



Mau Monleón

Artista interdisciplinar. Doutora em Belas Artes pelo Depto. de Escultura da Universidade Politécnica de Valência, e professora do mesmo Depto. desde 1989.

emoleon@esc.upv.es

ESPACIOS HÍBRIDOS ENTRE ESCULTURA Y FOTOGRAFÍA

Según el crítico de arte norteamericano Douglas Crimp -en su texto para la exposición *Imágenes*¹, de 1977- el arte se ha situado en un espacio del "entre" o "fuera de" los medios tradicionales, como consecuencia de una nueva sensibilidad posmoderna, derivada de los *performances*. Esto aporta una estrategia de teatralidad de carácter procesual, en una situación y duración determinadas, donde el factor de audiencia se torna imprescindible. Ello produce la corrupción de lenguajes, y la evidencia de las estructuras de representación y significación de las obras.

Hoy en día, ya no es el medio el que define la práctica artística, sino las operaciones lógicas de las que depende. Esta actitud se detecta ya desde finales de los años sesenta, con una "expansión"² del término escultura hacia el terreno del paisaje y la arquitectura. Y hacia finales de los setenta, la fotografía aparece como recurso idóneo para cuestionar los conceptos tradicionales de unicidad, aura y originalidad. Al mismo tiempo, la instalación se presenta como un espacio propicio para el cruce de medios, gracias a las técnicas *in situ*.

El campo que tomamos como motivo de estudio es, por lo tanto, ese cruzamiento; esa mezcla; esa *hibridación* de lenguajes que se da entre la escultura y la fotografía: algo se produce siempre mediante

el cruce de dos cosas distintas; dos progenitores nunca llegan a tener hijos totalmente iguales. Además, debemos entender que en toda reproducción a partir de especies distintas pueden existir ciertas mutaciones, que conducen a cambios de naturaleza en las cualidades de sus descendientes.

El concepto de *hibridación* que hemos adoptado, es, en cierta medida, análogo al concepto genético. Pero más allá de un historicismo que intente trazar una genealogía, debemos entenderlo como una metáfora que nos permita cartografiar el terreno que nos ocupa. Es esta forma de comprender la unión o intersección entre escultura y fotografía, la que nos hace preguntarnos acerca de la necesidad de analizar este campo. En un terreno tan poco explorado a nivel teórico, donde el objeto de estudio se torna confuso y ambivalente, precisamente por su carácter compuesto o impuro, se impone una visión de conjunto que atienda a las implicaciones de estos lenguajes entre sí, a los modos de aparición, actitudes y tendencias que estas generan. En este sentido, el presente texto intenta proyectar una visión global, subyacente a toda la década de los ochenta, considerando este período como el momento álgido en la praxis de estas experiencias.

Por lo tanto, abarcamos obras que responden a distintos planteamientos: desde

aquéllas donde se ha producido un fenómeno de proximidad, afinidad o simbiosis entre ambos lenguajes, hasta otras donde sus características nos conducen a apreciar fenómenos de contrastes y de compensaciones. Explorando las intenciones y procedimientos que posibilitan este cruzamiento, nos hemos centrado en el contexto del arte europeo y norteamericano de los años ochenta, para revelar una implícita ambigüedad de *estos espacios híbridos*, como consecuencia de la cultura occidental globalizada.

ACTITUDES ESCULTÓRICAS EN EL PLANO DE LA FOTOGRAFÍA

Existe un fenómeno paradójico, que consiste en la reaparición de la escultura “tradicional” en el plano bidimensional de la fotografía, donde la imagen se interesa por los lenguajes plásticos para explorar el nivel de equivalencia entre ambos.

