

Carta(s)

El pensamiento es tridimensional

Charles Ray

Anne M. Wagner

Edita los departamentos
de Actividades Editoriales
y Actividades Públicas
del Museo Reina Sofía

Directora
de Actividades Públicas
y del Centro de Estudios
Ana Longoni

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Teresa Ochoa de Zabalegui

Diseño gráfico
gráfica futura

Traducciones
Jaime Blasco

Edición y corrección de textos
Teresa Ochoa de Zabalegui
Mercedes Pineda

Gestión de la producción
Julío López

Fotomecánica
La Troupe

Imprenta y encuadernación
Espiral

Charles Ray

El pensamiento es tridimensional¹

Dar una charla no es nada sencillo, menos aún para un artista, porque una gran parte del artista está en su obra, un montón de cosas que entran y salen. Encontrar una trayectoria que resulte interesante para todo el mundo, incluido para el orador, es complicado a veces. Uno se pregunta cómo plantearla en diferentes situaciones. Además, cuando uno habla, quiere llegar a alguna conclusión y hacer algo distinto. Puede que algunos de los aquí presentes me hayan escuchado hablar en otras ocasiones, y por eso es difícil contar la misma historia de siempre sin aportar un matiz irónico a este espacio. Pero lo voy a intentar. He decidido centrarme en el arte figurativo y voy a intentar reflexionar sobre cómo he llegado a eso, pues yo no me veo como un artista figurativo. Pero lo soy.

Fall' 91 [Otoño del 91, 1992] es una obra que no está mal para ser una escultura de una mujer y está bastante bien para ser una escultura de un maniquí. Empecé a interesarme por la representación figurativa con maniquíes a finales de la década de 1980. En aquella época estaba trabajando en algunos bodegones escultóricos, y aquellas obras me llevaron hasta los grandes almacenes. Además, daba clases en la universidad, en la UCLA, donde he trabajado durante treinta o treinta y cinco años. Allí, me vi envuelto en una encarnizada lucha académica, una lucha casi mortal, de esas que solo pueden suceder en el ámbito académico. Estábamos intentado quitarle la cátedra a un catedrático, y aquello derivó en una especie de guerra mortífera. Yo era bastante joven y tenía brotes de paranoia, y un día me fumé un porro y me entró una paranoia terrible. Estaba en un centro comercial, mirando a los maniquíes, y pensé: “Si mi enemigo pasara por aquí y todos los maniquíes fueran como yo, perdería la cabeza. Probablemente le daría un ataque de nervios, y podría deshacerme de él”. No fue más que una idea tonta que se me pasó por la cabeza, pero, por extraño que parezca, no pude quitármela de encima durante un año o así. Empecé a reflexionar cada vez más sobre el arte figurativo

y su significado. En aquel entonces tenía una visión muy ingenua de lo que era, pero conocía algunos principios del arte figurativo griego, de la idealización, cosas que había aprendido en mi juventud, cuando estudiaba bellas artes: cómo funcionaba y cómo se reflejaba en la cultura y demás. Empecé a considerar que los maniquíes eran una especie de arte figurativo contemporáneo.

Después de esa primera idea, acudí a una fábrica de maniquíes –una fábrica modesta– y les pedí que le cortaran la cabeza a uno de sus maniquíes, que sacaran un molde de mi cabeza, que suavizaran mis rasgos y que se la pusieran a uno de sus maniquíes, y que después lo vistieran como visto yo, pero con ropa nueva. Le puse el título de *Self-Portrait* [Autorretrato, 1990]. No me interesaba la dimensión surrealista, siniestra, de los maniquíes, la que se explota en *En los límites de la realidad* o en las películas surrealistas, en las que los maniquíes salen a bailar a las cuatro de la madrugada y regresan antes de que vuelva a abrir la tienda. Me interesaba el consumismo de la posguerra: no el fetiche consumista, sino la verdadera función cultural que desempeñan estas figuras en nuestra vida cotidiana. Así que me dediqué a estudiarlos y a hablar con las fábricas de maniquíes y con los escultores y las escultoras de maniquíes, y aprendí algunas cosas realmente interesantes sobre el maniquí como artefacto. Aprendí, por ejemplo, que los ojos de los maniquíes no se pintan nunca. Siempre se dejan sin pintar, para que nunca podamos cruzar la mirada con ellos, porque en el momento en que un maniquí nos mira a los ojos, adquiere un alma. Su mirada tiene que estar vacía para que podamos proyectarnos en él y tengamos la sensación de que vestimos la ropa que él lleva.

¿Por qué sonríen las esculturas de los *kuroi* de la Grecia antigua? ¿Por qué se representaban con un pie adelantado? Para dotar de vida a la piedra y proporciona un alma a la estatua, un *ka*, un *pneuma* y un aliento. Si un maniquí sonríe, entonces cobra vida y no puedes proyectarte en él: la sonrisa le confiere intencionalidad.

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando los consumidores norteamericanos volvieron en masa a los grandes almacenes, la demanda de maniquíes experimentó un incremento enorme, y por eso la producción se estandarizó y se sustituyó el papel maché por la fibra de vidrio. Se desarrolló una verdadera industria del

maniquí. El “modelo Sears”, que debe su nombre a los famosos almacenes, es el que dictaba las proporciones, la longitud entre el pie y la rodilla, por ejemplo. En mis primeras obras con maniqués no me atrevía a enredar con estas convenciones, porque no quería cagarla. Así que ideé unas reglas formales para mí: solo podía hacer determinadas cosas, como ponerle mi cabeza a un maniquí.

Construí una versión de *Fall '91* un treinta por ciento más grande. En un principio, era un maniquí masculino, pero cambié de opinión en un momento determinado. Quería vestirla con un traje de Ann Taylor, como si trabajara en las oficinas de una compañía de gas o en la administración de la universidad. Compré un vestido en Ann Taylor que me costó trescientos dólares, pero cuando lo agrandaron el maniquí se parecía al payaso Bozo, así que tuve que comprar un vestido de tres mil dólares. Entonces, cuando lo agrandaron, parecía un vestido de trescientos dólares. Los zapatos, la peluca, todos los convencionalismos se confeccionaron a escala. El único elemento que no se construyó a escala fue el pedestal: el cristal. En un principio, utilicé una pieza de cristal más grande, pero casi parecía un plinto; la figura se elevaba por encima del mundo, y daba la sensación de que se encontraba un espacio idealizado. Así que al final amplié la circunferencia, pero no la altura. Esta decisión es clave para entender en qué sentido me interesan el espacio y la integración espacial.

Todo el mundo la conoce como “la gran dama”. Pero a menudo planteo la siguiente pregunta: “¿Es ella grande o sois vosotros, los observadores, pequeños?” Cuando la obra se instala adecuadamente en el espacio (algo que rara vez sucede), sus proporciones son perfectas. Desde el otro lado de la sala parece un maniquí, pero, cuando atraviesas el espacio para observarla, pueden suceder dos cosas: que el observador encoja o que ella se vuelva más alta. De manera que, en cierto sentido, su integración en el espacio posee una dimensión alucinatoria. Cada una de las partes es esencial para el éxito del conjunto, y por eso es tan difícil conseguir que siga funcionando. Si, por ejemplo, el pelo se descoloca o el vestido se mancha –cuando un coleccionista derrama sobre la escultura unas gotas de champán, pongamos por caso– o se da un golpe mientras la transportan y le queda una marca en la pierna, deja de ser un

maniquí y se convierte en una Barbie o en una obra figurativa. Es en ese momento cuando se convierte en una gran dama, en una figura irónica.

Fall' 91 le debe mucho a *Early One Morning* [Una mañana temprano, 1962] de Anthony Caro. Estructuralmente, la obra de Caro es tan alargada que se mantiene unida a duras penas. Cuando uno camina a su alrededor, se aplana por completo. Cuando Caro la creó en 1962, los Beatles cantaban “I Want to Hold Your Hand”. Todavía faltaban unos años para la revolución psicodélica, pero Caro, de una manera más profética que deliberada, como un profeta de la inminente revolución alucinógena, se apropió del espacio escultórico y, sencillamente, lo transformó en un acordeón. Cuando el observador interactúa y se pasea alrededor de la pieza, la sala entera se estira y se comprime, se estira y se comprime. Es una pieza increíble. Este tipo de trayectorias, que entran y salen de la escultura, resultan fascinantes, sobre todo si se observan a la luz del inminente advenimiento de “Arte y objetualidad” (1967) de Michael Fried, de Robert Morris y el minimalismo, de la destrucción de la modernidad más radical. La pieza de Caro es el epitome de la escultura de esta modernidad radical, pero desde otro punto de vista es, sencillamente, una escultura increíblemente pop. Imaginad que estáis en Londres, en 1962 y alguien llama a la puerta de vuestra casa. Abrís, y os encontráis con una chica con una minifalda de vinilo verde que dice: “¡Acabo de conseguir un poco de maría!” *Early One Morning* está tan integrada en su época, nació tan viva... proviene de un momento temporal del que no puede desligarse.

