

# Tucker

Masa y figura



Kosme de Barañano

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

- © De los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015
- © William Tucker, 2015
- © Succession Alberto Giacometti (Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris / ADAGP, Paris), VEGAP, Bilbao, 2015
- © Man Ray Trust, VEGAP, Bilbao, 2015
- © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2015

### **Créditos fotográficos**

- © Chapter of Gloucester Cathedral, 2014. Photographer: Steve Russell Studios: p. 38.
- © Collection Swiss Foundation for Photography: p. 29 (abajo).
- Courtesy McKee Galerie: pp. 34, 37 (abajo), 39, 46 (arriba).
- © Kosme de Barañano: pp. 4, 15, 37 (arriba), 41, 42, 61, 63.
- © Photo Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali: pp. 52, 53 (arriba, izquierda).
- © Photographer Roman März, Courtesy of Buchmann Galerie: p. 46 (abajo).
- © Tate, London 2015: pp. 9-11.
- © The artist/Pangolin. Photographer: Steve Russell Studios: p. 57.
- © The British Council: p. 23.
- © The Estate of Alberto Giacometti (Fondation Giacometti, Paris and ADAGP, Paris), licensed in the UK by ACS and DACS, London 2015 / Bridgeman Images: p. 31.
- © The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence: p. 29 (arriba).
- © Victoria and Albert Museum, London: p. 49.
- © 2013 Shawn Haselgrove: p. 33 (centro, derecha; abajo, izquierda).

Texto original publicado en el catálogo de la exposición *Tucker. Masa y figura*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (9 de junio-14 de septiembre de 2015).

Patrocinado por:



«But we were presumably sent here to try and enlarge infinity.»  
(Probablemente fuimos enviados a este mundo para ensanchar el infinito)

Lawrence Durrell, *Tunc*, 1968

**W**illiam Tucker nace en El Cairo en 1935, de padres británicos. En 1957, mientras estudia el segundo curso de Historia en la Universidad de Oxford, ve la exposición *Sculpture 1850 to 1950* en Holland Park (Londres). Esta experiencia le hace tomar la decisión de concentrarse en la escultura y ese mismo año construye su propia obra, *Warrior*, una figura de arcilla de 19,5 centímetros de alto que representa a un guerrero que inclina la cabeza. Después de licenciarse (1955-1958), Tucker se matricula en la Brighton School of Art, pero no encuentra allí lo que busca de oficio y se cambia a la Central School of Arts & Crafts de Londres, donde aprende a soldar en 1959. Tras asistir a una clase de Anthony Caro, se traslada a St. Martin's School of Art. En 1961 recibe la prestigiosa beca Lord Sainsbury Scholarship y en 1965 la Peter Stuyvesant Travel Bursary.

Después pasa a ser profesor tanto en St. Martin's como en el Goldsmiths College<sup>1</sup>, y en 1968 es elegido Gregory Fellow in Sculpture en la Universidad de Leeds, donde comienza a impartir sus conferencias sobre escultura, que serán publicadas primero en las revistas *Studio International* y *Art Journal*, y en 1974 se recopilan en el libro *The language of sculpture*<sup>2</sup>. En estos textos el artista expone sus reflexiones sobre el sentido, los materiales y el vocabulario de la escultura.

---

1 En algunas biografías se confunde el paso de Tucker por estas tres instituciones de Bellas Artes (Central School of Arts & Crafts, St. Martin's School of Art y Goldsmiths College), en aquel momento distintas. La llamada Central School of Arts & Crafts, fundada en 1896, y la St. Martin's School of Art, que abrió sus puertas en 1854, se reunieron en 1989 en el Central Saint Martins. Desde 1986 ambas escuelas eran parte del London Institute, creado por la Inner London Education Authority para coordinar siete escuelas de arte, grabado, diseño, moda y comunicación existentes en la ciudad. The London Institute se constituye como entidad legal en 1988, proporciona diplomas de enseñanza desde 1993 y recibe estatus universitario en 2003; fue renombrado University of the Arts London en 2004. El Goldsmiths' Technical and Recreative Institute se funda en 1891 en la previa Royal Naval School, en New Cross. Estaba dedicado a "the promotion of technical skill, knowledge, health and general well-being among men and women of the industrial, working and artisan classes" (la promoción de habilidades técnicas, conocimiento, salud y bienestar general entre hombres y mujeres de las clases industrial, trabajadora y artesana). En 1904 The Goldsmiths Company lo entrega a la Universidad de Londres, que lo renombra Goldsmiths College.

2 William Tucker. *The language of sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974 (reed. en 1992 y 2010; distribuido en Estados Unidos como *Early modern sculpture*. New York : Oxford University Press). Los primeros ensayos fueron publicados en la revista *Studio International*: "An essay on sculpture" (enero de 1969, p. 13), "The Object" (abril de 1970), "Notes on sculpture" (enero de 1972) y "Gravity" (octubre de 1972). Posteriormente se publicó "Modernism, Freedom, Sculpture" en *Art Journal* (vol. 37, n.º 2, winter 1977-1978, pp. 153-156).



NORT  
FINE  
HAND

086  
ERYVILLE CA-

608 3606

attn-Peggy

0-595-9901

413

4939

12847

phone

262 191

1469

2011/11/11  
13 2106



HBT

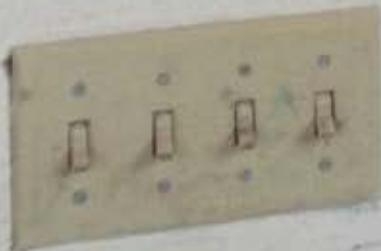
219 871 911  
KOSME AUG 29



La  
646-671-6  
(601)



23



En 1972 Tucker representa a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia, con unas esculturas abstractas que ya revelan sus intereses formales, temáticos y estéticos, y que son como grandes dibujos en el aire, trazados con metal. Es el caso de las series *Cat's Cradle* y *Beulah*. En ese momento rechaza la esencia de la escultura narrativa, la estatuaria figurativa. Al año siguiente es el primer artista que expone de forma individual en la Serpentine Gallery (6-28 de octubre), creada poco antes como *Kunsthalle* para el arte contemporáneo por el Arts Council en Kensington Gardens, Hyde Park, y en 1975 el mismo Arts Council le encarga el comisariado de la muestra *The Condition of Sculpture*, en la Hayward Gallery de Londres. Este trabajo le permite elegir obras de artistas que, como él, «en lugar de considerar el aspecto físico y la visibilidad de la escultura como una inhibición, más bien lo toman como un reto»<sup>3</sup>. El título completo de la exposición fue *The Condition of Sculpture. A Selection of Recent Sculpture by Younger British and Foreign Artists*. Al año siguiente, con muchos más medios, el Whitney Museum de Nueva York, de la mano de Tom Armstrong, presentaba, de marzo a septiembre, *200 Years of American Sculpture*, «a Bicentennial exhibition».

En su ensayo «William Tucker: the language of a sculptor», Alison Sleeman señala que los tres pilares fundamentales del pensamiento de este artista se encuentran en los textos que van de 1969 a 1975:

Taken together, the book *The Language of Sculpture*, the exhibition *The Condition of Sculpture* and the series of magazine articles "What Sculpture is", represent the most coherent public statements and demonstrations of William Tucker's ideas on sculpture<sup>4</sup>.

En 1978 Tucker se instala en Nueva York para ejercer la docencia en la Universidad de Columbia, donde permanece hasta 1982, y en la New York Studio School. Allí recibe la beca Guggenheim Fellowship for Sculpture en 1981 y se adentra en un nuevo campo de realización de escultura, basado en los principios originarios de este arte: la verticalidad y el modelado. Tucker, que fue uno de los pioneros del movimiento *minimal* en Gran Bretaña, representa en este momento la vuelta a la escultura figurativa desde una visión de simplicidad orgánica.