Pierre Mercier inventa el volumen y el espacio a partir de la experiencia abstractiva de la toma fotográfica, jugando con elementos como el modelado de la luz, el encuadre, la inmovilización de la pose, la composición armónica, el punto de vista, o incluso la tirada -donde se explora el contraste, la luminosidad y el color. Las obras quedan convertidas en constructos, que examinan las cuestiones formales que acontecen al transponer el espacio tridimensional de la realidad a la superficie plana de la imagen. Ello ocurre también en la obra de Pascal Kern, y como precedente, en las tempranas tarjetas postales del escultor Mastroianni, cuyos motivos fueron modelados en 1910 para desaparecer tras la toma fotográfica. También las *esculturas involuntarias* de Brassai, a partir de objetos banales, se sumergen en esta lógica binaria, que conjuga en su espacio las cualidades de ambas disciplinas.

Por otra parte, el hecho de que toda fotografía encarne, de alguna manera, cierto grado de monumentalidad, ha sido descrito por el crítico Michel Frizot³, señalando que esto deriva en una “percepción escultórica” del objeto mostrado. Así, por ejemplo, el encuadre, sería equiparable al pedestal de la escultura, adquiriendo la función de cortar y aislar del continuum espacio-temporal. Los fondos neutros conducirían a una ruptura con el espacio ilusionista y a una objetualización del motivo, mientras que el cambio de escala y el punto de vista producirían un efecto de desfamiliarización, con la aparición de superficies y texturas muy próximas al sentido táctil.

LA LÓGICA DEL ÍNDICE4

En segundo lugar, podemos observar una aproximación a la escultura moderna, desde una actitud más conceptual, donde la fotografía se comporta como un signo de carácter indicial -como huella o rastro de una presencia anterior- en una operación de *Objektersatz*, o sustitución del objeto.

Por ejemplo, en el caso de algunas construcciones complejas, elaboradas para el momento de la toma fotográfica, ésta se convierte en signo informativo que constituye el antídoto a la precariedad de su existencia, como ocurre en la serie de *Equilibrios*, de los suizos Fischli & Weiss, o en algunas de las primeras fotografías de Bruce Nauman, cuyo vehículo de acción es el cuerpo humano.

En otros ejemplos de la puesta en escena de una construcción, como ocurre con Laurie Simmons, Cindy Sherman o Sandy Skoglund, o en las precursoras *esculturas vivientes* de Gilbert & George, la fotografía actúa como un metalenguaje que opera sobre el arte para cuestionar los términos de su

propia aparición, bajo la conciencia de su poder y fuerza para otorgar evidencia a una realidad simulácrica.

Las *esculturas virtuales* de George Rousse son construcciones que juegan con fenómenos ópticos que sólo la cámara puede hacer existir. A partir de una intervención en un espacio concreto mediante elementos como el plano, la línea o el color, lo real arquitectónico se transforma en su anamorfosis bidimensional, produciéndose un fenómeno similar al que ocurriría con las *Perspectivas Corregidas* de finales de los sesenta de Jan Dibbets.

En el caso del matrimonio Becher -con una producción inserta en la *lógica del índice*, que no adquiere el estatuto de escultura hasta que no se realizan las fotografías y son finalmente intituladas- se deja de lado la cuestión del objeto tridimensional para promover una relación conceptual entre el espectador y una realidad dada. De esta manera, la escultura se constituye en principio de estructuración de una existencia -a partir de una operación mental, antes que visual- y la fotografía es la herramienta técnica que deviene espacio de lectura y de memoria.

A partir de todas estas actitudes, podemos concluir que se ha producido una "dimensión fotográfica de la escultura moderna", preconizada por Marcel Duchamp y su paradigmático acto de elección, donde la fotografía cobra un valor de *ready-made*. Al mismo tiempo, la escultura -sumergida en esa idea de "pasaje" que ya describiera Rosalind Krauss⁵, transitando de

un medio estático a otro temporal y material- se sirve de la fotografía como huella de su efímera presencia, y también como medio que participa en su propia construcción.