Hace algunos años, antes de morir, Caro inauguró una exposición en el jardín de la terraza del Metropolitan Museum de Nueva York. Expuso esa hermosa escultura suya llamada *Midday* [Mediodía, 1960] que siempre había tenido un color específico. Para esta ocasión, adaptaron el color a la época actual. Antes era de un naranja “mediodía” –un naranja distinto del de los conos de construcción, casi idéntico al de las excavadoras–, más brillante, que en realidad encajaba a la perfección con la época en que había sido concebida. Para esta exposición de 2011, el Met adaptó el color y lo cambió por una especie de naranja “limón” de diseñador,

un color que no tenía nada que ver con los primeros años de la década de 1960. Podría parecer que me preocupa mucho el diseño, pero no es verdad. No estoy de acuerdo con los que critican los colores de la obra de Caro porque consideran que son un revestimiento, un rasgo secundario. Más adelante, cuando suprimió el color y se enamoró de su medio, cuando empezó a crear esculturas con espacios volumétricos, con peso, con todos esos conceptos escultóricos, perdió la conexión con su contexto cultural y se convirtió en un escultor muy mediocre. Lo que me parece realmente interesante de una obra como esta es que está tan integrada en el espacio que no se puede sacar de una sala, porque, se encuentre en el espacio en que se encuentre, mantiene una relación dinámica con el espacio de la sala, y la animación del espacio está relacionada con el observador, que se pasea alrededor de la pieza –aunque este dinamismo también es temporal.

Las obras que nacen en su época, que nacen llenas de vida, no funcionan como una máquina del tiempo. Tenemos que volver *hacia* ellas y encontrarnos, por así decir.

Las primeras obras de Caro son figurativas y cenestésicas, como si un hombre se quitara el jersey y al hacerlo se despojase también todo lo que rodea al jersey: puede que su cabeza sea pequeña, pero los hombros son enormes, y encontramos sentimientos cenestésicos, físicos. Cuando conoció a David Smith, se transformó en un artista totalmente abstracto; fue casi como si empezara a avanzar en horizontal, en lugar de desplazarse en vertical. Empezó a decir, por ejemplo, que el suelo no es solo el lugar donde se apoya la escultura, sino el último elemento de la propia escultura. Esta idea de las partes interrelacionadas que se van ensamblando hasta formar una Gestalt total, era algo que me interesaba profundamente. Mi pieza *Oh! Charley, Charley, Charley...* (1992) es muy “caroesca”. Es una orgía sexual en la que yo soy todos los personajes que participan. En *El beso* (1907-1908), la escultura de Constantin Brancusi, dos figuras con aspecto primitivo se abrazan, separadas por una línea recta, pero los brazos aparecen enteros, una imagen que hace referencia a la idea cósmica de que, a través del amor, dos personas pueden fundirse en una sola. Cuando concebí *Oh! Charley, Charley, Charley...* pensaba que era una pieza similar, en

cierto sentido. Pero la otra cara de la moneda es que cuando amas a alguien, no hay nadie más ahí fuera; el amante se convierte en una proyección de tu persona.

Este tipo de ideas estaban muy extendidas en esa época. Era muy fácil que se me ocurrieran; eran lugares comunes, prácticamente. La realidad virtual estaba muy de moda. Era lo que todo el mundo buscaba. ¿Se podían mantener relaciones sexuales en un mundo virtual? Y, de ser así, ¿con quién tendrías sexo en ese mundo? Para crear *Oh! Charley, Charley, Charley...* saqué un molde de mi cuerpo y empecé a interactuar con él. El proceso comenzó en Bélgica, donde no obtuve resultados, y después volví a Estados Unidos y estuve un año más trabajando con él. Tenía algunos muñecos articulados de madera, de esos que se utilizan para dibujar, y jugaba con ellos, intentando encontrar una relación escultórica entre las figuras. En lugar de gastar mis energías en el contenido, me centré en los aspectos formales de esta relación.

Quería crear un grupo escultórico figurativo. En mi ingenuidad, me inspiré en la industria de los maniqués. Utilicé las técnicas de los maniqués, la pintura de los maniqués, el pelo, la técnica de vaciado. No conocía otra manera de hacerlo. “Bueno”, me decía, “no puedo representar a los concejales de Los Ángeles como *Los burgueses de Calais* de Rodin. No tendría ningún sentido en *mi* época”, y cosas así.

Mi conjunto escultórico figurativo está integrado por ocho figuras, pero ninguna de ellas se toca. Todas están a punto de tocarse, pero no lo hacen. Ocho es un número suficiente para no poder contarlas. Al llegar a ocho, se vuelve infinita: tienes la sensación de que puede continuar indefinidamente. La unidad de *Oh! Charley, Charley, Charley...* se basa en una sexualidad perversa, la repetición de mi identidad. La tabla de surf freudiana sobre la que cabalga “The Big Lady”, la realidad virtual, y la repetición de la identidad: lugares comunes culturales que no son escultóricos. Son ideas usadas. Las heredé de mi padre, por así decir. Ideas institucionales. El significado de esas obras procede de un elemento externo a la obra, no de la condición escultórica de la obra en sí. El artificio del otro se encuentra tan cerca de la superficie en esas dos obras que empecé a pensar en cómo

construir un conjunto escultórico figurativo que no se desplegara a través de un mero lenguaje cultural, sino a través de un lenguaje escultórico. Puede que sea imposible.

Family Romance [Idilio familiar, 1993] fue concebida durante el mandato de George H. W. Bush. En su campaña electoral no paraba de hablar de los valores familiares: “Los valores familiares, hay que defender los valores familiares”. Pero en realidad, no hablaba de los valores familiares. Hablaba de los valores de la jerarquía, una jerarquía en la que el propio Bush se encontraba en la cúspide y el pueblo llano en el escalón más bajo –y cuando hablo del pueblo llano me refiero a los niños. Sin embargo, cualquiera que haya vivido en una familia sabe que los niños tienen un poder de mil demonios. *Family Romance* intenta mostrar esa cruda realidad de la familia. Hice dos versiones sucesivas. La primera me quedó demasiado alta, así que le quité cinco centímetros. Una vez más, apliqué los métodos de la industria de los maniqués. Hice un montón de estudios previos de los cuerpos. El único cuerpo irreal es el de la hija. Es una niña de dos años, pero los niños tienen la cabeza tan grande que, si hubiera intentado crear una versión realista, habría parecido una extraterrestre en compañía de tres humanos. Así que la deformé con la intención de lograr una Gestalt de la familia. Creo que en esta obra figurativa se puede apreciar mi formación: la influencia de los discípulos de Caro, pero también la de las teorías minimalistas; el pensamiento de Donald Judd, por ejemplo.

Estas influencias también están presentes en *Oh! Charley, Charley, Charley...*, una suma de elementos en una configuración: es como una hilera de cajas de Judd. La dimensión “caroesca”, escultórica, de *Family Romance* se revela en las proporciones variables o en el significado de las manos unidas, donde se resuelve el tamaño de las figuras. Pero a mi modo de ver, el fallo de esta obra –que es lo que me interesa– reside en el lugar donde uno se siente un observador en relación con la obra: el lugar donde se encuentra tu cuerpo, donde te introduces en la obra, el aspecto surrealista de la escultura. En cierto sentido, es como un magritte que camina: hay una línea invisible delante de ella en la que el artificio, la realidad,

cambian. Es un aspecto obvio, aceptable; es institucional en cierto sentido. Es además lo que me ayudó a seguir avanzando.

Empecé a reflexionar más a fondo sobre el montaje de *Los burgueses de Calais* (1884-1889) de Rodin hace unos años, cuando expuse en el Kunstmuseum de Basilea y en el Art Institute de Chicago. La exposición se inauguró primero en Basilea, y en el patio del Kunstmuseum había un molde de *Los burgueses de Calais*. En un momento determinado, Mendes Bürgi, el director del museo, había decidido girar la escultura. Me contó que la ciudad entera se había lanzado sobre él. Aquello me impresionó. ¿Por qué le fastidiaba tanto a la gente que cambiara la orientación de una escultura? En París, de hecho, se puede apreciar *desde* la propia escultura que una de las figuras está *fuera* de la escultura. La idea inicial de Rodin era repartir las figuras por toda la plaza del ayuntamiento de la ciudad de Calais. Él las veía como piezas independientes, no como un conjunto, su estado actual. Y hoy, cuando te paseas alrededor de la escultura, se puede percibir una disyunción gravitacional increíble. Cada vez que haces un giro de noventa grados, el conjunto apunta en una dirección diferente, y todas las figuras hacen eso. En un momento determinado –¿cómo es posible que se le ocurriera algo así?– cogió otra base de arcilla y hundió estas piezas dispares, con sus pedestales incluidos, en ese otro mar.

Creo que tanto la naturaleza cívica, como el carácter público y el éxito de este conjunto escultórico a lo largo del tiempo a pesar de la lejanía de su narrativa inicial, de la razón original por la cual se decidió homenajear a los concejales de esa ciudad, están relacionados con su estructura escultórica. Es como si Rodin hubiera cogido el sol y la luna y todas las estrellas y las hubiera metido en una bolsa de papel y después hubiera mirado dentro. Los campos de fuerza que se extienden entre las piezas constituyen la propia naturaleza cívica de la obra.