El año en que se convierte en ciudadano americano, 1986, Tucker recibe una beca del National Endowment for the Arts; en 1993 es nombrado copresidente del Programa de Arte en el Bard College de Nueva York; y en 2010 es galardonado con el Lifetime Achievement Award, que otorga el International Sculpture Center de Estados Unidos. Pueden encontrarse esculturas destacadas de todos sus periodos creativos en las colecciones más importantes del mundo: Tate Britain de Londres, Guggenheim y MoMA de Nueva York, Nasher Sculpture Center de Dallas, Museum of Fine Arts de Houston y Art Gallery of New South Wales de Sydney, entre otras.

Las obras de Tucker son principalmente *presencia* física, volúmenes con una sensación de presencia enigmática. El espectador comienza a ver cómo una variedad de elementos conspiran juntos para crear esta poderosa presencia que a veces se revela en forma reconocible y a veces en forma de historia del arte: de escultura previa, de referencia literaria. Nuestra mirada necesita ser activada para dar sentido a esos objetos, es decir, para *darles* forma.

---

3 "Instead of regarding the physicality and visibility of sculpture as an inhibition, rather take it as a challenge". William Tucker. "Introduction", en *The condition of sculpture : a selection of recent sculpture by younger british and foreign artists*. [Cat. exp., Londres, Hayward Gallery]. London : The Council, 1975.

4 Alison Sleeman. "William Tucker : the language of a sculptor", Arts Council Collection Spotlight, 16 de febrero de 1995. Artículo publicado con motivo de la exposición *William Tucker. Six Sculptures*, celebrada en la Leeds Art Gallery (16 de febrero-1 de abril de 1995).

## Razón y sentido de la exposición

Esta exposición trata de presentar la escultura de Tucker desde 1985 hasta el presente, es decir, un recorrido por sus últimos treinta años, así como por sus dibujos, en una unión dialéctica de dos formas de considerar el modelado y el sentido escultórico de toda superficie. Es la primera retrospectiva del artista en España y la primera vez que se exponen tantos dibujos junto a sus esculturas, precisamente para que el espectador entienda las claves tanto intelectuales como formales de la obra en su conjunto.

No es la primera vez, sin embargo, que la obra de Tucker se expone en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Participó ya en 1962, junto a la de artistas como Anthony Caro, John Latham, Brian Wall y Phillip King, en una muestra organizada por el Arts Council de Gran Bretaña titulada *Joven escultura inglesa*. Fue presentada posteriormente en la sala de exposiciones Santa Catalina del Ateneo de Madrid con un texto de Juan Antonio Gaya Nuño encargado por Carlos Arean, que entonces presidía la institución<sup>5</sup>.

En aquel momento Tucker estaba explorando las posibilidades de la fibra de vidrio y sus esculturas tenían un carácter constructivista, que daba prioridad a la línea sobre la masa, a la geometría sobre lo orgánico, y un sentido más de sugerir que de crear volumen. Lo que ahora exponemos es la vuelta del artista a la masa sólida y al modelado a mano del yeso con el fin de explorar la forma humana, que arranca en 1983, después de haberse consagrado como uno de los minimalistas más consolidados de aquella *New Generation*.

Presentamos aquí y ahora al Tucker que ha regresado al volumen y a la masa, es decir, al sentido de la escultura prehistórica. Este artista que, como he dicho, fue uno de los pioneros de la vanguardia plástica en Gran Bretaña, representa la vuelta a la escultura figurativa desde una visión nueva de simplicidad orgánica.

La exposición consta de casi cincuenta esculturas y un número similar de dibujos desde 1985 hasta el presente. Las esculturas son piezas de gran tamaño y de formato mediano (cuatro cabezas, seis caballos y varias danzantes y torsos). Además, se exhiben veinticuatro maquetas que remiten a piezas monumentales repartidas por todo el mundo y que contextualizan, en cuanto a temas, toda su producción. La presentación paralela de cincuenta dibujos pensamos ayudará al gran público a entender las inquietudes escultóricas de este artista.

Comenzamos la exposición no tanto de una manera cronológica sino de una manera *manual*, con la presentación de tres grandes torsos, tres manos, de hace una década: *The Cave* (2005), con una clara referencia a *La caverna* de José Saramago, situada en la Gran Vía de Bilbao, junto a la sede de BBK; *Night* (2004), que evoca *La Noche* de Miguel Ángel en la capilla de los Médicis de la basílica de San Lorenzo, en Florencia; y *The Void* (2005), relacionada con las *Manos sosteniendo el vacío* de Giacometti; tres broncees como tres meteoritos que caen desde la base misma de la historia de la escultura occidental, en cuanto torsos de manos que provienen de esculturas claves de Miguel Ángel Buonarroti o de la mano como fragmento constituido en obra autónoma en Auguste Rodin.

Como fondo de esta primera visión, al otro lado del espacio rectangular de la sala BBK del museo, aparece la pieza, quizá como un gigantesco pie, del bronce *Ouranos* (1985). Pero el recorrido continúa con una escultura que temáticamente es una cabeza algo más grande que el tamaño real: *Homage to Rodin (Bibi)* (1999), tema que se repite a mayor escala en piezas como *The Hero at Evening* (2000) o *Emperor* (2002). Varias de estas cabezas se han aumentado y fundido en bronce e incluso en hormigón como monumentos públicos.

Tras este primer acercamiento a manos y cabezas, se crea una cesura temporal, un hiato que nos conduce a tres piezas colocadas directamente sobre el suelo y que significan la vuelta de Tucker, tras veinte años de escultor minimalista o de escultor de la reducción de la escultura a objeto, a la masa y a la verticalidad. Son las tres piezas de 1985 con nombres de dioses clásicos: *Tethys*, *Kronos* y *Rhea*.

---

<sup>5</sup> *Joven escultura inglesa*. [Cat. exp.]. Madrid : Editora Nacional, 1962 (*Cuadernos de Arte* ; vol. 9); muestra presentada en la sala de exposiciones que dirigía José Luis Tafur.

Tucker tituló estas formas nuevas con nombres extraídos de la mitología griega después de realizarlas, en cuanto que, para él, eran formas primordiales, de alguna manera presocráticas, antes de que el mito las hubiera formalizado con atributos determinados, es decir, las figuraciones de las fuerzas más generales, como el océano, el tiempo, la tierra, etcétera. El propio autor señala que eligió estos nombres para estas formas que son torsos, pero que pueden ser troncos o puños o brazos, de la misma forma en que los griegos supieron nominar a sus deidades primigenias por su carácter esencialista, por los cuatro elementos. Escribió: «Kronos no es necesariamente un torso, o si se trata de un torso, también es un puño, un tronco de árbol, etcétera, etcétera. No hay un "sujeto" [...] no hubo imágenes tradicionales, lo que sugiere a la vez una conexión con la obsesión griega por el cuerpo, pero en su oscuro origen "ctónico"»<sup>6</sup>.

Más adelante se han colocado tres grandes piezas muy recientes que el escultor aún no ha fundido en bronce. Se trata de tres yesos con diferente textura y tipo de coloratura: *Chimera* (2008), *Odalisque* (2008) y *Day* (2012). La visión de estas tres esculturas de taller puede ofrecer al espectador un sentido de la manera de trabajar de Tucker, no sólo con el yeso sino con la dimensión, la dificultad de modelar a gran escala y la dificultad posterior de fundir estas piezas.

Tras ellas, y regresando por el otro lado de la sala, nos adentramos en el recorrido temporal con diversas cabezas de caballo, *Horses*, todas ellas de 1986, así como tres modelos para Boston –*Greek Horse*, *Chinese Horse* y *Day*–, de apenas 10 centímetros, para analizar su sentido de la escala. Después vienen cuatro cabezas de personas de 1997-1998: *Our Leader*, *Good Soldier*, *Persecutor* y *Sleeping Musician*.