EL FACTOR ESPACIO-TEMPORAL

Este carácter de sustituto de lo real es un valor ontológico de la propia fotografía, definida en términos de causalidad fotoquímica. Además, el hecho de tratarse de fragmentos de realidad, los aísla del continuum espacio-temporal,

dotándolos de cierta autonomía como objetos concretos de la investigación artística.

Por ejemplo, Sol Le Witt, en su obra *Autobiography* de 1980, ha extrapolado la idea de estructurar el espacio a través de sus rejillas de cubos modulares, para conseguir desmaterializarlas y transformarlas en



Fischli & Weiss, Equilibre, 1985

herramientas técnicas muy próximas al visor de la cámara. Sus libros minimalistas están basados en el principio de la captura y la organización de una realidad cotidiana.

La vertiente mediática del arte conceptual, generada a principios de los setenta, utiliza esta cualidad estructuradora en la configuración de sus instalaciones o esculturas fotográficas.

Otro ejemplo son las *esculturas de azar* de John Baldessari, cuyas imágenes captan varios momentos en la configuración de formas, que promueven un balance entre orden y caos a través del lanzamiento de unas bolas rojas sobre el cielo azul (configurando una línea recta, un cuadrado, o un triángulo). En la misma línea se encuentran las composiciones de Jan Dibbets, donde la fotografía se convierte en fragmento de un acto perceptivo que reconstruye un proceso en el espacio o en el tiempo. La fotografía se convierte en un objeto susceptible de ser ensamblado, al superar su carácter de imagen analógica, y pasa a constituir secuencias espacio-temporales de percepción, pero también sistemas estructurales, como ocurre en las series de los Becher.

En los ochenta, las esculturas *fotográficas* han sido definidas por Philippe Dubois⁶ como formas de escenificación de imágenes, donde el espectador se enfrenta a la visión normal de cada fotografía, y a otra escultórica, que es la del dispositivo. La dimensión pragmática de este dispositivo está muy cercana, en algunos casos, a los primeros fotomontajes de los años veinte, cuya concepción de la imagen no-representativa junto a su concepción espacial que resalta el vacío, produce una puesta en relación de los distintos fragmentos entre sí y con el espacio.

Las configuraciones formales de los “nuevos fotomontajes” son tan diversas como los artistas que las llevan a cabo, con referencias simbólicas a la cruz, el tótem, o el

mosaico; o simplemente presentadas como configuraciones aleatorias de imágenes entre sí.

En los setenta, John Baldessari se inspiró en el proceso escultórico de restauración de algunas piezas de museo, cautivado por los espacios vacíos o trozos que faltaban en unas vasijas griegas del Museo Metropolitano. Esto le llevó a configurar sus conocidos fotomontajes bajo la tensión de una forma de enlace omitido y otras veces reconstruido. En los ochenta - notablemente influido por el montaje cinematográfico- Baldessari presenta dispositivos escultóricos que se localizan en sus composiciones extremas, donde, gracias a la independencia de sus fragmentos, se produce ese “pasaje” de la imagen que bascula de un *frame* a otro.

EL VALOR DE OBJETO DE LA FOTOGRAFÍA

Examinando el valor de objeto de la fotografía, que la aproxima al campo de la escultura, nos encontramos con los factores externos a la propia imagen, como son el tamaño, la forma y la disposición de ésta. Bajo la influencia de los *shape canvases* de la nueva abstracción en pintura de finales de los sesenta -basados en la forma del soporte físico material, y ya no en los valores representativos de la obra- algunos artistas adoptan una actitud similar frente a la fotografía. El propio Baldessari inventa lo que él llama un visor *procrusteano*⁷: una cámara que se comporta como unas tijeras, seleccionando tan sólo aquello que le interesa, de manera que enuncia la imagen que toda fotografía contiene, al mismo tiempo que el objeto que toda fotografía comporta. Artistas como Georg Herold, los hermanos Starn, o el alemán Gert Rappenecker, han trabajado en esta línea.