Me resulta difícil expresar mi relación con Rodin. Me es más fácil hacerlo a través de la escultura que con palabras. No suelo pensar *en* la escultura, sino que *pienso escultóricamente*. Cuando se me ocurrió la idea de crear *The New Beetle* [El nuevo escarabajo, 2006], pensé sencillamente en el fantasma de un niño. Pensé en el color,

y pensé que el juguete se diferenciaría del niño porque sería policromo: sería de colores. Pero no sabía muy bien cómo hacerlo. No sabía muy bien qué postura elegir. Sentí cenestésicamente la manera de introducirme en la escultura pensando en ella durante un largo periodo de tiempo. Por las noches, me sentaba en el suelo y me preguntaba: “¿Debería estar sentado? ¿Debería...?” Al final, la postura se me ocurrió mientras construía la pieza, a través de la cenestesia con mi propio cuerpo. Y después, lentamente, el juguete fue tomando forma mientras observaba diferentes juguetes. Muy al principio el color del juguete desapareció, y yo esculpí el juguete, o le pedí a un ayudante que lo hiciera, utilizando un lenguaje escultórico secundario, para crear un objeto hiperreal, y que el niño fuera más genérico. El juguete tenía un interior. Se podía distinguir el volante y los asientos y todo lo demás: todo esculpido. Pero en el momento en que tu mente se introducía en el interior del coche de juguete, ya no había nada más que hacer con la escultura. Te quedabas atrapado allí. Sin embargo, yo buscaba otra cosa: no me interesaba el espacio del coche ni el del juguete, sino el del niño.

Si hay algo que he intentado hacer a lo largo de mi carrera, ha sido integrar mis esculturas en nuestro espacio, así que, por favor, cuando entréis en la sala, no digáis: “¡Ay!, ¿Quién ha puesto eso aquí?” He creado un montón de esculturas con mesas, por ejemplo. Eso es trampa: una mesa en una sala ya posee una especie de autoridad intrínseca. Está ahí por algo, es muy heideggeriana, desde un punto de vista espacial. Claes Oldenburg trabaja de la misma manera con sus objetos blandos: les aporta un fundamento filosófico.

Sea como sea ¿cómo debía colocar al niño en la sala? Una vez más, vuelvo a la modernidad más radical, a esa época en que Caro afirmaba que el suelo no es el lugar donde descansa una escultura. En su escultura, es el último elemento de la propia escultura. A mi modo de ver, el suelo de *The New Beetle* también es un elemento de la propia escultura. El suelo se convierte en un plano infinito, y en algún lugar de este plano está Troya, está Vietnam, está el futuro del niño, sus problemas, el momento en que engañe al fisco con la ayuda de su contable, sus asuntos, su muerte, sus padecimientos

y tribulaciones. Pienso, además, que si una escultura es capaz de emocionarte físicamente, podrá emocionarte intelectualmente, y existe una tendencia al enfrentarse a esta obra a tirarse al suelo, como se hace con los niños, para estar con él e intentar distinguir sus rasgos. Por esa razón era importante que el coche, llegado el momento, se cerrara: para que tu alma, tu mente, no queden atrapadas.

Boy with Frog [Niño con rana, 2009] surgió cuando François Pinault me pidió que creara una escultura para el museo que acababa de inaugurar en la Punta della Dogana, en Venecia. Faltaban cinco semanas para que me operaran del corazón, así que estaba un poco asustado. Los cirujanos me iban a sacar el corazón del cuerpo y me iban a meter en nitrógeno para congelarme mientras me cambiaban la aorta por una de plástico. La primera imagen en la que pensé cuando el Sr. Pinault me llamó, fue la de un niño con una rana. Creo que en un principio la rana representaba mi dimensión biológica: era mi corazón. Las ranas son lo primero que diseccionamos los niños en el colegio, al menos en Norteamérica. Cuando llegas a octavo o así, el profesor te entrega una rana y te pide que la rajes con un bisturí.

Me presenté en Venecia con un montón de moldes planos de distintos tamaños: el más pequeño era de tamaño natural y el más grande, de seis metros de altura. Montamos el de seis metros y tenía un aspecto imponente, porque ni siquiera llegabas a tocarle el culo. Pensé, bueno, así no podrán llenarlo de grafitis. A todo el mundo le encantó. “¡Se ve desde San Marcos! ¡Es cojonudo!”, decían. En el avión de vuelta, me decía, “Sí. Se ve desde San Marcos. Si midiera quince metros más se vería desde el aeropuerto. Y si midiera ciento cincuenta metros se vería desde Milán”. Pero después, pensé: “Lo único que se consigue agrandándolo es aumentar el tamaño de la polla. ¿Qué sentido tiene?” Así que volví e intenté buscar una relación con las proporciones del lugar.

Me gustaría hacer un inciso para hablar de una noción escultórica relacionada con el tamaño como contenido. En este momento, hay

una exposición preciosa de H. C. Westermann en el Museo Reina Sofía. El otro día estuve observando una pequeña escultura suya que se titula *Monument for a Dead Marine* [Monumento para un marine muerto, 1957]. No mide más de medio metro, y sin embargo me hizo reflexionar sobre el tamaño: ¿Por qué es una obra monumental? Paseas alrededor de ella. El museo la ha protegido con una vitrina de metacrilato porque es una obra prestada. Respira energía por los cuatro costados. Tiene un texto. Y una figura. En la parte superior, hay una especie de perro que aúlla, y una triste inscripción con un lema de los marines: “NO ABANDONAMOS A NUESTROS MUERTOS”. Me di cuenta de que tenía unas proporciones monumentales porque, de alguna manera, Westermann había encontrado un camino para adentrarse en nuestro panorama mental. Es una pieza civil formidable, pero existe en nuestro espacio mental, esculpida, en cierto modo. Aún no he dejado de reflexionar sobre esto.

Sea como fuere, retomé la idea de las proporciones, y mi intención era integrar al niño en un espacio y en un tiempo determinados, sin que dejara de ser un niño. Todo tiene un armazón –toda idea, toda persona– y un escultor es perfectamente consciente de ello. Se puede decir que el armazón de una persona está formado por sus huesos. También se puede decir que lo forman su racanería o su generosidad: es cualquier cosa alrededor de la cual se moldea la arcilla. El armazón de *Boy with a Frog* no es una estructura de madera que sostiene la arcilla: es una línea que va desde los ojos del niño hasta la rana. La acción de reconocerse en esta línea es la “niñez” de la escultura: hasta tal punto es así, que me vi obligado a quitarle un pezón, porque formaba una especie de triangulación y el armazón se rompía. Es un momento de reconocimiento del *otro*: existe un otro ahí fuera. Un amigo me dijo que esta escultura le había ayudado a entender cómo los humanos descubrimos la electricidad: a este tipo de curiosidad me refiero.

Si la escultura fuese de tamaño natural, el observador sentiría el impulso de proteger al niño. Si fuera mucho más grande sería simplemente... grande. Las proporciones desaparecerían. Con las proporciones a las que acabé ajustando la pieza, creo que conseguí que conservara su solidez y su “niñez”. Quería que se convirtiera

en un ciudadano de Venecia, y sabía que eso llevaría tiempo. Pero se vio envuelto en una controversia política: un nuevo alcalde ganó las elecciones en un momento en que las campañas de Facebook estaban empezando a ponerse de moda. Así que *él* –no debería decir “él”– *Yo*, o la escultura, nos vimos involucrados en una campaña de Facebook para que instalaran de nuevo la farola del siglo XIX que había antes en ese lugar, una farola que algunas personas, de repente y sin saber por qué, echaban muchísimo de menos.

Así que el niño fue defenestrado. Tuvo que abandonar la Dogana, colocaron de nuevo la farola en su sitio, y el Sr. Pinault tuvo la amabilidad de ofrecirme un nuevo emplazamiento de su propiedad en Venecia. Yo pensé, bueno, no, sería como si la escultura hubiera cobrado vida: como si hubiera salido a pasear y hubiera acabado en un nuevo emplazamiento. Así que el Sr. Pinault tuvo la cortesía de ofrecirme un lugar donde guardarla durante una temporada. La expuse en Basilea, y todavía sigo pensando en ella, pero creo que, como obra cívica, el niño lleva la Dogana en su interior. De alguna manera ese espacio se le ha quedado pegado, como el velcro.

Me había pasado toda mi carrera trabajando en la integración espacial y temporal de una escultura, y ahora empezaba a pensar por primera vez en lo cívico. No en la escultura pública, sino en la escultura *cívica*, y en lo que eso podía significar.

Durante el proceso de creación de *School Play* [Función escolar, 2014] me percaté –como si me dieran con un martillo en la cabeza– de que no solo estaba trabajando en una nueva escultura, sino que había dado a luz por accidente a una trilogía. El niño que muchos años antes había posado para *The New Beetle* y después para *Boy with Frog*, acababa de entrar en la adolescencia. Se había convertido en un chaval arisco, todavía era un chico *majo*, pero era un adolescente. Mi mujer, Silvia, vio una foto del chico con una sábana a modo de toga y una espada de plástico, como si formara parte del coro en una función del colegio. Enseguida me di cuenta de que esa imagen tenía un enorme potencial escultórico. Sabía que mis enemigos me dirían: “¿Sigues trabajando en esa escultura

del senador? Ya sabes, la del senador romano...”. Uf. Yo no la veo así para nada. Pero es tan sutil que se tarda un tiempo en *dejar* de verla así. También me di cuenta de que estas tres esculturas no son retratos del niño *per se*; son el retrato de la trayectoria de la infancia. Pienso mucho en la temporalidad y en el tiempo, además de pensar en el espacio. En Chicago, expuse las tres esculturas en una misma sala.

