dentro: es el de la alienación que se funda sobre esos dos términos. Lo que se traduce en su posición formal se convierte más allá en la alienación de hostilidades entre ambos”.²⁶ Sobre esto mismo escribía Henri Michaux en el poema “El espacio de las sombras”: “El espacio, pero no pueden ustedes concebir, ese horrible adentro-afuera, que es el verdadero espacio”.²⁷

Tras estas citas, podemos pensar que el camino como espacio interno, se llega a metaforizar y a concebir bajo formas, objetos o utensilios que lleven de una parte a otra o de un lado a otro, fuera de ese espacio. Como ocurre por ejemplo, con la pieza de Ángeles Marco de 1987 *Acera*, transitable pero fuera del camino, formando ella misma uno nuevo. La pieza nos hablaría de la dificultad de transitar por los bordes, del resbalar, ya que en su interior está untada con grasa. O también esos espacios-camino que se convierten en rampas, escaleras, que nos ayudan o dificultan nuestro caminar. De estas últimas, encontramos esculturas como las de Juan Muñoz *Escalera y Dentro y fuera* (1984), o algunas de las piezas de Ángeles de su Serie “El Tránsito”, como su *Escalera* (1987); *Escalera mecánica* (1988); *Obertura de escalera* (1988), y también alguna escultura, de su Serie “Salto al vacío”. Este es el caso de su *Palanca* (1987), como objeto por donde poder pasar. Aunque como sucede en muchas de las piezas de esta serie, sean para ir a la búsqueda del vacío, de la libertad absoluta, como el propio derecho al suicidio.

Podemos tratar también el espacio-camino, bajo las formas de una puerta. Para Bachelard “es todo un cosmos de lo entre-abierto”, y sigue diciendo: “es por lo

menos su imagen princeps, el origen mismo del ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes”.²⁸ No puede haber una expresión tan bien concebida para poder expresar verbalmente el contenido de la escultura del artista catalán Jaume Plensa, titulada *La Porta dels Somnis* (1988). Este es el espacio al que intenta llegar Plensa, pero la rotundidad de la escultura, de la puerta, lo hacen difícil de penetrar. Así nos sugiere estar *a las puertas de*, de ese sueño, o como le gusta decir a Bachelard, del *ensueño*, que no es lo mismo.

Y sigue diciendo Bachelard: “Pero llegan las horas de mayor sensibilidad impregnante. En las noches de mayo, cuando tantas puertas están cerradas, hay una apenas entreabierta. ¡Bastará empujar muy suavemente! Los goznes están bien aceitados. Entonces, un destino se dibuja”.²⁹ Estas puertas entreabiertas las tenemos en esculturas como *Para la Sala de estar* (1988) de Juan Muñoz y en *Puertas* (1987) de Ángeles Marco. También algunas esculturas de Cristina Iglesias realizadas en madera, nos permiten el paso entre unas chapas o tablones a modo de entrada. Pero si existe la personificación de toda la poética de la puerta, ésta recae sin lugar a dudas en la figura blanda, personaje o monigote de *El portero*, escultura de Juan Muñoz de 1990, que nos habla del *ver pasar*. Este sujeto blando, mórbido, no ejecuta la acción, sino que como un pasmarote, simplemente es el personaje que deja y permite las entradas y salidas, el ir y volver, a modo de reposo, de pasividad impuesta o condicionada del ser.