Que la imagen pueda funcionar como objeto es algo que ya había sucedido en la pintura desde los *papier collé* cubistas. Sin embargo, la fotografía adquiere aquí un estatuto artístico que sólo será superado por los fotomontajes de corte dadaísta y constructivista (con artistas como John Heartfield, Georg Grosz, Rodchenko o Gustav Klutis). Son estos movimientos los que definen el terreno de lo político, contra la vertiente estética del montaje, instaurando así prácticas revolucionarias que han influido notablemente en el activismo de los años ochenta. Ahora la fotografía, con su carácter de sustituto de lo real, consigue romper definitivamente con el vínculo representacional y adentrarse en el territorio público y político. Y a nivel de dispositivo, se encuentra también preparada para ser utilizada como un elemento más en un ensamblaje, una instalación, o inserta en una estructura arquitectónica, inundando la totalidad del espacio.

EL DISPOSITIVO DE LA INSTALACIÓN

Debemos señalar que la tematización del tiempo y del espacio, a través de la fotografía, aparece hoy íntimamente ligada al dispositivo de la instalación, de diferente manera a como sucedía en la vertiente conceptual. Aquí no se trata tanto de la reconstrucción de un proceso, como de la inscripción de la experiencia de la audiencia en una duración concreta. La fotografía se sumerge así en un espacio fenomenológico, donde la experiencia del espectador se torna imprescindible para la producción de contenido. Así sucede en muchos *medio-ambientes fotográficos*, y también en obras realizadas para el contexto público de la ciudad, que involucran la presencia y la participación del espectador en la

construcción de su sentido.

Geneviève Cadieux nos implica en un espacio de percepción corporalmente vivida, apelando a nuestros sentimientos más extremos. La dimensión escultórica de su obra está localizada en el dispositivo, en la manera de ocupar el espacio y envolver en él al espectador. Ello se produce gracias a los grandes formatos, las estrategias de corte y fragmentación de sus imágenes del cuerpo, pero también por la confrontación entre lo real y lo imaginario, como ocurre en las obras *La Inconstancia del deseo*, y *La Herida al coro del cuerpo*. En ellas, el espectador es llamado a proyectar su propia experiencia de las cosas sobre los objetos y espacios, incluso a través del recorrido y la proximidad física. De esta forma, la experiencia íntima y privada del espectador se hace pública.

DE LA CAJA MINIMALISTA A LA CULTURA DE LOS MEDIA

El artista minimalista había elevado a material artístico las estructuras de comportamiento del sujeto, desviando la atención del objeto hacia las primeras instalaciones. En los ochenta, artistas como Patrick Raynaud, Alfredo Jaar o Dennis Adams, trabajan bajo el influjo de este movimiento, no sólo por la utilización del dispositivo en forma de caja, que retoma la geometría para exponer el hecho de la construcción, sino también por su incidencia en el espacio real, que provoca la experiencia fenomenológica. Pero además, estos trabajos están insertos en la cultura de los media, revelando la construcción en relación a referencias culturales que hacen alusión al mundo de la mercancía, la publicidad o la memoria colectiva.

Interesado específicamente en transgredir los límites de la categoría de escultura, Raynaud ha presentado sus cajas



John Baldessary, *Bloody Sundaes*, 1987

de embalaje dispuestas a viajar como mercancía y como arte. Así, la escultura se define entre el mundo de la realidad cotidiana y el artístico, al igual que la fotografía lo ha estado haciendo, a lo largo de toda la década de los ochenta, entre las imágenes de los media y el estatuto de lo único y original. Obras como *Transports*, hacen referencia a la historia de la escultura moderna y su conversión al nomadismo tras la caída de la lógica del monumento, cuando ésta adopta una condición que Rosalind Krauss ha denominado "transicional⁸". El término *in situ transferable*, propuesto por Raynaud, delata esa concepción de los objetos en franquía, donde la fotografía cobra su máximo sentido como el medio del turista, pero también del nuevo peregrino, pues ésta le permite llevarse las cosas consigo mismo.