El nudo de la espalda de *School Play* me llevó mucho tiempo y muchos momentos de reflexión. Para mí no es simbólico; equivale a la mente de la madre o del adulto que lo ató, porque un niño no es capaz de atar un nudo así. La mella de la cabeza, la marca del remolino esculpido, es como el pensamiento del niño: el cerebro de una persona no se desarrolla por completo hasta los veintidós o los veintitrés años. Su rostro está desenfocado porque los niños poseen una indefinición total y aún no se han desarrollado. Pero se encuentra justo en ese momento en el que empieza a relacionarse con el mundo adulto; tiene carácter, por así decir.

Hay una obra muy anterior, llamada *Table* [Mesa, 1990], que está tan integrada en el espacio que es imposible retirarla, porque, en cierto sentido, el espacio fluye. El espacio es el medio fundamental del escultor –o eso creía yo en aquel entonces. Fluye. Los recipientes no tienen fondo; están pegados a la mesa. El único lugar en el que este fluir del mundo a través de la escultura se detiene es en esa algodonera de cristal tan cursi, en la cual dejé la tapa para interrumpirlo.

Ink Box [Caja de tinta, 1986] es una obra todavía más antigua. Es un cubo de acero de 91 x 91 cm pintado con esmalte negro brillante que después rellené con setecientos litros de tinta de periódico negra. Una vez más, la idea consiste en pensar dónde se sitúa el cuerpo en relación con esta obra. Cuando era un niño, mi hermanito puso la mano en la puerta del coche y la cerró de golpe. Cuando mis padres –totalmente horrorizados– le preguntaron por qué lo había hecho, dijo que porque quería saber qué se sentía. Creo que todos hemos experimentado eso alguna vez: estás de pie en la azotea de un edificio y, aunque no te atreves a saltar –tienes la certeza de que no lo vas a hacer–, te preguntas si *serías capaz* de hacerlo, si *saltarías*. No es una decisión lógica. No influye ningún

aspecto filosófico de la mente; nace de un espacio cenestésico situado en el centro de tu ser. ¿Serías capaz de hacerlo? *Ink Box* invita al observador a adentrarse en ese espacio. Me gusta pensar en ella como una obra figurativa, pero la figura eres tú: cuando te encuentras en una sala con ella, no quieres hacer otra cosa que meter la mano dentro del cubo, lo cual sería un desastre, porque la tinta de periódico es una de las sustancias que más manchan del mundo: no es más que aceite y carbón. Ese es el fallo de esta obra: descienes hasta el nivel más bajo, el más primitivo del fundamento de la pieza... y tiene que ser negra. Si fuera tinta verde o roja o azul, habría sido mucho más difícil y hermoso enfrentarse a ella. Pero su fundamento no lo habría permitido. Es como el cine *negro*, algo heredado. Todos conocemos la tinta negra, como la de los dibujos de Raymond Pettibon; es un lugar común de la cultura. Y ese era el problema fundacional de la obra.

En una exposición panorámica de mi obra que se celebró hace años en Malmö, en Suecia, reuní en una misma sala a una de mis tres grandes damas, *Oh! Charley, Charley, Charley...* e *Ink Box*. La idea era muy simple. Había dado con esta configuración, pensé, porque la tinta negra pegaba con la falda del maniquí, y la piel de *Oh! Charley, Charley, Charley...* pegaba con las piernas del maniquí, y las tres obras entonarían la misma canción. No pensé demasiado en la combinación de una madre, con la suciedad de la tinta y con la orgía, aunque, obviamente, ese era el trasfondo pop que fluía a través de esta composición.

En esta misma época inauguré otra exposición importante en el Whitney, y Anne Wagner, la historiadora del arte, escribió una reseña para *Artforum*. “Charles Ray trabaja para un público onírico”, decía Wagner en su artículo, y yo confundí este cumplido con una crítica –aunque, a decir verdad, me parecía más interesante como crítica que como cumplido. Cuando leí aquello, pensé que tenía razón; toda esta lucha por integrar mi obra en el espacio, crearla de manera que se integre de verdad, quería decir que yo me sentía incrustado en el mundo, inamovible. Ignoraba a las personas que me parecían problemáticas: las personas que acudían a ver mis obras. Tenían la costumbre de tocarlas o ensuciarlas o chocarse con ellas o arañarlas. Aunque reflexioné

sobre ello, no comprendía verdaderamente qué podía hacer con esa idea.

Había varias cosas que tenía bastante claras. Cuando la gente se pasea alrededor de *Oh! Charley, Charley, Charley...*, la obra está totalmente desprovista de sexualidad. Recuerda más bien a un hombre orquesta solitario, y los personajes no se relacionan entre sí. Empecé a pensar a fondo en la naturaleza cívica de esa obra, pero lo hacía de manera egoísta, no soy una persona política. No obstante, a medida que me hacía más viejo y sentía que se aproximaba el final, cada vez me sentía más desesperado: “¿Qué puedes hacer para que la pieza permanezca en este lugar?” También empecé a pensar en la integración temporal, una idea que es posible que proceda del gran amor que siento por el arte arcaico, que me parece un arte totalmente actual. Cuando retomé mis reflexiones sobre la naturaleza cívica de la escultura, no lo hice para beneficiar a la gente, sino, interesadamente, para beneficiar a mis esculturas. Si lograba, de alguna manera, que se volvieran obras cívicas, entonces sería mucho más difícil que se librasen de ellas. Si conseguía integrarlas en el tiempo y en el espacio, en un lugar –la ciudad, el país–, en la sociedad, sería aún más difícil eliminarlas.

Horse and Rider [Caballo y jinete, 2014] pesa diez toneladas. Es de acero macizo, y es una obra hecha a máquina. No soy un buen jinete, no soy un general. Estoy para el arrastre. Solo he montado a caballo con amigos, los domingos, y siempre me ha parecido una experiencia desagradable. Me pongo nervioso. Aunque he dicho “siempre”, solo lo he hecho tres veces en mi vida. Y nunca he disfrutado. Pero quería abordar la escultura ecuestre, un modelo de escultura cívica, y trasladarlo a nuestro espacio, bajarlo del pedestal. Si subes un monumento a un pedestal, no solo consigues que se integre en el ámbito cívico; también se integra en el cielo. Eso me parecía realmente problemático, en cierto modo. Quería otorgarle una existencia cívica, aquí, en este lugar. Creo que el *peso* se convirtió en el paisaje, escultóricamente. El tamaño de las obras de Westermann solo funciona en el panorama mental. De manera que el tamaño no se mide con una vara de medir, sino que es una especie de magnitud.

Me interesa la autoría, y el hecho de que la autoría sea una de las primeras cosas que se diluyen y se difuminan. El significado también se difumina. Son muchas, muchas, las personas que trabajan en mis esculturas –unas treinta–, así que podríamos decir que soy una especie de director de cine. Soy el responsable de las obras cuando se introducen en el mundo, pero me gusta trazar una trayectoria de su creación a través de su superficie, también. Una de las últimas “manos” que podéis ver en la obra es la del robot que construyó la maquinaria. *Horse and Rider* no se moldeó; la hicieron unos robots en enormes máquinas fresadoras. Todas esas marcas no son casuales; se convirtieron en una especie de velcro cultural al que se pega el espacio del mundo. Esparce luz a su alrededor y en esta obra en particular saca a relucir una gran cantidad de ansiedad que se acumula tanto en mi persona como en el caballo.

Huck and Jim [Huck y Jim, 2014] fue un encargo fallido. El Whitney Museum, después de ver *Boy with Frog*, contactó conmigo para encargarme una escultura para el nuevo edificio del museo. Huck y Jim son los personajes de *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain, la historia de un niño blanco con un padre malvado que escapa río abajo con un esclavo fugitivo. En Norteamérica es todo un clásico, y es una novela increíblemente espacial. Twain traza la trayectoria del río en el espacio y en el tiempo, y habla, por ejemplo, de los sonidos: en la noche prende una llama que sale de la chimenea de una barcaza, y en los reflejos es imposible diferenciar las estrellas de las chispas que destellan en el agua y de las luces de las cabañas que se extienden a lo largo del río. Después, en la detonación retrasada, se escucha la explosión de las chispas. El espacio y el tiempo se desplazan, de una manera muy parecida al agua del río. En la novela, Huck y Jim recorren el río entero, y en ningún momento se cuestiona la institución de la esclavitud. Los cazarrecompensas son rápidos y les pisan los talones. Huck piensa: “Le estoy robando este Jim a Miss Watson. Ella ha sido muy buena conmigo, me vestía, intentó darme una educación, y yo, a cambio, le robo algo que le pertenece”. Nunca cuestiona la institución. Pero, mentalmente, dice: “Muy bien,

a la mierda, acabaré en el infierno, pero no se lo voy a devolver”. Está totalmente convencido de que acabará en el infierno, de que está haciendo algo malo, pero no le va a devolver a Jim, porque es su amigo. Creo que sigue siendo uno de los momentos más emocionantes de la cultura de nuestro país.

La escultura en sí tiene su origen en un pasaje que escogí de la novela, una escena del capítulo diecinueve, cuando Huck y Jim discuten si las estrellas fueron creadas o si han estado allí desde siempre. Es un debate cosmológico. Huck piensa que siempre estuvieron allí. Jim, el esclavo, dice que fueron creadas, y Huck le responde: “Bueno, si han sido creadas, ¿quién las creó?”. Y Jim replica: “La luna. La luna las puso allí”. “Bueno”, piensa Huck, “si has visto alguna vez a una rana poniendo sus huevos, supongo que podría ser así”. Para los que nunca hayáis visto poner sus huevos a una rana: los huevos le salen de la espalda, en una cantidad aparentemente infinita. La escultura muestra a Huck agachándose para sacar un montón de huevos de rana del río, por la noche. Jim es más viejo; es casi como Moisés cruzando las aguas, consciente de las importantes consecuencias de su viaje. Tiene la mano en una posición forzada, incómoda, y parece que está a punto de acariciar la espalda de Huck. La espalda está cargada de energía, una energía incómoda. El museo dijo que era un tema muy difícil para ellos, el niño blanco inclinado y la polla del negro.