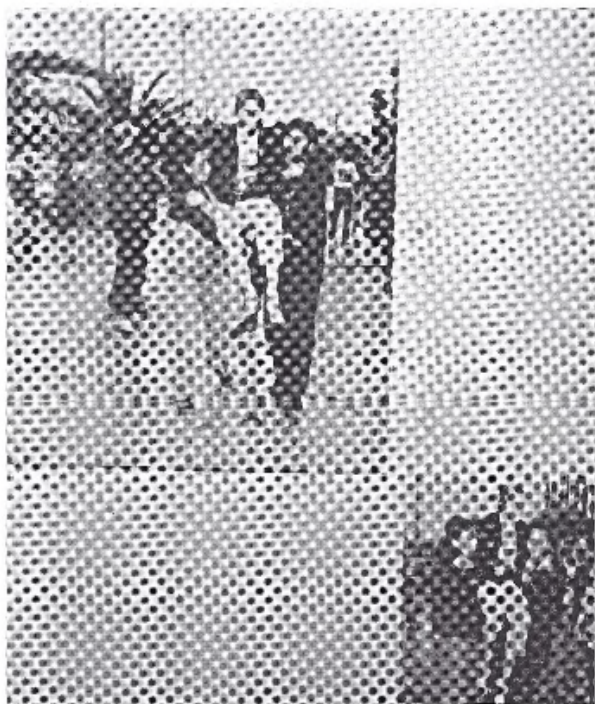
Aparte de pasajes, pasadizos y puertas, también el camino puede ser de gran velocidad, a modo de *Autopista* (1987) como termino o concepto que nos lleva al infinito, en el caso de Ángeles Marco, o como subjetivización de un espacio transitado y reconocido en el

²⁶ J. Hipolity, Comentario hablado sobre la Verneigung de Freud, apud *La Psychanalyse*, 1956, p. 35.

²⁷ H. Michaux (1952), *Nouvelles de l'étranger*, Mercure de France, Paris.

²⁸ G. Bachelard, op. cit., p. 261.

²⁹ *Ibidem*.



6. Pepe Espaliu: *Acción Carrying*, 1992. San Sebastián.

caso de Susana Solano con su *A-2/ 207,5* (1992). En ambos se llega a comentar la rapidez y fluidez de los caminos, de esas vías de carriles de alta velocidad en los que el ser transcurre y transita de modo imaginario, mental o real.

A raíz de todo lo comentado anteriormente, se extrae algo que destaca de la metaforización de los distintos caminos, y es la “acción de”, que en casi todos nos es transmitida. Pero podemos ver con mayor exactitud las diferentes formas en las que el artista, como creador, incita o llama a ello.

Juan Muñoz, con sus *Pasamanos* (1987) deja entre líneas la acción del pasar, del pasar tocando, por lo que no sería tan sólo un camino de los pies, sino también de las manos; en definitiva: un camino manual. Muñoz, descarga la acción en el propio objeto, pero ni él como autor, ni el espectador, llega a contemplar la acción misma, por lo que crea una tensión entre el objeto visionado y el público visionador, debida a la ausencia de un referente personal, solamente articulado en el título “pasa-mano”. La pieza, en sí, deja apreciar de una forma más contundente y a la vez ambigua, la acción. Pero en su escultura titulada *Lo vi en Marsella* (1987), el artista introduce el brazo de un sujeto a modo de instalación. Quiere que completemos nosotros mismos el cuerpo, aunque lo que le importa destacar es la propia acción de ascender, de pasar la mano como sujeción, apoyo y recorrido acompañante de los pies. Muñoz se atreve a jugar con la propia escultura, ya que

al instalar la pieza para otra exposición,³⁰ vemos cómo cambia la disposición de este brazo subiéndolo hasta el último ángulo del pasamanos de la pieza. Con este cambio, el artista asciende, ocultándonos o velándonos el referente substantivado de la propia pieza a la que hace referencia *La escalera*. En otras de sus obras *Doble figura* (1991); *Lo vi en Bolonia* (1991), Muñoz nos hace detenernos ante las acciones realizadas del pasar en sus figuras inertes, quietas, congeladas y detenidas, que al igual que aquellos juguetes de la infancia, no llevan pies en su parte inferior sino que acaban en unas voluptuosas esferas que quizás, les hicieran caminar de una forma pendulante.

Como se ha podido apreciar, lo lúdico en Muñoz tiene también una carga de acción. Ésta se transmite en piezas, como *Dos centinelas* (1988) o *El cuentista* (1990), donde plantea la duda en el espectador de saber si sus personajes son accionados o animados para andar, aun a sabiendas de ser simples muñecos o siluetas de metal, en los que la mano o acción del espectador se recrea en la misma mecánica del juego.