Continúa la muestra con las maquetas de *Maia* (1997), escultura que realizó para el paseo de Abandoibarra de Bilbao ese mismo año, un torso femenino que surge de la tierra como toda la escultura primitiva. *Maia*, como *Eve* (2000) o *Demeter* (1991), son figuras como rocas densas, representaciones del potencial interno de la tierra para la fecundidad.

Finalmente, hemos instalado dos pedestales largos con modelos o maquetas de trabajo empleados por el artista desde 1991 a 2011. Y como recorridos, puestos a veces seguidos, como relieves horizontales, sus dibujos, también en ese arco temporal de 1985 a 2015.

Presentamos un montaje más abierto que en la exposición de hace un año del artista alemán Markus Lüpertz, en cuanto que en aquélla intentaba, como comisario, acercar las series de pintura a ciertos temas de la escultura. En la presente muestra he tratado más de buscar un flujo, sin seguir un estricto orden cronológico en la trayectoria del artista. Si consideramos el curso laboral del artista como un río, no he buscado su, digamos, territorialidad, sus accidentes geográficos, sino la corriente que subyace en la profundidad, ese flujo que lo constituye en su interior, lo que arrastra en su extraño y enigmático caudal.

Todas estas obras presentan una ambigüedad entre lo que la superficie de la masa nos informa y lo que la densa masa, en cuanto escala, conlleva o *conforma* nuestra visión, nuestra lectura de la imagen, de la misma forma que hay un *lenguaje* de la escultura. Su obra significa asimismo un repaso a la historia de la mitología y un repaso a los temas de la historia del arte (cabeza de caballo, manos de Miguel Ángel a Rodin, etcétera), por lo que pensamos que el viaje por la escultura de Tucker es un recorrido también por los temas y principios de la escultura de todos los tiempos. Este juego de *re-flexión* o de *con-fusión* estaba igualmente presente en su primera escultura, que cuestionaba también la idea de representación y hacía *re-pensar* el sentido propio de la escultura.

---

6 "is not necessarily a torso, or if it is a torso, it is also a fist, a tree bole, etc. etc... There is no 'subject' [...] there were no traditional images, suggesting at once a connection with the Greek obsession with the body, but at its dark 'cthonic' source". *Tate Gallery: illustrated catalogue of acquisitions 1986-88*. London, 1996. Disponible también *online* en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-kronos-p11201/text-catalogue-entry> (consulta: 8 de mayo de 2015).

## 2

### Los primeros veinte años de escultor: 1957-1975

La exposición *Sculpture 1850 to 1950*, mostrada en 1957 en Holland Park (Londres), fue para Tucker, un joven estudiante de Historia en Oxford, el motivo y el lugar de entender su vocación de escultor. En varias ocasiones el artista ha relatado que los contenidos de aquella muestra, en su recuerdo, iban desde obras dignas de olvidar («forgettable mid-Victorian pieces») a otras de autores como Reg Butler, Kenneth Armitage o Lynn Chadwick. No obstante, a él le interesaron más piezas como *Warrior* (1957) de Elisabeth Frink o *Warrior with Shield* (1953-1954) de Henry Moore, como al escultor alemán Markus Lüpertz le interesaría poco después enormemente el *Falling Warrior* de este último de 1956.

Gran Bretaña en ese momento se estaba recuperando de las penalidades sufridas durante la Segunda Guerra Mundial y los artistas británicos cosechaban éxito internacional. En 1948 Henry Moore había recibido el premio de la Bienal de Venecia, que en 1956 fue concedido a Lynn Chadwick; y en 1959 Barbara Hepworth ganaría la Bienal de Sao Paulo y el joven Anthony Caro la primera Biennale des Jeunes celebrada en el Musée d'Art de la Ville de Paris.

Influenciado por la importancia que adquiere en el espacio público la obra de Henry Moore y Barbara Hepworth y con los estímulos intelectuales del citado Anthony Caro y de Eduardo Paolozzi, profesores en St. Martin's School, a finales de los años cincuenta se forma un grupo de artistas emergentes. En 1959 Caro y Frank Martin, jefe del departamento de escultura de St. Martin's, organizan un taller de soldadura e integran la escultura y el dibujo en una sola clase, con miras más a la comprensión del objeto que a la copia del tema («to understanding rather than copying the subject»<sup>7</sup>). Phillip King, David Annesley, Michael Bolus, Tim Scott, Isaac Witkin y William Tucker se presentan en público con la exposición *New Generation Sculpture*, organizada en la Whitechapel Gallery de Londres en 1965<sup>8</sup>. Aunque surgen a la sombra de Moore —incluso Caro, que había trabajado con él en Much Hadham (Hertfordshire) de 1951 a 1953, antes de irse a Nueva York, o King, que a finales de 1958 entra como ayudante de Moore—, todos reniegan de las formas orgánicas y de los materiales clásicos, abandonando también las referencias a otras cosas de la realidad<sup>9</sup>.

La exposición de la Whitechapel, bajo la influencia de Caro, en la confianza en la escultura como disciplina intelectual, marcó un estilo, dejándolo codificado en, al menos, tres puntos: el uso de materiales modernos como la fibra de vidrio (*fiberglass*) y el plástico, la huida de lo personal y lo emocional en la talla o en el modelado (como los pintores del *colour field*) y la eliminación de los pedestales emulando al propio Caro. Eran los comienzos de una suerte de minimalismo y conceptualismo británicos.

---

7 Siri Fischer Hansen. "Biography", disponible *online* en <http://www.anthonycaro.org/frames-related/biography.htm> (consulta: 9 de mayo de 2015).

8 En una entrevista-conversación con Brian McAvera en la revista *Sculpture* con el título "Influence, Exchange, and Stimulus" (marzo de 2002, vol. 21, n.º 2), Anthony Caro habla así de aquel grupo de jóvenes estudiantes, de exploradores, liderados por el Sr. Martin: "And those New Generation artists were absolutely not clones of me, they were good artists in their own right. There was a head of steam—both at St Martins and later in America. We were a group of explorers. I like this sort of relationship, indeed I initiated it, so it focused around me" ("Esos artistas de la Nueva Generación no eran en absoluto clones de mí, ellos eran buenos artistas por derecho propio. Había una cabeza visible en St. Martin's y más tarde en Estados Unidos. Éramos un grupo de exploradores. Me gusta este tipo de relación, de hecho yo la inicié, así que se enfocó en torno a mí").

9 En un libro póstumo, Anthony Caro describe el talante de Henry Moore y reconoce, agradecido, su deuda con el escultor mediante una interesante precisión: "After I left art school I spent two years working for Henry Moore. He introduced me to modern art, to negro art and to a whole new world of non-academic art that I had not ever come into contact with before. When I left him I found myself looking at Picasso's work" ("Después de abandonar la escuela de arte, pasé dos años trabajando para Henry Moore. Me introdujo en el arte moderno, en el arte negro y en todo un mundo nuevo de arte no académico con el que yo nunca había estado en contacto. Cuando le dejé, me vi a mí mismo rebuscando en la obra de Picasso"). Véase Caro. Amanda Renshaw (ed). London : Phaidon Press, 2014.