Expuse un molde de *Huck and Jim* en Chicago. La versión definitiva es de acero inoxidable. A los estudiosos les gustan los moldes porque revelan una enorme cantidad de información sobre la escultura; sobre los tiempos y la medición de la obra, por ejemplo. Básicamente, un molde es la pieza de trabajo definitiva. Un operario construye patrones de madera contrachapada que después utiliza y calibra para construir las partes metálicas en el futuro. En la industria de la moda se utilizan patrones textiles, que son similares. He aprendido un montón de las esculturas de Rodin estudiando los patrones que creó el artista.

Cuando la escultura deja de ser un molde y se convierte en una obra acabada, toda mi intención desaparece y la pieza escapa totalmente a mi control. En física sucede algo parecido con los fenómenos críticos, ¿verdad? Las cosas empiezan a desplazarse

cuando intentas controlarlo todo. De manera que los tiempos y la medición de la escultura empiezan a deslizarse y a desplazarse, y se convierte en una especie de –no voy a decir que se convierte en un caos– pero sí en una configuración abstracta.

Hace años decidí hacer un experimento mental: si existen los fantasmas –algo en lo que yo no creo– ¿necesitan aparecerse en el lugar de la muerte? ¿O basta con la geometría, con la topología? Me pasé un año entero buscando los restos de un accidente mortal –no unos restos cualesquiera, sino unos restos platónicos. Mi proyecto inicial consistía en desmontar un coche pieza por pieza y construirlo de nuevo en plástico, y en un momento dado se produjo un giro y se me fue de las manos, y mi propósito dejó de tener sentido; se convirtió en otra escultura. La gente suele decir que mi obra es neoclásica o que está relacionada con la escultura clásica, pero a mí me parece que se puede encuadrar bajo la rúbrica de la modernidad más radical, en cierto sentido. Creo que *Unpainted Sculpture* [Escultura sin pintar, 1997] es una obra muy griega y clásica. Es como la muerte, pero perfecta. La veo como una especie de retrato de mí.

Baled Truck [Furgoneta prensada, 2014] fue mi primera pieza de acero inoxidable macizo: la primera que concebí y la última que ejecuté. Cuando era joven, todos queríamos tener de mayores un coche espachurrado para decorar nuestro ático: pensad en John Chamberlain (o en la interpretación de Chamberlain que llevó a cabo Judd) o en César; sus coches espachurrados se convirtieron en iconos culturales. Todos queríamos tener un Jaguar espachurrado en forma de cubo y utilizarlo como mesita de café en el salón, y un telescopio para mirar por la ventana de nuestro rascacielos y quizá una alfombra de piel de oso.

Pensaba en crear mi último objeto analógico mientras planeaba mi primer objeto digital. Después de espachurrar mi furgoneta en una enorme trituradora, la escaneé y muchos años después tallé con esa imagen un bloque de acero inoxidable. Así, lo que parece un coche espachurrado, una obra de Chamberlain, un objeto desmontable, es en realidad un objeto *tallado* con una inserción cultural específica.

Cuando era pequeño, todos sabíamos que los mafiosos metían a sus enemigos en los maleteros de los coches y después los espachurraban; luego el coche acababa en cualquier desguace, y nadie volvía a saber de aquellas personas. Para mí, *Baled Truck* es una especie de sarcófago, como el cubo de *Goldfinger*, que es lo único que queda de Mr. Solo y de su Lincoln Continental después de que Oddjob se lo cargue y espachurre su coche con Solo en el asiento trasero.

No estoy obsesionado con la muerte, ni mucho menos, pero sí estoy obsesionado con el tiempo, y he leído muchos libros de filosofía sobre el tiempo, y pienso mucho en ello, en mi inminente final. En los estudios filosóficos se habla con frecuencia de la dirección de la causalidad, y a menudo me pregunto si podría existir una manera de revertir la causalidad. “¿Podría coger mi cubo”, me preguntaba, “abrirlo lentamente y resucitarlo?” Una vez más, una idea muy clásica, muy griega. Me llevó más de un año y medio y mucho esfuerzo y la ayuda de mucha gente, pero conseguí resucitar a la furgoneta convertida en cubo (*Unbaled Truck*, en curso). Compré algunos repuestos de automóvil, y fue como una causalidad revertida. Viajé hacia atrás en el tiempo para traerla de vuelta; las marcas y las arrugas demuestran que antes estaba espachurrada. Las personas que me ayudaron me dijeron que daba la sensación de que las distintas partes de la furgoneta *querían* recuperar su estado original. Como nosotros, que nos resistimos a morir, en cierto sentido. Pero concebí esta obra como un experimento mental, y todavía sigo pensando en ello. No estoy seguro de que sea una escultura ni sé adónde me llevará. A veces pienso que es demasiado interior para ser una escultura exterior.

Camino mucho, unas distancias increíbles, si se compara con lo que caminan la mayoría de las personas, así que tengo que empezar muy temprano. Mis paseos me llevan a diferentes lugares, y a veces me detengo y me quedo pensando en lo que sucede en ellos. Y reflexiono, de nuevo, sobre esta idea de lo cívico. Creo que es posible que estos pensamientos sean demasiado íntimos para tener cualquier relación con lo cívico y con el arte pop. Y pienso mucho en el significado de todo esto. El arte pop cambió las cosas, y a medida que me hacía mayor, pude apreciar que el pop estaba muy

presente en Caro, un artista que para Fried y para otros es el epítome de la modernidad más radical. Cuando paso por algún restaurante en mis paseos, pienso: ¿Qué prometen? ¿Qué es lo que nos prometen? ¿Y de dónde vienen esas promesas, culturalmente? Pizza Hut no solo te promete una comida caliente; te promete un empleo y, a través de ese empleo, un coche, lo que me parece interesante. Voy al Burger King todos los días, no para comer, sino para pensar. El otro día estuve en uno aquí en Madrid, a las cuatro de la mañana; es exactamente igual que el de Los Ángeles, idéntico. ¿Qué personas acuden allí y que les prometen? Jean Gesner Henry (alias Coupé Cloué), el líder haitiano de Trio Select, decía en una entrevista que el dinero *nunca* va parar al bolsillo de un hombre pobre. Me parece infinita, la miseria: es algo tan profundo. Esto lo entiendes perfectamente en Burger King. Por otra parte, ¿qué es lo que se promete? Algo se promete..., pero ¿es una promesa positiva? Creo que lo es.

Escuché a unos tipos que decían: “Bueno, no se puede pedir mucho más: un cigarrillo, un café y una buena conversación sobre política”. Si compras algo de beber, te dejan conectar el ordenador y quedarte todo el tiempo que quieras tomándote un café o cualquier otra cosa. Te reencarnas en ti mismo. Creo que este rey del pop es un género no binario. La promesa es real y es importante, y la gente come, y la comida es barata. En Los Ángeles los inviernos son muy fríos, y en el Burger King se está calentito.

Los tres Cristos de Ypsilanti es el título de un libro del psicólogo social Milton Rokeach basado en un estudio que llevó a cabo sobre tres hombres con complejo de Cristo: todos ellos se creían Jesucristo. Rokeach los reunió en el mismo pabellón del hospital para que interactuaran y se curaran de esa manera. Pero no se curaron; lo único que consiguió es que se sintieran profundamente desdichados. Hoy en día este libro se considera un ejemplo de terapia errónea. Pero a mí me dio por pensar: “Eso podría hacerlo yo”, y después abandoné la idea, y sucedieron una serie de cosas. Estoy trabajando en una pieza, con el título provisional de *Burger*, sobre un hombre que se come una hamburguesa mientras medita sobre ello. Está basada en el Burger King. Yo soy ateo, pero creo que, en esencia,





























el Burger King es el cuerpo y la sangre de Cristo, la transmutación de la carne.

El modelo de otra de mis obras en curso (cuyo título provisional es *Jeff*) era un drogadicto de un programa de intercambio de agujas. Durante años fue una escultura de tamaño natural. Todo el mundo odiaba incluso que trabajara en ella, porque es una figura absolutamente patética, y la empatía del observador rebosa la escultura. Al final, se me ocurrió aumentarla de tamaño, y se puede decir que me devolvió el golpe. Para mí, las figuras de *Burger*, *Jeff* y de otra pieza reciente (*Drunk Man* [Hombre borracho], en curso) son como Cristo.

Irónicamente, hay bastantes probabilidades de que todos nosotros hayamos aparecido en el universo hace tres segundos con la memoria intacta; el Big Bang y todas las configuraciones que han tenido que producirse para que surja la vida en este lugar. Eso quiere decir una o dos cosas: o bien no entendemos los números, o bien no entendemos lo que son los números. El filósofo francés Quentin Meillassoux dice que el universo es hipercaótico, y que Dios no existe *aún*. Un día, si pasa el tiempo suficiente, puede que aparezca un Dios en el universo, y habrá una resurrección, y tendremos que responder por nuestros pecados. Los griegos establecieron la distinción entre el cuerpo y el alma, y después la teología cristiana intentó unirlos de nuevo, para afirmar que no puede haber alma sin cuerpo, a lo que hay que sumarle lo de la resurrección. Les dejo con esta reflexión, que es algo en lo que estoy pensando en este momento: el arte pop y el Burger King.