Una de las artistas que a veces suele hacerse presente en sus piezas, es Ángeles Marco. Con un panel a la entrada de la galería,³¹ nos incitaba al “Entre”, jugando de esta forma con la dualidad semántica del término: 1. Verbo entrar. 2. En medio de,... en este caso, la duda. Así duplica y acentúa la incertidumbre hasta extremos insospechados.

Pepe Espaliu, es otro artista que trata en sus esculturas la acción sin sujeto concreto, y la acción que nos presenta es la de ir transportando algo, *caminar con el peso de*. De ahí su serie de esculturas “Carrying”. A veces se adentra por los caminos de la amistad, como en su escultura *El paseo del amigo*, acentuando la mayor ligereza de soportar el peso y el camino con la ayuda de la amistad. También hablaría del paseo como algo terapéutico, que sana, como la amistad y la compañía, similares entre los caminos y los hombres. Espaliu, en definitiva, quiere hacerse presente —al igual que Ángeles Marco, en muchas de las ocasiones—, ser accionador, ser paseante, y de que forma tan metafórica lo hace con su *Acción Carrying* (1992), en el que él mismo es, y nos habla del caminante que no camina, o que tiene la imposibilidad de hacerlo, pero es llevado. Aquí introduce el deseo de la acción, la fascinación de éste como futuro, que llega a ser imposible y factible a la vez.

Por último, me gustaría hablar de los personajes, objetos o individuos, que se convierten en la máxima acción perdurada: el Viaje. Todo el microcosmos que está alrededor de él. Aquellas cosas que nos hablan del ir y venir, de ver y sentir otros mundos, otros lugares y que han creado de ello casi un arte y una forma de vivir. De esta manera, la 2.^a *Maleta Berlinesa* (1983), de Juan Muñoz trata el viaje. La maleta, como contenedor de las cosas que van de un lado a otro. O también es tratado en la instalación de Ángel Bados *No es necesario tomar el punto situado en la ladera* (1979). Éste nos habla de una forma de viaje más corta en el tiempo y de los viajes a la naturaleza, al campo, como

³⁰ Puede observarse esto en dos exposiciones realizadas como, la de 1987 en el CAPC Musée d'Art Contemporain de Burdeos, y la realizada en 1991 en el IVAM-Centre del Carmen, Valencia.

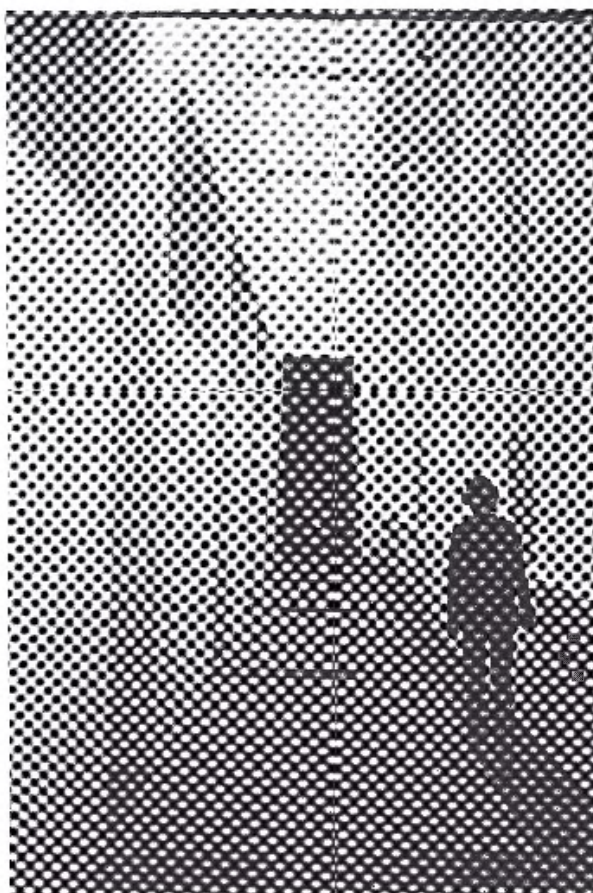
³¹ Galería Carlos Taché, Barcelona, 1991, Exposición: Ángeles Marco - “Entre” en la duda.