*Margin II*, 1963  
Aluminio pintado  
133 x 157,5 x 56 cm  
Tate, Londres  
N.º inv. T01373

En 1959 Tucker se entrega a la escultura como *construcción* con metal, construcción del metal en cuanto alternativa al modelado y al tallado. Es una reacción contra la narrativa y contra el contenido simbólico de la escultura, no sólo de Henry Moore, también de la talla de Constantin Brancusi. Jugando con el principio modernista del racionalismo constructivo, de «fidelidad a los materiales» (*truth to materials*), Tucker estaba explorando las posibilidades de los nuevos materiales industriales, por su superficie altamente resistente, que permitía soportar más carga con menos peso. La fibra de vidrio comenzó a explotarse como producto comercial, como material de aislamiento, en el año 1938 por la empresa estadounidense Owens-Corning. Después de la Segunda Guerra Mundial, su empleo se extendió por todo el Reino Unido y, a partir de 1956, el material se distribuyó con un determinado color rosa. Este último es el utilizado por Tucker en la pieza *Memphis* (1965), tres formas curvas abstractas en forma de riñón. También trabaja el aluminio en piezas como *Margin II* (1963) [fig.], que, al igual que *Unfold* (1963) [fig.], consigue un cierto sentido ilusionista mediante el simple acto de plegar una chapa plana y delgada, y pintarla en dos áreas de color claramente definidas. La forma se puede ver como un todo desde numerosos ángulos, como un dibujo plano creíble, pero a la vez crea el efecto del desdoblamiento especular. Tucker da así a entender el tipo de modelado, de *des-pliege* como *re-flexión*, como *acción* escultórica.

Las primeras obras abstractas importantes de Phillip King también se interesan por la reflexión. Nacen después de un largo viaje por Grecia. *Window Piece* (1961) refleja su reciente estudio de la arquitectura antigua y *Drift* (1962) articula el gesto escultórico primario de apoyar un objeto contra otro. Al igual que Tucker, King introduce en sus obras el humor y la ambigüedad; en el caso de *37* (1960), del primero, mediante el tratamiento de los números, que son reconocibles a pesar de su forma abstracta, como hiciera Jasper Johns con los números pintados, los *Numbers* de 1958-1959. Son esculturas liberadas de la necesidad de un pedestal y no necesariamente asociadas a referencia alguna. Tucker hablaba entonces de rescatar la escultura de «el mundo de las ideas» y de los «no-espacios» de galerías y museo.



*Unfold*, 1963  
 Aluminio pintado  
 71 x 117 x 134 cm  
 Tate, Londres  
 N.º inv. T01374

Las obras que se mostraron en la Whitechapel en 1965 tienen un parecido formal (y de materiales) con el trabajo minimalista de la época en Estados Unidos. Sin embargo, a diferencia de los minimalistas americanos, como Donald Judd, Tucker sugiere un desarrollo orgánico de la forma e incluso hace alusión a la narrativa, más que proponer formas geométricas básicas que podrían ser percibidas en su totalidad casi de un vistazo. *Anábasis I* (1964), incluida en dicha muestra, es la mutación sucesiva de una sencilla forma de cruz que se superpone en tres volúmenes diferentes, siendo el último una simple hoja transparente de perspex. En el fondo, Tucker da prioridad a este último elemento, más lineal o plano, a la geometría sobre lo orgánico, y su sentido es más sugerir que crear volumen.

Durante la década de 1970 uno de los objetivos de Tucker fue centrarse en las cualidades esenciales de la escultura, a diferencia de cualquier otra forma de arte, interrogarse sobre su esencia. Realizó obras de gran amplitud, con tubos o con varillas, que parecen dibujar en el aire y crean un contexto significativo con los trazos metálicos. La serie *Shuttler* (1970) se creó en respuesta a una estructura descubierta en su sótano: un marco doblado con bisagras, evidentemente diseñado y construido años antes con algún propósito desconocido por un propietario anterior, un carpintero llamado Shuttler. La serie *Beulah* (1971) expresó la exuberancia mediante líricas curvas de tubos de hierro, algunas de las cuales parecen rectas vistas desde ciertos ángulos. Toma su nombre de un lugar que es a la vez específico y universal en el poema épico *Milton* (1804-1810), de William Blake:

There is a place where Contrarities are equally True  
 This place is called Beulah, It is a pleasant lovely Shadow  
 Where no dispute can come [...]



*Beulah I*, 1971  
Hierro pintado  
151 x 266 x 150 cm  
Tate, Londres  
N.º inv. T01818

Hace referencia también a Blake el título de una pieza de 1978, *Building a Wall in the Air*.

Tucker realizó obras que combinan la aparente sencillez con una complejidad que sólo se va revelando gradualmente. En la década de 1970 sus esculturas fueron descritas como «objetos imposibles», ya que eran muy difíciles de mantener con precisión en la memoria a pesar de su simplicidad. Es el caso de *Shuttler A*, en la colección de la Art Gallery of New South Wales (Sidney) o de *Shuttler B*, una pieza de madera con bisagras y creosota, que es un destilado de la brea para preservar el material cuyo uso está prohibido en la actualidad. Pero también de *Beulah I* (1971), de hierro pintado, o de la serie *Cat's Cradle*, que llena el espacio con muy poca masa y cuyo título sugiere un juego físico de participación. Los espectadores son conscientes de sus propios esfuerzos de percepción para comprender la forma y estructura de estos trabajos.

En este momento, Tucker, como ya he señalado, fue elegido para representar a Gran Bretaña en la Bienal de Venecia de 1972. En el catálogo del British Pavilion, Andrew Forge describió *Cat's Cradle IV* (1971) como el armazón de una pequeña tienda de campaña a primera vista («looks like the framework of a small tent»)<sup>10</sup>. Obras como ésta son difíciles de «leer» visualmente, a pesar de su aparente sencillez. Como ocurre con muchos objetos *minimal*, es imposible alcanzar su estructura de un vistazo, es imprescindible moverse alrededor de ella para entender su forma.

A mediados de los setenta las obras de Tucker se hacen más frontales y arquitectónicas, como *Tunnel*, de 1975 (Tate, Londres) o *Angel*, encargada por la Livingston Development Corporation en 1976 para la nueva Livingston, una de las cuatro ciudades escocesas construidas tras la Segunda Guerra Mundial. Cuando se traslada a finales de esa década a Brooklyn, en Nueva York, continúa con las construcciones en madera o

<sup>10</sup> Introducción de Andrew Forge a *William Tucker : British Pavilion, XXXVI Venice Biennale, 1972*. [Cat. exp.]. London : The British Council, 1972.

acero como *An Ellipse* (Guggenheim Museum) o *The House of the Hanged Man* (MoMA). Algunas pasan a ser públicas como *The Rim*, en la ciudad de Atlanta (Georgia), y otras como *Victory* (1981) encontrarán su lugar años después, en este caso en el parque de la Memoria de Buenos Aires, donde en 2001 se colocó una versión encargada tres años antes [fig.]. Esta pieza, una forma geométrica abierta, es como el juego de una erección de una letra o de un signo que se apalanca sobre su propia sombra o sobre su huella horizontal. «La escultura se somete a la gravedad y se revela a través de la luz. Ésta es su condición esencial», dice Tucker al comienzo de su introducción al catálogo a la exposición *The Condition of Sculpture*<sup>11</sup>.

*Victory* parece condensar y sintetizar estas ideas: erección de un signo abierto a la luz y, ante él, la gravedad y la huella sobre la que se levantó. La primera surgió como un marco de madera cubierto con cartón en el estudio de Tucker en Greenpoint, Nueva York. Tres versiones posteriores se realizaron entre 1981 y 1983, una en madera contrachapada y otras dos en contrachapado cubierto con yeso y una capa de fibra de resina, aunque el artista deseaba hacerla en hormigón. Las obras de esa época se construyen en madera y sugieren armaduras y dibujos minimalistas en el espacio. Son típicas del formalismo frecuente en la escultura abstracta del momento.