1. Transcripción, editada y revisada por Charles Ray, de su conferencia “El pensamiento es tridimensional”, Museo Reina Sofía, 28 de marzo de 2019.



Charles Ray
Fall '91 [Otoño del 91]
 1992
 Técnica mixta
 244 × 66 × 91 cm
 (Fotografía cortesía de Matthew Marks Gallery)



Charles Ray
The New Beetle [El Escarabajo nuevo]
 2006
 Acero inoxidable y pintura
 53 × 88 × 72 cm
 (Fotografía del Art Institute of Chicago.
 Cortesía de Matthew Marks Gallery)



Anthony Caro
Early one morning [Una mañana temprano]
 1962
 Acero y aluminio pintados
 289,6 × 619,8 × 335,3 cm
 Tate. Presentada por la Contemporary Art Society, 1965 (Fotografía cortesía de Barford Sculptures Ltd)



Charles Ray
Boy with Frog [Niño con rana]
 2009
 Acero pintado
 244 × 75 × 105 cm
 (Fotografía de Charles Ray.
 Cortesía de Matthew Marks Gallery)



Charles Ray
Family Romance [Idilio familiar]
 1993
 Técnica mixta
 135 × 244 × 61 cm
 (Cortesía de Matthew Marks Gallery)



Charles Ray
School Play [Función escolar]
 2014
 Acero inoxidable macizo
 193 × 59 × 39 cm
 (Fotografía de Mark Rossi.
 Cortesía de Matthew Marks Gallery)



August Rodin
Los burgueses de Calais
 1884-1889, molde de 1942/43
 Bronce
 216,8 × 255,6 × 196,6 cm
 Kunstmuseum Basel



Charles Ray
Ink box [Caja de tinta]
 1986
 Caja de acero pintada y tinta
 91 × 91 × 91 cm
 (Fotografía de Reto Pedrini.
 Cortesía de Matthew Marks Gallery)



Charles Ray
Horse and Rider [Caballo y jinete]
 2014
 Acero inoxidable macizo
 278 × 101 × 269 cm
 (Fotografía de Charles Ray.
 Cortesía de Matthew Marks Gallery)



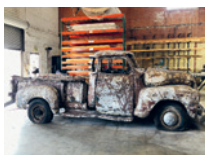
Charles Ray
Huck and Jim [Huck y Jim]
 2104
 Acero inoxidable
 274 × 135 × 124 cm
 (Fotografía de Joshua White.
 Cortesía de Matthew Marks Gallery)



Charles Ray
Unpainted sculpture [Escultura sin pintar]
 1997
 Fibra de vidrio y pintura
 152 × 198 × 434 cm
 (Fotografía de Joshua White.
 Cortesía de Matthew Marks Gallery)



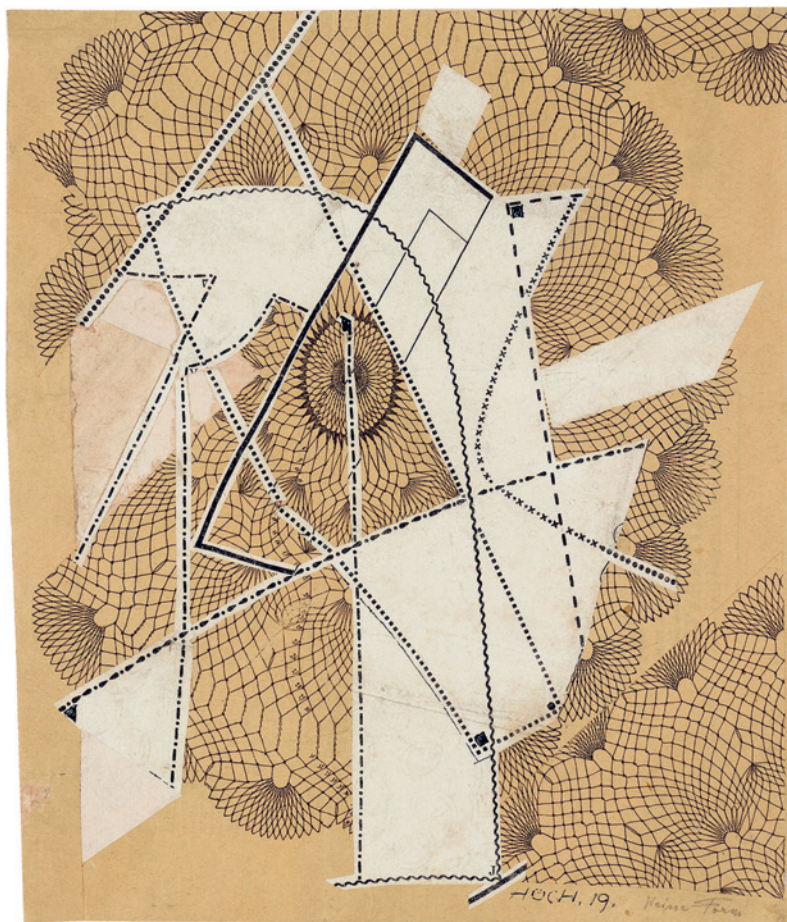
Charles Ray
Baled truck [Furgoneta prensada]
 2014
 Acero inoxidable macizo
 84 × 129 × 298 cm
 (Fotografía de Joshua White.
 Cortesía de Matthew Marks Gallery)



Charles Ray
Unbaled truck [Furgoneta sin prensar]
 (título provisional)
 En curso
 (Fotografía de Charles Ray)



Charles Ray
Jeff (título provisional)
 En curso
 (Fotografía de Joshua White)



1.
Hannah Höch
Weisse Form [Forma blanca]
1919
Collage
31 x 26 cm
Colección del Staatliche Museen zu Berlin,
Kupferstichkabinett

Anne M. Wagner

Lenguajes modelo

En francés, la expresión inglesa *pattern*¹ se suele traducir como *patron*. Lo mismo que el patrón español. En ambas lenguas, esta palabra también significa “jefe”, una connotación que indica que la persona que se encuentra en la cima es la que mueve los hilos. Quizá este halo de autoridad explica en parte por qué algunas veces los patrones parecen tan sospechosos como instructivos. Pensemos en la manera generalizada en que regulan la forma y el alcance de la vida social.

Las relaciones entre la sociedad y el individuo constituyen el tema de una serie de *collages* dadaístas que confeccionó Hannah Höch en torno al año 1920, un conjunto de obras en las que la artista utiliza –y destroza– patrones de vestidos y de encaje para acabar con las convenciones “femeninas” (fig. 1). Höch impone una función totalmente diferente –un plan para la construcción de un nuevo tipo de persona– a los vaporosos tejidos de estos vestidos. El resultado es la expresión visual de una idea que hoy nos resulta tremendamente familiar: la feminidad –y también la masculinidad– son estilos y construcciones sociales. Lo que Höch pretendía era destruir esta idea para sustituirla después.

Los moldes de las esculturas, por el contrario, hacen que se materialicen los atributos de la superficie, la substancia y la forma, y, de este modo, los ejemplifican. En este contexto, podríamos echar mano de expresiones como “modelo”, “plantilla” y “prototipo”, y también de términos como “original”, “arquetipo” y “modelo de prueba”: da la sensación de que en el centro mismo de la noción de patrón se oculta un pliegue o una doblez, una arruga donde el original y la réplica parecen coincidir. Tradicionalmente, el material que se ha utilizado para elaborar los moldes siempre ha sido la arcilla, que se modelaba a mano y se mantenía húmeda hasta que se le terminaba de dar forma. Llegados a ese punto, lo más habitual –y, desde luego, lo más práctico– era realizar un vaciado de escayola a partir del original de arcilla y conservar el molde, que era lo más importante. Con el tiempo, se pueden necesitar nuevos

vaciados y, en todo caso, el molde es una garantía, pues la idea del artista queda a salvo de los numerosos contratiempos que pueden dañarla o destruirla. Por lo general, este tipo de vaciados permiten conservar y reproducir los rasgos de la obra original².

Los vaciados también pueden realizarse mucho tiempo después –meses, años o incluso siglos– de que concluya el proceso de creación, para plasmar la forma de una escultura en un momento determinado. Pensemos, por ejemplo, en las distintas reproducciones en escayola de la columna de Trajano que vieron la luz en el siglo XIX y que se encuentran repartidas por toda Europa, desde Roma (el lugar donde se encuentra el original y el vaciado de escayola) a París (donde existe una versión parcial) pasando por Londres (en el Victoria and Albert Museum) o Bucarest (Museo Nacional de Historia Rumana). Como indica la difusión de este tipo de objetos, el interés particular de un vaciado no reside únicamente en su valor estético, sino también en la información que revela sobre la historia de los imperios, las naciones y el gusto. La columna de Trajano, con un relieve en espiral que narra la victoria de Roma en las campañas de la región de los Balcanes conocida en la Antigüedad como la Dacia, posee inevitablemente unas implicaciones muy marcadas en una región reconfigurada reiteradamente por la derrota.