Las cajas de Jaar, a diferencia de las anteriores, no representan tanto objetos, como vehículos con los que producir y estructurar el corte espacial. Casi inmateriales, su plasticidad sugiere un espacio virtual que hace referencia al estado de fragmentación, violencia y opresión, ejercido por los medios de masas.

ARTE CRÍTICO Y ESFERA PÚBLICA

La idea de convertir la experiencia espacial de la audiencia en sujeto de la obra se manifiesta en diversas tendencias que van desde el formalismo a la agitación política. Según Krauss, la escultura contemporánea toma como sujeto la "naturaleza pública" y "convencional" de lo que denomina "espacio cultural", y su desaparición ilustra el reemplazo de ese objeto por la audiencia. En este sentido, los monumentos efímeros se plantean en contra de la disolución de los significados que produciría su permanencia en las ciudades.

Toda la obra de Dennis Adams está ligada a la arquitectura, proyectada como una formulación de relaciones entre imágenes fotográficas y estructuras arquitectónicas dadas, con un carácter de utilidad que hace alusión a los quioscos y mobiliario urbano del constructivismo ruso. La caja se convierte a menudo en refugio, como en sus paradas de autobús o fuentes públicas, mientras que otras veces se transmuta en espacio limítrofe entre lo público y lo privado -como en la obra *Ticket Booth* de 1989, donde se presenta la imagen de dos indigentes de color, articulada en un puesto de venta de entradas en el Museo Whitney de Nueva York. Para Dennis Adams, la imagen es el elemento de dislocación que dota de contenido y produce el sentido. Al volver a crear todo el dispositivo, extendiéndose a la arquitectura y a la instalación, las imágenes se cargan de un nuevo significado, no sólo por presentarlas en un nuevo contexto, sino también por la fragmentación que les imponen las estructuras donde se insertan. Estas estructuras actúan como extensiones del visor de la cámara; como sinónimos de cierto grado de violencia o instrumentos históricos de exclusión, referidos a la pérdida de memoria en el espacio público de las calles.

Adams concibe la arquitectura como una forma de poder, un mecanismo de corte que organiza el territorio de la fotografía, al igual que Krzysztof Wodiczko, quien considera nuestra posición en la sociedad estructurada a través de la experiencia corporal con la arquitectura. Sus contra-monumentos⁹ surgen bajo un concepto de fotomontaje tridimensional emparentado con John Heartfield, utilizando como soportes estatuas, edificios o monumentos que ya existen, para proyectar imágenes sobre ellos. Sin embargo, estos soportes no son pasivos, sino que son los que realmente confieren significado a la proyección, pues desvelan lo

que convivía con nosotros de manera tácita y en paz, presentando ahora sus contenidos ocultos, que nos permiten tomar conciencia de ellos.