Las piezas de Tucker de estos primeros veinte años rechazan el sentido del cuerpo, el concepto de academia, y buscan la inmediatez física que el expresionismo abstracto había reclamado a la *acción de pintar*, más que el simple formalismo abstracto. En ellas hay un fuerte sentido de frontalidad, así como una predilección por la estructura lineal abierta, quizá una reminiscencia al sentido del espacio interior de la arquitectura. Tucker empieza en estos momentos a *erigir* sus esculturas y a pensar en ese espacio que ellas crean. La influencia aquí proviene de una figura del arte británico que es fundamental en aquellos años junto a Moore y Hepworth, y que es el pintor Ben Nicholson, que pasa de la pintura figurativa a la abstracta o interrelaciona ambas a lo largo de su vida. Desde los años treinta, Nicholson afirmaba que el dibujo no necesita ser referente de nada, sino mero juego lineal, y que este concepto no es una batalla ganada por las vanguardias sino algo manifiesto ya en los grabados prehistóricos o en los postes pétreos que puntualizan y detallan el paisaje de Cornualles.

En los dibujos de Nicholson sobre catedrales góticas francesas o sobre edificios del Renacimiento italiano, parece que el trazo de la pluma no se despegaba del papel. De una arquitectura muy simple, el autor consigue con unos sencillos trazos de pluma, muy lineales y comedidos, la creación de un espacio que deja de ser *re-presentación* de arquitectura para ser magia y sobre todo ritmo caligráfico. Parte de la simultaneidad planimétrica del cubismo, recogida no en volumetría sino en la capacidad de tensión de la línea, de una grafía que circula sobre los tonos claros, líricos, de su pintura. En los años cuarenta vuelve al paisaje de St. Ives mezclándolo con bodegones o visto desde el parabrisas de su automóvil. Realiza así *secuencias espaciales*, rompiendo la idea de un espacio continuo, con unidad de representación. Los cuadros de Nicholson son verdaderos relieves de escultor y no pasan desapercibidos ni a Caro ni a sus jóvenes compañeros. Estos espacios como planos paralelos que, sin embargo, se cortan y se interfieren consiguen —en ese estado de flotación entre ellos— un orden nuevo, una confluencia de memoria visual. Fue este artista quien habló de utilizar medios abstractos para crear un espacio «no literario», un «espacio real» (*an actual space*) en sus relieves.

En 1969 Tucker, el más intelectual de todos aquellos jóvenes de la New Generation de 1965 en la Whitechapel, no busca una escultura narrativa, ni simplemente figurativa. Busca crear un espacio real, *an actual space*, simplemente escultórico. Así definía su intención plástica, el objetivo de su investigación en la escultura como la búsqueda de «aquello que es lo escultórico en la escultura» («on what is sculptural in sculpture»)<sup>12</sup>.

11 "Sculpture is subject to gravity and revealed by light. Here is the primary condition". *The condition of sculpture: a selection of recent sculpture by younger British and foreign artists*. [Cat. exp., Londres, Hayward Gallery]. London: The Council, 1975, p. 7.

12 Citado por Tom Overton en <http://venicebiennale.britishcouncil.org/people/reference/william-tucker> (consulta: 9 de mayo de 2015). Tucker utilizó esta frase en 1969 para definir el trabajo de Anthony Caro, aunque en aquel momento se sentía incapaz de cumplir con ese ideal.

Años después Joy Sleeman, de la Slade School of Fine Art de Londres, en su ensayo *The sculpture of William Tucker*, dirá que «una escultura sobre la propia escultura no es una escultura, sino una tautología» («a sculpture about sculpture, is not a sculpture but a tautology»)<sup>13</sup>. Pero lo que está buscando Tucker es lo más esencial del oficio, se está preguntando por el material que golpea a primera vista al espectador-lector. Si en la literatura es el léxico, en la escultura hay que ir también a la raíz de su lenguaje. Y así lo sugiere el título de su colección de ensayos, el *lenguaje* de la escultura, *The language of sculpture*, publicado en 1974.

### 3 El lenguaje de la escultura

Como ya se ha mencionado, en 1969 Tucker comienza a impartir clases en la Universidad de Leeds, y muchas de sus ideas sobre la escultura de vanguardia se publican en revistas como *Studio International* o *Art Journal*, y posteriormente en el libro *The language of sculpture* (1974). En ese momento es uno de los defensores públicos de la nueva escultura que se hace en Gran Bretaña y Estados Unidos. Sin haber cumplido los 40 años, se convierte en la voz que reflexiona en alto sobre esta disciplina, en su calidad de escultor, a nivel productivo, y en su calidad de crítico o intelectual, como escritor, compilador o comisario de exposiciones. Un repaso a sus escritos de la época nos sirve para entender su producción de artista joven, de escultor que rompe con lo anterior, no sólo con los academicismos sino también con la sombra de Moore. Nos ayuda esto también a entender la segunda etapa de Tucker, presente en esta exposición.

Tras su paso por St. Martin's, el joven Tucker se había centrado en repensar las cualidades esenciales de la escultura, a diferencia de cualquier otra forma de arte. Quería huir de la escultura como monumentalización de la figura humana, escapar de la representación, de los temas como si ellos fueran la razón de la existencia de la obra. Esta idea crítica hacia la representación la había ya expresado Rodin, cincuenta años antes, al ser preguntado por el título de una obra, por su *subject matter*. Las libertades que Rodin se tomó con los temas mitológicos, su interpretación de las fuentes literarias, molestó a sus contemporáneos, pero en la entrevista que le hizo Paul Gsell respondió lacónicamente a la pregunta sobre la pieza en yeso *Faune et nymphe*, entonces llamada *Pygmalion*: «...no se debe dar demasiada importancia a los temas que interpretamos. No hay duda de que tienen su valor y contribuyen a atraer al público; pero la principal preocupación del artista debe ser forjar musculaturas con vida. Nada más importa»<sup>14</sup>.

---

13 Joy Sleeman. *The sculpture of William Tucker*. Aldershot England ; Burlington, VT : Lund Humphries, 2007.

14 Auguste Rodin. *L'art : entretiens réunis / par Paul Gsell*. Paris : B. Grasset, 1911, p. 217. Transcribimos la cita entera por su interés: "En somme, me dit-il, l'on ne doit pas attribuer trop d'importance aux thèmes que l'on interprète. Sans doute, ils ont leur prix et contribuent à charmer le public; mais le principal souci de l'artiste doit être de façonner des musculatures vivantes. Le reste importe peu. [...] Si je juge qu'un statuaire peut se borner à représenter de la chair qui palpète, sans se préoccuper d'aucun sujet, cela ne signifie pas que j'exclue la pensée de son travail; si je déclare qu'il peut se passer de chercher des symboles, cela ne signifie pas que je sois partisan d'un art dépourvu de sens spirituel. Mais, à vrai dire, tout est idée, tout est symbole. Ainsi, les formes et les attitudes d'un être humain révèlent nécessairement les émotions de son âme. Le corps exprime toujours l'esprit dont il est l'enveloppe. Et pour qui sait voir, la nudité offre la signification la plus riche. Dans le rythme majestueux des contours, un grand sculpteur, un Phidias reconnaît la sereine harmonie répandue sur toute la Nature par la Sagesse divine; un simple torse, calme, bien équilibré, radieux de force et de grâce, peut le faire songer à la toute-puissante raison qui gouverne le monde" ("En resumen, dijo, no se debe dar demasiada importancia a los temas que interpretamos. No hay duda de que tienen su valor y contribuyen a atraer al público; pero la principal preocupación del artista debe ser forjar musculaturas con vida. Nada más importa. [...] Si juzgo que la estatuaria puede limitarse a la representación de la carne palpitante, sin preocuparse de ningún tema, no excluyo con eso la reflexión sobre el trabajo; cuando digo que se puede prescindir de buscar símbolos, esto no significa que yo sea partidario de un arte carente de significado espiritual. Pues, en verdad, todo es idea, todo es símbolo. De este modo, las formas y actitudes de un ser humano necesariamente revelan las emociones de su alma. El cuerpo expresa siempre al espíritu que lo envuelve. Y para aquellos que saben ver, el desnudo ofrece el significado más potente. En los majestuosos contornos del ritmo, un gran escultor, un Fidias, reconoce la serena armonía prevaleciente en toda la naturaleza por la sabiduría divina; un sencillo torso, tranquilo, bien equilibrado, radiante de fuerza y de gracia, puede hacer recordar la todopoderosa razón que gobierna el mundo").