son las excursiones y acampadas. También Eva Lootz, apasionada admiradora de la figura del viajero *Humbolt*,³² le hace un homenaje con estas tres cosas: una huella, su nombre y una brújula. De nuevo, la importancia de los puntos cardinales y las direcciones en el recorrer de los caminos. Pero hay artistas que nos hablan de aquellos que son conductores de viajes, como el *Tripulante* (1992), del gallego Francisco Leiro. Y también de aquellos viajeros, que su viaje constituye una devoción, una promesa y un sentimiento de fe, como son *los peregrinos*-, y sus caminos de indulgencias y de salvación. No es extraño en alguien como Leiro, cercano a un centro de peregrinaje como es Santiago de Compostela. Además encontramos el caso de Sergi Aguilar, con su óleo titulado *Viatge n.º 7*. Si antes concretizaba el camino o pasaje en su *Via Laietana*, en este caso, usa el concepto abstrayéndolo y plasmándolo en el lienzo.

Llegando al final, debemos pensar, meditar, recapacitar, volver hacia atrás y recordar, cuáles han sido los recorridos escultóricos por el que los caminos, senderos, rutas, calles, circuitos, espirales, escaleras, pasillos, pasajes, pasadizos, autopistas, excursiones o viajes, nos han llevado. *Recordar*, en definitiva, como vuelta en presente al mundo del pasado, por medio de la memoria. Al igual que las *Huellas* de Eva Lootz nos dicen:

“Jamás podría la *memoria*, evocar y contar el pasado sino se hubiera constituido ya en el momento en el que el pasado era todavía presente, y por tanto con una finalidad futura. Precisamente por eso es una *conducta*: sólo en el presente nos constituimos una memoria, y lo hacemos para servirnos de ella en el futuro, cuando el presente sea pasado”.³³

Quizás pensemos que hemos llegado al fin. Pero pensar esto, es una falacia, ya que el camino nunca se acaba, es infinito, inmensurable, inabarcable. Sigue y sigue metaforizándose en el espacio de la escultura hasta tiempos muy recientes, como en el caso de la intervención de Monserrat Soto,³⁴ en donde debíamos girar la cabeza atrás para saber de dónde veníamos y volverla hacia delante, para saber hacia dónde nos dirigiáramos. Aunque lo importante de esta pieza, como en muchas otras, es la incertidumbre, el hastío, y la pasividad que nos crea, al no saber cuál ha sido el camino recorrido, ni cuánto nos queda aún por recorrer; como bien dice un bolero “que importa saber quien soy, ni



7. Monserrat Soto: *Los límites de Edén*, 1996. Intervención presentada para la exposición titulada “MIRADES, sobre el museu”, julio/septiembre 1996, MACBA, Barcelona.

por donde vengo ni por donde voy”. Aunque si existe algo que realmente tiene importancia en todo este recorrido que hemos seguido entre esculturas, pensamientos, artistas, conceptos, filósofos, materiales, etc..., hasta poder llegar donde nos encontramos ahora, esto ha sido sin lugar a dudas, el hecho “de ir, de nuestra acción, de nuestro movimiento, de nuestro caminar, de nuestro camino”.

³² *Humbolt*, 1988. Materiales diversos. 24 x 60 x 60 cm. Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

³³ Texto de Deleaze-Bergson, que da título a la pieza de 1989, de la escultora austriaca.

³⁴ Monserrat Soto, 1996. *Los límites de Edén*. Intervención presentada por la artista en la exposición titulada “MIRADES, sobre el museu”, julio/septiembre 1996, MACBA, Barcelona.