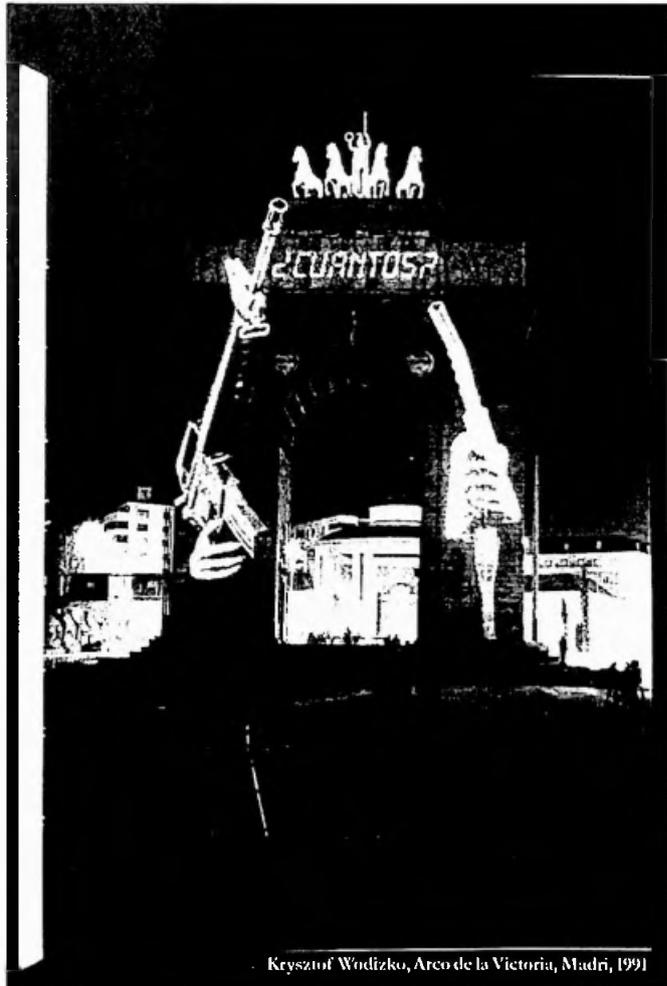
Algunos trabajos conectan más directamente con la tradición escultórica, como la proyección de atributos sobre estatuas, que hacen alusión a los indigentes, denunciando así su precaria situación. Esculpiendo el silencio, desvelando lo que estaba oculto, ya no es necesario apelar a la permanencia de las cosas, pues Wodiczko parte de que todo significado es contingente a un tiempo y contexto determinado.

Este artista polaco afincado en Nueva York, al igual que otros artistas de la vertiente crítica del arte público (Antoni Muntadas, Barbara Kruger, Martha Rosler, el colectivo Gran Fury o Group Material), han configurado espacios híbridos en busca de una redefinición de la esfera pública¹⁰. Como lo ha descrito Rosalyn Deutsche: "han intentado rescatar el término público como una arena de actividad política, y definen el arte público como aquél que participa en o crea por sí mismo un espacio político."¹¹ Tanto si siguen como si rechazan el modelo habermasiano, todos estos artistas son conscientes de que la esfera pública debe

reemplazar las definiciones del arte público como aquél que ocupa o diseña espacios físicos, para comprometerse en la construcción de espacios discursivos¹² que activen el debate político sobre temas concretos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Para finalizar, y retomando estas cuestiones en su globalidad, podemos decir que en los ochenta se ha producido una



Kysztof Wodiczko, Arco de la Victoria, Madrid, 1991

hibridación de lenguajes a favor de una apertura del concepto de arte, abarcando diversas actitudes que van desde la experimentación formalista hasta la crítica social y el activismo político.

El por qué de esta aproximación entre escultura y fotografía, se puede cifrar, por una parte, en una toma de postura inserta en la tradición de estos lenguajes, sobre todo en Europa, donde existe un concepto de arte que está más en consonancia con la naturaleza histórica y material del medio. Por otra parte, existe una actitud derivada de la cultura del simulacro y su problemática entre realidad y representación, con la enunciación de la muerte del autor y del arte, que es quizás más genuinamente americana.

En todo caso, es la fotografía, como herramienta técnica, la que parece haber posibilitado los nuevos inicios de esta relación, donde el artista se ha encontrado con un medio eficaz para la creación, desde las concepciones más diversas. Así, la práctica del arte en estos últimos años viene definiéndose entre una "ambigüedad" formal, enfocada a una vuelta al museo y la institución – tras la última ruptura vanguardista de los sesenta- y la más crítica urgencia de redefinir los conceptos fundamentales de esfera pública y participación política en las democracias occidentales.