El propio Tucker explica así la situación de la escultura y lo que él buscaba como artista:

La imagen humana en la escultura para mí había sido contaminada por lo que percibí como la postura fácil y retórica de los seguidores de Rodin en el periodo posterior a la guerra, y yo no quería saber nada de ella. Yo quería un arte que fuera puro, lógico y distanciado, cuyo material desalentara el tacto, cuya evocación de lo humano consistiera sólo en su ubicación y tamaño; que habitara y articulara un espacio de dimensiones humanas<sup>15</sup>.

Tucker tuvo éxito en la producción de obras que son lo contrario de imágenes que cuentan algo, insistiendo en la abstracción, en su idea de «la escultura como cosa en sí», que *no representa* otra cosa. Estaba rechazando entonces la esencia de la escultura narrativa, la estatuaria figurativa de Epstein o de Moore. En la consecución de este objetivo, sus obras destacan algunos de los constituyentes principales de la escultura: en particular, los materiales (acero y soldadura) y el proceso (de construcción). Para él la cualidad esencial de la escultura era su propia «visibilidad», lo que, en palabras de Nicholson, era su *actual space*. Es, en este sentido, un fenomenólogo en la escuela de Edmund Husserl, quizá leído a través de Maurice Merleau-Ponty (que paradójicamente escribiría sobre Cézanne pensando en Giacometti): «vuelta a las cosas mismas».

El fenomenólogo busca la verdad «en la percepción» (*perceptual veracity*). El punto de vista de un individuo es la posición que expresa sobre un tema. Por ejemplo, decir «la cabeza está tumbada» significa que alguien ha visto algo, ha identificado una «cabeza», y, con independencia del tipo de cabeza, se mira su posición y se decide que corresponde a la de un objeto tumbado; y a la vez, se dice que está «tumbada» para describir la relación entre la cabeza y la posición. Todas estas decisiones, de percepción, conducen a la *idea* expresada. El punto de vista natural es a menudo el resultado de la elección de una forma de representación, de figuración determinada, y del hecho de decidir que toda la realidad puede ser reproducida como experiencia pictórica o como experiencia escultórica. El pintor Cézanne no buscaba con sus cuadros una fotografía del paisaje, sino mostrarlo en la manera como él lo estaba percibiendo<sup>16</sup>. Esta absorción de lo exterior en el propio yo entra en contradicción con ese movimiento hacia el mundo que implica el ver y el percibir. El doble movimiento del proceso de la percepción es, por una parte, la limitación de la percepción; y, por otra, la apertura que no ofrece límites. El mundo es poseído por aquel que lo mira; es en la mirada del espectador, que atraviesa el espacio inmóvil entre él y la obra, donde encontramos la resistencia.

Tucker no busca en estos momentos una escultura que sea *representación*, que sea una alusión a las cosas, busca en la escultura *una presencia por sí misma*. De manera parecida, en su *Fenomenología de la percepción* se ha preguntado también el filósofo francés: «Ya sean restos o cuerpos de otros, la cuestión es saber cómo un objeto en el espacio puede convertirse en el hecho *parlante* (*speaking trace*) de una existencia, e inversamente cómo una intención, un pensamiento, un proyecto pueden desmarcarse de un sujeto y se hacen visibles fuera de él en su cuerpo, en el medio que él se construye»<sup>17</sup>. Tucker crea piezas como *Beulah* o *Cat's Cradle* no para contar algo sino para emplazar una escultura: su sentido es su propia visualidad.

---

15 "The human image in sculpture had for me been contaminated by what I perceived as the facile and rhetorical posturing of the followers of Rodin in the post-war period, and I wanted no part of it. I wanted an art that would be pure, logical and distanced; its material would discourage touch, its evocation of the human would consist only in its location and its size—that it inhabited and articulated a space of human dimensions". Citado en *William Tucker: recent sculptures and monotypes*. [Cat. exp.]. London: Annely Juda Fine Art, 1987, p. 3.

16 El ensayo de Merleau-Ponty aludido es "Le Doute de Cézanne", publicado en la revista *Fontaine*, vol. 8, n.º 47, diciembre de 1945, pp. 82-91, y reeditado en Maurice Merleau-Ponty. *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996 (que asume la edición Paris: Nagel, 1966, pp. 13-33); existe una traducción al inglés, "Cézanne's Doubt", en Leonard Lawlor; Ted Toadvine. *The Merleau-Ponty reader*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2007, p. 69.

17 "Qu'il s'agisse des vestiges ou du corps d'autrui, la question est de savoir comment un objet dans l'espace peut devenir la trace parlante d'une existence, comment inversement une intention, une pensée, un projet peuvent se détacher du sujet personnel et devenir visibles hors de lui dans son corps, dans le milieu qu'il se construit". Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945, p. 401.



Estudio de William Tucker en Ashfield, Massachusetts, septiembre de 2009 y abril de 2014

## Desintegración o deconstrucción de la escultura

En la década de 1960 comienza una desintegración de la escultura en manos del después llamado *minimal*, por la literalidad pura, en palabras del crítico Michael Fried; esto es, por *literalist art*, por el hiperrealismo total que significan los *specific objects* de Donald Judd o lo que los jóvenes británicos buscaban<sup>18</sup>. Desde principios diferentes, se establece que la escultura puede coger sus temas, su estructura y su material del mundo de las cosas. Pasa del mundo *de la figura* al mundo *de las cosas*, como la filosofía había pasado, con Edmund Husserl, *a las cosas mismas*, a la fenomenología.

Los minimalistas quisieron cargarse la escultura desde el lado de la visualidad; los conceptualistas, desde el de la idea. Parece que están en la línea del filósofo romántico Friedrich Hegel cuando dice que el arte es *el ser sensual de la idea* o la apariencia sensible de la idea («das sinnliche Scheinen der Idee»), definición que supone una duplicidad de una fenomeneidad ligada a la época y a una idea atemporal. Hegel buscaba el espíritu, siendo la principal debilidad de las esculturas su cercanía a la naturaleza; pero la naturaleza no es espíritu, según Hegel. Tucker se aleja de la naturaleza, de la *fisicidad* de la figura, y también de la figura, como re-presentación, buscando la sensualidad de las ideas en lo abstracto. Sin embargo ve que esas ideas sólo las puede desarrollar con sus manos, que no las puede mandar construir porque nacen de ese modelado. En este sentido cada marca, cada trazo, pone de manifiesto en su escultura la presencia física del artista, su toque denso y enérgico, como la huella casi animal del carboncillo en el papel, ese rastro duro presente en todos sus dibujos a partir de los ochenta.

---

18 Es lo que el crítico Rainer Metzger, en su *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne* (Koln : König, 2004), considera el principio de deconstrucción semántica; con sus propias palabras, *Entsemantisierung o Buchstäblichkeit und künstlerisches Medium*. Los cubos de metal o de madera de Donald Judd tienen un único sentido: presentarse tal cual, en su desnudez, en su literalidad, en su *avant la lettre*. De alguna manera, siguen el camino abierto por Duchamp con los *ready made* o por Malévich con su *Cuadrado negro*. Ambos artistas, Malévich y Duchamp, desde postulados diferentes, son dos ejemplos del escepticismo sobre el mundo de la imagen, la destrucción de la historia de las imágenes o de la historia del arte, en el fondo de la historia. El camino a seguir será la autopresentación de las cajas de Judd o de los tubos fluorescentes de Flavin, una realidad que está en la pura evidencia.