Los vaciados como el de la columna de Trajano, que no solo sirven para dar a conocer objetos singulares sino también monumentos descomunales, no guardan relación alguna con el proceso inicial de producción. Aun así, son una parte integral del carácter específico de la escultura como práctica, como proceso y como medio. No existe una manera mejor de representar una escultura. Por paradójico que pueda parecer, el rasgo distintivo de la escultura es su replicabilidad. Toda escultura es en esencia un molde de sí misma. Y cada réplica de ese molde sirve para diseccionar la prolongada existencia de una escultura en el tiempo y en el espacio.

En el siglo XIX, las escuelas y los museos reunían colecciones de vaciados, de la misma manera que coleccionaban pinturas, dibujos y libros en su afán por reforzar su misión instructiva³. No era una práctica particularmente novedosa. Se han descubierto



2.
Flora Farnese
 (molde realizado con las restauraciones
 de Guglielmo dell Porta [s.XVII]
 muy cambiada a fines del siglo XVIII,
 original en el Museo de Napoles)
 1650
 Escayola
 3440 cm
 Real Academia de Bellas Artes
 de San Fernando, Madrid

colecciones de moldes de escayola en los talleres del antiguo Egipto, donde se utilizaban como modelos para realizar retratos tallados en piedra de personajes ilustres de la corte faraónica con sus mejores galas⁴. En el Renacimiento, se realizaban vaciados de esculturas antiguas para los coleccionistas de toda Europa, entre los cuales se encontraban, inevitablemente, gobernantes tan ambiciosos como Francisco I y Enrique VIII⁵.

Los arquitectos y los artistas también eran ávidos coleccionistas, y a veces actuaban en su propio interés y otros en representación de algún acaudalado mecenas. A mediados del siglo XVII, el pintor Diego Velázquez pasó dos años en Roma por mandato del rey Felipe IV, que le encomendó la tarea de adquirir vaciados de escayola de los mármoles antiguos más representativos que había en la ciudad.

No solo se han conservado las propias escayolas, sino también algunos documentos relacionados con su elaboración. Tanto estos como aquellas demuestran que Velázquez reflexionaba minuciosamente sobre los detalles más insignificantes de su misión. El pintor, por

ejemplo, no solo insistía en que la escayola que se utilizaba en los propios vaciados “para la primera piel de la estatua”, fuera “la más blanca e inmaculada” (*più bianca, e senza macchie*), sino también la de los moldes que servían para darle forma⁶. Además de especificar, incluso, que todas las piezas se reforzaran con un armazón de metal para evitar que se rompieran por el camino, exigía que las figuras enteras se pudieran montar con facilidad una vez que las piezas llegaran a Madrid (fig. 2)⁷.

La sensatez y la utilidad de estas últimas disposiciones son evidentes. Pero ¿por qué insistía tanto en el valor de la blancura? Más de tres siglos después de Velázquez, el pintor americano Robert Ryman, maestro del monocromo blanco, ofrecía una respuesta práctica a esta pregunta: “El blanco tiende a hacer visibles las cosas. Se aprecian mejor los matices”⁸. Aunque es evidente que se refería a sus propias pinturas, esta reflexión explica por qué los modelos escultóricos son tan sugerentes. Las superficies blancas y brillantes de las escayolas se convierten en un refugio para las luces y las sombras, que se desplazan a través de las curvas y se acumulan en las oquedades, y, de este modo, revelan cada matiz, cada accidente de la forma. Esta es una de las razones por las cuales el dibujo de vaciados se consideró durante mucho tiempo uno de los fundamentos de la educación del artista: ¿qué mejor manera de estudiar una figura esculpida hasta el más mínimo detalle?

El primer artista que transformó esos accidentes en una estética escultórica integral fue Auguste Rodin. Pocos artistas antes o después de él han hecho un uso tan exagerado o público de la escayola. Antes de Rodin, se pensaba que la escultura era intemporal. Teniendo en cuenta el entusiasmo con que él abrazó la inmediatez de la escayola, es difícil imaginar que este artista suscribiera esta afirmación.

Rodin fue también el primero en reconocer que la fotografía podía ser útil para su labor artística; es decir, fue el primero en comprender que la objetividad de la fotografía y la versatilidad de la escayola se complementan a la perfección. Si la fotografía plasma todo lo que “ve” la cámara, la escayola plasma todo lo que



3.
Auguste Rodin
Máscara de Rose Beuret
Escayola
1880-1882
Musée Rodin, París

se puede tocar. En ambos casos, la estética del accidente es lo que prima. Curiosamente, siguiendo los pasos del impresionismo, las escayolas que moldeó Rodin a partir de 1880, aproximadamente, no solo revelan los temas que muestran sino también, de manera gradual, el propio proceso de creación. Las marcas del molde, las pequeñas esquirlas y las grietas se dejan intactas, sin retocar. El efecto de inmediatez, de “factura”, es único (fig. 3). Rodin solía utilizar estos yesos para mostrar en público otras obras de arte más “acabadas”.

En ninguna otra ocasión recurrió a esta táctica de manera más descarada que en 1900, cuando el escultor decidió celebrar el comienzo del nuevo milenio con una gran exposición de sus obras. Cientos de dibujos y esculturas se reunieron en el interior del Pavillon de l'Alma, una estructura temporal que Rodin diseñó y pagó de su propio bolsillo⁹. Sin embargo, por extraño que parezca, es difícil determinar con exactitud qué obras se presentaron, pues la selección se actualizó en varias ocasiones (no se sabe con qué frecuencia) a lo largo de los seis meses que duró la exposición. *Balzac* se mantuvo durante toda la exposición, y también *Les Bourgeois de Calais*



4.
Interior del estudio de Rodin
en el Pavillon de l'Alma, Meudon
Musée Rodin, Paris

[Los burgueses de Calais], *L'Âge d'airain* [La Edad de Bronce]
y la última versión de la inacabada *La Porte de l'Enfer* [La puerta
del infierno].

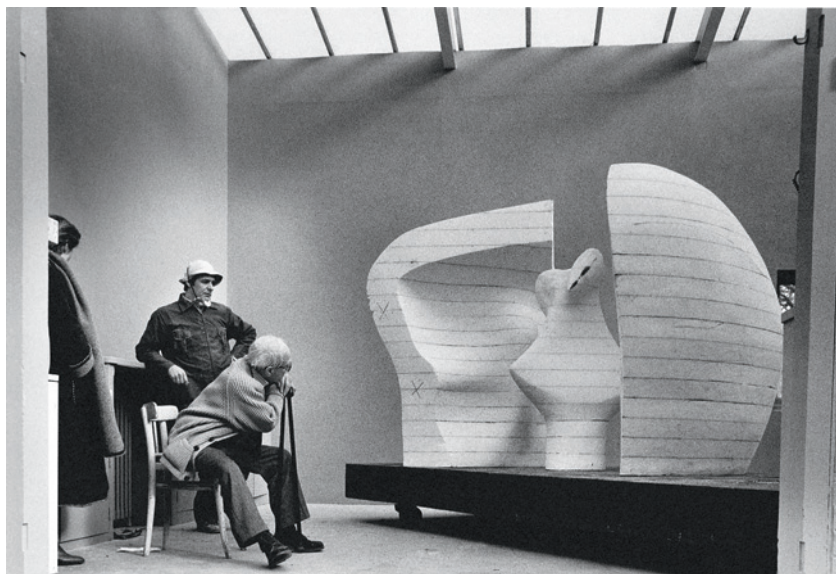
En rigor, no se puede afirmar que la mayoría de las piezas de la exposición fueran obras acabadas, al menos según las convenciones de la época. La mayoría eran escayolas, lo cual, en el contexto del Pavillon, parece indicar que se presentaban como sustitutos de las obras que un visitante entusiasta podría encargarse: obras que se confeccionarían a medida con materiales con un aura y un atractivo mayores. Aun así, el hecho de que Rodin recurriera a la escayola para representar la naturaleza –la esencia– de su obra, no era ninguna casualidad.

Si observamos detenidamente el Pavillon de l'Alma descubrimos que se trata de un edificio determinado por la cuidadosa atención

que presta el artista al papel de la luz. Su objetivo fundamental era modular la iluminación de sus escayolas. No se utilizó ni gas ni electricidad. El esquema se basaba más bien en la iluminación lateral y cenital. Dieciocho ventanas altas se abrían en las paredes de la estructura, y un claristorio recorría el techo. Y todas estas aperturas, o al menos la mayoría de ellas, estaban provistas de persianas regulables que contrarrestaran los inevitables cambios diarios y estacionales que tendrían lugar a lo largo de los seis meses que duraría la exposición (fig. 4). Por su condición de modelos o de muestras, la función primordial de las obras era la transmisión de información¹⁰. Parece ser que la cumplieron. Las ventas se dispararon.

Después de Rodin, la función de los yesos y de los moldes fue adquiriendo una mayor complejidad. Por otra parte, la distinción tradicional entre la talla y el modelado empezó a perder vigencia, y fue sustituida por la combinación de diversas técnicas y operaciones. Aunque Alberto Giacometti se mantuvo fiel a algunos medios de larga tradición –la arcilla, la madera y la escayola, entre otros– también utilizaba la plastilina. Es evidente que la maleabilidad de este medio era muy útil para un artista que pasaba tanto tiempo cortando sus materiales como estirándolos¹¹. No es de extrañar que Simone de Beauvoir dijera que su estudio estaba “inundado” de escayola, al igual que sus manos y su pelo¹².