NOTAS

*Mau Monleón, artista interdisciplinar. Trabaja en escultura, fotografía, video e instalación. Doctora en Bellas Artes por el Dpto. de Escultura de la Universidad Politécnica de Valencia. Investigadora perteneciente al grupo: Laboratorio de Creaciones Intermedia. Profesora del Dpto. de Escultura desde 1989. Ha publicado su

Tesis Doctoral bajo el título: *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*, de cuyo contenido deriva la actualización del presente texto.

¹Douglas Crimp, «Pictures», *Pictures*, New York, Artists Space, octubre 1977. Una versión revisada del mismo ensayo se encuentra en la revista *October*, n° 8, Spring 1979, pp. 75-88. En esta exposición participaron los artistas: Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Jack Goldstein, Robert Longo y Philip Smith. El término "imágenes" se empleó aquí precisamente por su indefinición, caracterizando un tipo de obras que hacían uso tanto de imágenes fotográficas como fílmicas y videográficas, pero también pintura, dibujo, performance o escultura.

²Véase Rosalind E. Krauss, «La escultura en el campo expandido», en AAVV, *La posmodernidad*, compilado por Hal Foster, Barcelona, Editorial Kairós, 1985, pp. 59-74.

³Sobre este concepto ver Michel Frizot, «Le monument au sculpteur anonyme», Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel le 22 et 23 novembre 1991, en AAVV, *Sculpteur-Photographe. Photographie-Sculpture*, París, Marval, 1993, pp. 67-75. Y del mismo autor: «Un lexique et quelques remarques à l'usage commun du photographe et du sculpteur», en AAVV, *Photographie / Sculpture*, París, Centre National de la Photographie, 1991, pp. 11-15.

⁴Véanse los trabajos de la crítica norteamericana Rosalind E. Krauss: «Notes on the Index: Seventies Art in America» en *October* n° 3 (parte I) y n° 4 (parte II), Nueva York, MIT Press, 1977, ahora en *October. The First Decade, 1976-1986*, London, The MIT Press, 1987. Así como el trabajo de la misma autora, «Marcel Duchamp ou le champ de l'imaginaire», *Le Photographique. Pour une*

Théorie des Ecarts, París, Macula, 1990, pp. 71-88. Ver también: Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986.

⁵Ver Rosalind E. Krauss, *Passages in modern sculpture*, Cambridge, Massachussets, and London, England, The MIT Press, 1981.

⁶Philippe Dubois, «La fotografía y el arte contemporáneo», en AAVV, *Historia de la fotografía*, dirigida por Jean-Claude Lemagny y André Rouillé, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1988, pp. 232-253.

⁷Baldessari inventa la palabra *Procrustean*, que aquí hemos citado sin traducir, añadiéndole tan sólo una “o”. De la definición de *crust*, que como nombre significa corteza, poso o depósito y como verbo “encontrar”, formar una costra o formarse una postilla, deducimos que puede significar algo así como un visor dispuesto a favor de “encostrar” las imágenes, es decir, producir en ellas un marco artificial.

⁸Patrick Raynaud utiliza este término en *European photography*, n 53, Volume 14, Issue 1, Spring/Summer 1993, p. 47.

⁹Para profundizar sobre este tema véase, James E. Young, «The Counter Monument: Memory against itself in Germany Today», en AAVV, *Art and the Public Spere*, edición a cargo de W. J. T. Mitchel, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, pp. 49-78.

¹⁰El término esfera pública remite al filósofo alemán Jürgen Habermas, quien ofrece una recensión sobre este concepto como ideal democrático perdido. Véase de este autor: *Historia crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

¹¹Véase Rosalyn Deutsche, “Agoraphobia”, *Evictions, Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge, Massachusets, 1996. Traducción de Marcelo Expósito y Jesus Carrillo en AAVV, *Modos de hacer. Arte crítico*,

esfera pública y acción, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 307.

¹²Para la idea de un espacio discursivo, concebido como *site-specific* en el arte contemporáneo, véanse las observaciones de Hal Foster en «El artista como etnógrafo», *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ed. Akal, 2001, pp. 175-207.