Pero mientras que los minimalistas americanos surgen –al igual que, por otra parte, el pop y después los conceptualistas– como una reacción al *abstract expressionism*, los jóvenes escultores británicos no se instalan tanto en el rechazo de lo previo como en el cuestionamiento más fenomenológico de qué es la escultura propiamente, sobreentendiendo que el arte es una experiencia central del ser humano, algo específico, que hay que mantener y extender por todas partes.

En este sentido, Tucker señala lo siguiente en su libro *The language of sculpture*, y recordemos que estamos a principios de los setenta:

Si existe una palabra que capta las aspiraciones del modernismo desde, aproximadamente, 1870 hasta la Segunda Guerra Mundial, ésta es, sin duda, objeto [...]. Esta palabra llegó a denotar una condición de aislamiento autosuficiente y autogenerador en la obra de arte, con sus propias reglas, su propio orden, sus propios materiales, independiente de su creador, de su público y del mundo en general. Es esencialmente un ideal clásico y optimista, en función de una fuerte creencia en el poder y en la centralidad del arte en la experiencia humana<sup>19</sup>.

Para Tucker las bases de la escultura del siglo XX están, por una parte, en Brancusi (que aplica la simplicidad a los materiales tradicionales, incluso retoma el fragmento como unidad, como el torso), y, por otra, en Picasso (que construye por medio del *collage*, que recompone las partes en otra unidad diferente).

En su libro Tucker expone en ocho ensayos su propia contextualización histórica de los logros escultóricos de Rodin y Brancusi, de Picasso y de Julio González, pero también los de dos pintores, Matisse y Degas. Dos de los ensayos son más bien reflexiones, escritas, en palabras del autor, «desde la perspectiva de un escultor en activo, más que desde la de un historiador, un crítico o un *connoisseur*» («from the perspective of a sculptor, working now, rather than that of the historian, critic or connoisseur»). Esta apreciación, como señaló en 1975 Albert Elsen, entonces catedrático de Historia en Stanford, en su reseña del libro de Tucker en la revista *Art Journal*, era «sin duda una advertencia sincera pero sin embargo una contradicción sistemática en todas las páginas. ¿Es como escultor simplemente y no como crítico que Tucker considera ‘vulgar’ el *San Juan Bautista* de Rodin en comparación con la Edad de Bronce, y que Boccioni es rechazado como un ‘talento llamativo y académico’ o que la figuración de Giacometti sea vista como una demostración de que su sensibilidad fue siempre la de un pintor? En Inglaterra, donde se conocen mejor sus escritos, Tucker escribe largos relatos con sus no fundadas opiniones. En este país estos cheques se pueden devolver por falta de fondos»<sup>20</sup>.

---

19 "If one word captures the aspirations of modernism from about 1870 to the Second World War, it is surely object [...]. The word came to denote an ideal, condition of self-contained, self-generating apartness of the work of art, with its own rules, its own order, its own materials, independent of its maker, of its audience and of the world in general. It is essentially a classic and optimistic ideal, depending on a strong belief in the power and centrality of art in human experience". William Tucker. *The language of sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974, p. 108.

20 "No doubt a sincere disclaimer but nevertheless one systematically contradicted on every page. Is it purely as a sculptor and not as a critic that Tucker regards as 'vulgar' Rodin's *John the Baptist* in comparison with *the Age of Bronze*, and that Boccioni is summarily dismissed as a 'flashy and academic talent' or Giacometti's post-war figurative style is seen as demonstrating that his sensibility was always as a painter? In England, where his writings are better known, Tucker writes large drafts for his unsupported critical opinions. In this country those checks are returnable for insufficient funds". *Art Journal*, vol. 35, n.º 2, 1975. Además de Elsen, la crítica a Tucker vino por parte de Rosalind Krauss, convertida en admiradora de Richard Serra, Michael Heizer, etcétera. Primero, en su ensayo "Sense and sensibility: reflection on post-60s sculpture", en la revista *Art Forum* (noviembre de 1973), y después en *Passages in modern sculpture* (Cambridge : The MIT Press, 1977), que contiene como último capítulo el texto "Double negative: a new syntax of sculpture" (pp. 243-288). Frente a la búsqueda de Tucker del sentido de lo escultórico desde la *Venus de Willendorf*, la *con-formación* de una figura en cuanto objeto escultórico, la crítica americana apostará por lo que denomina "Sculpture in the expanded field", un concepto que proviene de un artículo de Klausss recogido en el libro *The originality of the Avant-Garde, and other modern myths* (Cambridge : The MIT Press, 1985, pp. 277-290), aunque publicado anteriormente en la revista *October* (vol. 8, primavera de 1979, pp. 30-44). La exposición de Susan Ferleger Brades *Gravity and Grace: The Changing Condition of Sculpture 1965-1975*, producida por The Arts Council / Southbank Centre con la colaboración de The Henry Moore Foundation en la Hayward Gallery de Londres (21 de enero-14 de marzo de 1993), partía de las reflexiones de Tucker de la década de 1970 y así lo reflejaba el catálogo (pp. 35-37), pero no hubo presencia del artista.

A partir de Rodin y Brancusi, se abren nuevas posibilidades de significación para los mármoles y las maderas, que estaban encorsetados en la reglada poética tradicional. Los intentos de ambos nos descubren procesos que antes quedaban borrados o sumergidos, por ejemplo, el del sentido del pedestal. Mientras, Picasso cambia el significado de los materiales y su forma de construir el volumen, esto es, de construir el espacio, de soldarlo, que es *solidificarlo* de otra manera.

Subraya también Tucker el tema del corte del metal como elemento gráfico, la rotundidad del plano creando volúmenes, la técnica de la soldadura como forma de análisis y de expresión, etcétera, en la obra de Julio González. Aprecia la forma de construir de González, ese dibujar directamente en el espacio dejando a la vez la huella de sus propias herramientas. Cito en extensión su valoración:

“El dibujo en el espacio” es el resumen convencional de la contribución de González a la escultura moderna; y por lo general, connota la unión en tres dimensiones de elementos lineales, como por ejemplo en *Maternidad grande* o en *Mujer que se peina*; la trasposición de la línea del dibujo a la escultura. En esta cuestión en particular el precursor obvio es Picasso, sobre todo en *Construcción de alambre*, de 1928-1930. Lo que es distintivo de González, y la base del lugar único que ocupa en la escultura moderna, es la identificación del dibujo con el hacer. La semilla de las construcciones cubistas originales de Picasso en madera dio sus frutos en el acero en manos de González. No sólo el ensamblaje parte por parte, sino la previa configuración de las partes, forjadas, trefiladas o dobladas, el acero laminado, cortado o doblado, volúmenes realizados por la incorporación del vacío: los componentes así fabricados, unidos en puntos o bordes, y situados en relación con la gravedad en formas inaccesibles a los materiales tradicionales de escultura. La acción de las herramientas del escultor se convierte en la forma del material final: el potencial de tracción del acero “tal cual”, es decir, en las variedades de barra o de chapa, se transforma, en las manos del escultor, en pura invención<sup>21</sup>.