Henry Moore, por el contrario, fue dejando de utilizar maquetas de escayola a medida que sus obras iban creciendo, y acabó optando por el polietileno (fig. 5). Este cambio se produjo cuando un antiguo ayudante suyo empezó a trabajar en la construcción de decorados para los teatros de Londres –un ámbito donde el polietileno era el material favorito– y le enseñó a utilizar este nuevo material. Fácil de modelar (con un hilo caliente), el polietileno se puede manejar y reutilizar sin dificultad. Y posee una blancura cegadora. Para Moore esto era muy importante, teniendo en cuenta que las sombras desempeñan una función muy importante en sus obras de grandes dimensiones. Enseguida se dio cuenta de que podía obtener mejores resultados con las sombras si incorporaba texturas donde podían concentrarse¹³.



5.
Henry Moore y su ayudante Malcolm Woodward trabajando
con el poliestireno de *Figure in a Shelter* [Figura en un
refugio], mostrando las secciones tras el agrandamiento
1983
The Henry Moore Foundation

Ya no se puede decir que la plastilina, inventada en torno al año 1897 por el artista británico William Harbutt, ni el polietileno, un hidrocarburo descubierto sesenta años antes por el farmacéutico alemán Eduard Simon, sean materiales novedosos. Sin embargo, es indudable que parecen bastante nuevos si se los compara con los orígenes ancestrales de las esculturas de madera, de tierra y de piedra. La fibra de vidrio y el poliéster son aún más recientes. Con todo, la elección del artista suele estar más condicionada por la utilidad que por la novedad. La filosofía de la escayola nunca ha dejado de estar presente.

En los moldes que produce en su estudio, Charles Ray también aprovecha las virtudes de la escayola, aunque utilice la fibra de vidrio en su lugar¹⁴. Después, añade los detalles con masilla de poliéster, que aplica en capas irregulares que deja secar y después moldea con diferentes esmeriles, limas y escofinas. Dado que el

color natural de la fibra de vidrio es el azul verdoso claro, también suele recurrir a una imprimación blanca.

Para profundizar aún más en las técnicas y los materiales de este proceso, habría que llevar a cabo una descripción exhaustiva como la que publicó Brooks Turner en 2017¹⁵. Y utilizar expresiones técnicas apropiadas, como “molde de silicona” o “masilla gelcoat”. Sin embargo, lo más importante para nosotros son aquellos aspectos del método de Ray que entroncan con la arraigada tradición de los moldes de escayola: el aspecto de sus moldes se aferra firmemente a esa tradición, sobre todo en la medida en que persigue objetivos similares.

Tradicionalmente, los moldes siempre se han creado para que las personas que los utilizan los estudien detenidamente. Con los moldes de Ray sucede algo muy parecido. La idea es analizarlos a fondo, y después observarlos una y otra vez. Hacer uso de la licencia que otorgan es una sensación extraña. Nos encontramos con un grupo heterogéneo de cuerpos: vestidos y desnudos, femeninos y masculinos, viejos y jóvenes, animales y humanos. Y esto es solo el comienzo. Cuanto más los observamos, más cosas descubrimos: el nudo fruncido, el ojo de un caballo, las costuras de la brida, el escroto colgante, la pezuña desgastada, el ombligo hundido, los exuberantes pliegues de la carne en una cintura contorsionada...

Esta breve lista puede parecer una descripción gráfica. Por desgracia, la tarea no ha hecho más que empezar. Los moldes de Ray son asombrosamente inclusivos, y emparejarlos con palabras, y viceversa, no es una tarea sencilla. Detengámonos de nuevo en las arrugas del nudo (fig. 6). ¿Dónde empiezan? ¿cómo se anudó? O ¿cómo se desató, si vamos al caso? ¿Y cómo se convirtió en una escultura? Modelo y antimodelo, el nudo es uno de los multiformes misterios característicos de este artista. Bajo esta luz, podría interpretarse perfectamente como una firma o un símbolo. Representa a Charles Ray.

6.
Charles Ray
School Play [Función escolar]
2014
Detalle del nudo



1. A lo largo de todo el artículo, la autora juega con las distintas acepciones de *pattern*. Aunque en algunos casos el significado coincide con el de nuestra lengua (en español también significa, según el D.R.A.E., “persona que emplea trabajadores” o “modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa igual”), hay uno en concreto, fundamental en el caso del presente ensayo, que no posee en castellano, que es el de “molde” de una escultura. Es importante que el lector tenga presente que, en el original, cuando se habla de “modelos”, “patrones” o “moldes”, se está empleando la misma palabra, a saber, “pattern” [N. del T.].
2. Para un análisis general de los usos de la escayola (que en ese libro se denomina “estuco” o “yeso”), véase Nicholas Penny, *The Materials of Sculpture*, New Haven, Yale University Press, 1993, capítulo 13.
3. Para un amplio análisis de este tema, véase mi libro *Jean Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, New Haven, Yale University Press, 1986, capítulos 3-4.
4. Véase Rune Frederiksen, “Plaster Casts in Antiquity”, en Rune Frederikse y Eckart Marchand, eds., *Plaster Casts: Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlín, De Gruyter, 2010.
5. Véase Martin Biddle, “«Making of Moldes for the Walles»: The Stuccoes of Nonsuch: Materials, Methods and Origins”, en Frederiksen and Marchand, *Plaster Casts*, pp. 99-117. Véase también Walter Cupperi, “Giving Away the Moulds Will Cause No Damages to His Majesty’s Casts – New Documents on the Vienna Jüngling and the Sixteenth Century Dissemination of Casts after the Antique in the Holy Roman Empire”, en Frederiksen y Marchand, *op. cit.*, pp. 81-85.
6. Véase Ángeles Solís Parra, Judit Gasca Miramón, Silvia Viana Sánchez y José María Luzón Nogué, “The Restoration of Two Plaster Casts Acquired by Velázquez in the Seventeenth Century: The Hercules and Flora Farnese”, en Frederiksen y Marchand, *op. cit.*, pp. 385-402.
7. *Ibid.*
8. Robert Ryman, “Paradox”, *Art 21*, Temporada 4, 18 de noviembre de 2007, <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s4/robert-ryman-in-paradox-segment/> (última consulta: 11/03/2019).
9. La mejor descripción de esta exposición y de la construcción que se diseñó para albergarla se puede encontrar en Alain Beausire, *Quand Rodin exposait*, París, Éditions Musée Rodin, 1988, pp. 158-207.
10. En una carta que le remitió a su amigo Edmond Bigand-Caire, Rodin consignaba que había vendido esculturas por valor de 200.000 francos. Véase Frederick V. Grunfeld, *Rodin: A Biography*, Nueva York, Henry Holt, 1987, p. 420.
11. Hasta después de la Segunda Guerra Mundial, el escultor no dispuso de los recursos necesarios para realizar esculturas de bronce.
12. Los comentarios de De Beauvoir sobre Giacometti aparecen en Simone de Beauvoir, *Lettres à Nelson Algren: Un amor transatlántico*, 1947-1964, París, Gallimard, 1997, pp. 146-147, citado en la introducción de Cecilia Braschi en *Giacometti*, Tate Modern y Fondation Giacometti, 2017 p. 103. [cat. exp.]
13. Véase Anne M. Wagner, “Moore’s Later Sculpture: The Spaces between the Knuckles”, en *Henry Moore: Late Large Forms* Londres, Gagosian Gallery en colaboración con la Henry Moore Foundation, 2012, pp. 170-179 [cat. exp.].
14. Al igual que la plastilina y el polietileno, la fibra de vidrio no es un material demasiado nuevo; según el artículo de la Wikipedia, la patente para la producción de este material se le concedió en el año 1888 a Herman Hammesfahr, un inventor prusiano-americano. “Fiberglass”, Wikipedia, última modificación 26 de abril de 2019, <https://en.wikipedia.org/wiki/Fiberglass>.
15. Véase Brooks Turner, *A Guide to Charles Ray: Sleeping Mime*, Los Ángeles, Paperleaf Press, 2017.

© de esta edición,
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, 2019

Los textos de los autores,
 BY-NC-ND 4.0 International

Las traducciones,
 BY-NC-ND 4.0 International

Las imágenes,
© Charles Ray, cortesía Matthew
Marks Gallery
© resto de imágenes, sus autores

Créditos fotográficos
© 2019. Photo Scala, Florence
/ bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur
und Geschichte, Berlín: 24
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando, Madrid: 27
Agence photographique du Musée Rodin /
Fotografía Bauche © Musée Rodin: 29, 30
Reproducido con el permiso de The Henry
Moore Foundation / Fotografía de Errol
Jackson: 32
Charles Ray Studio / Fotografía
de Joshua White, 2018: 34

ISBN: 978-84-8026-603-1
NIFO: 828-19-032-4
D.L.: M-33380-2019

Catálogo de publicaciones oficiales
<http://cpage.mpr.gob.es>

Distribución y venta
[http://sede.educacion.gob.es/
publiventa/](http://sede.educacion.gob.es/publiventa/)

Números anteriores
Exilio / refugio
El pop vs. lo popular
Economía libidinal de la transición

Próximo número
Tiempos incompletos. Políticas
y estéticas de la memoria

Carta(s)
El pensamiento es tridimensional

Charles Ray
El pensamiento es tridimensional _01

Anne M. Wagner
Lenguajes modelo _25