La manera de soldar de Julio González, su escultura en el espacio, es una construcción que recuerda a la poética de Stéphane Mallarmé, al que probablemente conoció a través del escultor Paco Durrio. El *Coup de Dés* de Mallarmé presenta el lenguaje escrito dentro de una multiplicidad de códigos que amplía su complejo significado. Mallarmé nos demuestra que el lenguaje escrito, que es además susceptible de ser oído, tiene capacidades no sólo semánticas y musicales sino también visuales y espaciales. No es raro encontrar personas en las que la memoria visual hace que su primer contacto con un texto escrito se dé por su apariencia visual, su tipografía o su lugar en ella. Desde Mallarmé el lenguaje escrito no debe ser entendido únicamente desde una perspectiva significadora sino también visual y oral. Transgrede los límites de la significación para colocar las letras y los textos en la página. Brancusi sitúa la obra y el pedestal en una nueva interrelación. Julio González descompone la figura humana y la articula de nuevo en un espacio congregador. El golpe de sus dados de piedra y sobre todo de hierro conecta los signos visuales en un orden no gramatical, se sale de las reglas de la gramática plástica anterior. Si las estrofas de los poemas de Mallarmé tienen una situación especial, no azarosa, es porque son producto del esfuerzo del poeta por lograr una significación que no se le da a la ortografía, ni a la función de las palabras en su sintaxis, sino que se

---

21 “‘Drawing in space’ is the conventional summary of Gonzalez’s contribution to modern sculpture; and usually connotes the assembly in three dimensions of linear elements, as for example in the *Large Maternity* or the *Woman Combing her Hair*, the transposition of line drawing into sculpture. In this particular area the obvious precursor is Picasso, notably in the *Construction in Wire* of 1928-30. What is peculiar to Gonzalez, and the index of his unique position in modern sculpture is the identification of drawing with making. The seed of Picasso’s original Cubist constructions in wood bore fruit in steel in the hands of Gonzalez: not only the assembly part by part, but the previous and separate shaping of parts as bar forged, drawn or bent, steel rolled, cut or folded, volumes made by the enclosure of the void: the components thus made, joined at points or edges, and situated in relation to gravity in ways inaccessible to the traditional materials of sculpture. The action of the sculptor’s tools becomes the form of the end material: the tensile potential of steel ‘as it comes’ i.e. in varieties of bar or sheet—is turned, in the sculptor’s hands, to sheer invention”. William Tucker. *The language of sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974, p. 76.

consigue con su posicionamiento en el espacio (y en el tiempo, de lectura), espacio y tiempo que posibilita el papel en blanco desafiante. El lugar del cuerpo plástico en Julio González ocupa y cobra una renovada importancia. Una importancia no funcional, como en la gramática tradicional académica, sino semántica, denotativa, como en los poemas de Mallarmé el movimiento y lugar de las estrofas en el blanco del papel.

## Los dominios del signo, visibilidad y lenguaje

Tucker entiende que el material que golpea a primera vista al lector de un poema o de una novela es el léxico. «Aimer la littérature, c'est être amateur de lexiques», dirán los franceses. De igual forma, es absurdo querer hacer música sin haber aprendido las reglas de la armonía, como hacer una buena lectura sin entender las estructuras sintácticas que le son inherentes al texto. Tras el dominio del léxico y de la sintaxis vendrán otras herramientas que conforman la comprensión del texto, y del estilo; y después, el hecho de que toda lectura es tangencial y provisoria. Tucker reflexiona desde la literatura para encontrar la visibilidad y lo propio de la escultura, *como lenguaje*.

Para ello tiene en cuenta las consideraciones de Ferdinand de Saussure en su *Cours de linguistique générale* de 1916, que sienta las bases de la ciencia lingüística moderna con la introducción de algunos conceptos básicos, como los de signo, significante y significado, y especialmente la arbitrariedad del signo lingüístico.

Saussure distingue entre concepto o significado (*signifié*) e «imagen acústica» o significante (*signifiant*). La construcción de la relación entre el objeto real observado (referente) y su significado —es decir, la imagen conceptual que se forma en la mente del observador— está mediada por un artefacto conceptual (en forma de signo, significante), ya sea la forma de la imagen acústica (la palabra hablada, los fonemas), ya sea la escrita (palabra significada por letras o ideogramas). Contrariamente a la creencia popular, el lenguaje no es un repertorio de palabras que reflejan las cosas o conceptos existentes mediante la colocación de etiquetas. Si fuera así, las palabras de un idioma, así como sus categorías gramaticales, tendrían siempre una correspondencia exacta en otro. Las palabras son productos colectivos de interacción social, instrumentos esenciales a través de los cuales los seres humanos constituyen y articulan su mundo. Según Saussure, un lenguaje es arbitrario en cuanto a que el todo es mayor que la suma de sus partes.

En su obra, Tucker se mueve entre esos dos ejes del lenguaje de la escultura. Nos presenta su habla, pero sus signos avanzan en la corriente del tiempo. Esta relación literaria o lingüística con lo escultórico la sugiere también el título de su libro, «el *lenguaje* de la escultura». *The language of sculpture* tiene asimismo dos ejes: el paradigmático o metafórico y el sintagmático o metonímico. Uno es el del habla o sincrónico (el fenómeno del lenguaje en un momento) y el otro, el fenómeno del lenguaje a través del tiempo. Hay un significado complejo dentro de cualquiera que busque en sí mismo, en cualquier parte de la historia del arte, de la reciente o de la antigua, de Rodin o de los megalitos, de sus antepasados..., que tiene que ver con estar vivo. La historia es una parte esencial de la práctica de Tucker.

Tucker concluye *The language of sculpture* ensalzando la obra escultórica de Degas, «el pathos y el heroísmo de este artista supuestamente carente de emociones que supera a todos los histriónicos del arte romántico, Rodin incluido» («extolling a pathos and heroism in this supposedly unemotional artist that outdoes all the histrionics of romantic art, Rodin included»). Se fija especialmente en la bailarina *Danseuse regardant la plante de son pied droit*, una de las ciento cincuenta figuras que, en cera o arcilla, deja el pintor a su muerte en 1917; concretamente, en su extraña pose, que, junto a *Iris*, de Rodin, o el *Espinario*, de época helenística, constituye un ejemplo de forma o postura no habitual en la historia de la escultura. La bailarina de Degas se inclina torpemente fuera de equilibrio para llevar a cabo una tarea poco natural, desafiando la gravedad. Degas no congela el tiempo de una figura sublime, como, por ejemplo, el salto del bailarín Nijinsky, sino

que congela el tiempo de un desequilibrio. Existen fuerzas de energía dirigidas tanto hacia fuera del cuerpo –es el caso del brazo extendido– como hacia dentro, hacia el cuerpo, en la cabeza que se concentra y en la mano que se sujeta el pie; para volver a la vertical, la bailarina debe encontrar su centro interior. Desde ese centro del cuerpo, sale la energía no desde los pies, o en palabras de Tucker, «desde la pelvis hacia el exterior, en todas direcciones, empujando y sondeando con los volúmenes y los ejes hasta que se logra un equilibrio» («but from the pelvis outward, in every direction, thrusting and probing with volumes and axes until a balance is achieved»).

Algo semejante encuentra también Tucker en la escultura de David Smith, que «extiende el acero, enfatiza sus uniones, equilibra sus límites, al igual que Degas estiró y enfatizó el cuerpo humano en actitudes que eran en sí mismas estructuras, antes de iniciar el trabajo en la escultura» («stretches steel, stresses its junctions, takes balance to its limits, just as Degas stretched and stressed the human body in attitudes that were in themselves structures before work on the sculpture was started»).

Cuarenta años después de haber escrito estas líneas sobre Degas, el propio Tucker realiza la obra *Dancer* (2002-2005), una gran pieza –tiene más de un metro en cualquier dirección– que se inspira en aquella bailarina del francés, en su extraña posición de desequilibrio articulada en la energía interna de los músculos. Esta posición que Degas experimenta en su obra es la que lleva a Tucker no al desafío del bailarín en el espacio de la escena, a la lucha contra la gravedad y la belleza del movimiento, sino a la lucha entre lo que se siente en el desequilibrio y lo que se percibe. La forma encontrada por Tucker es, consciente o no, una metáfora perfecta de la propia estética de toda su obra, y también de la de Degas y de la de Matisse.

## El objeto escultórico de Herder

Repasemos ahora las ideas de Tucker, formuladas por él mismo. Tanto el título de la exposición de 1975, *Conditions of Sculpture*, como el del libro de 1974, *The language of sculpture*, subrayan los dos campos de análisis sobre los que versa su investigación plástica: la posibilidad de la escultura, es decir, cómo es posible el objeto escultórico, y el lenguaje que le es propio, o cómo se articula internamente plasmado en diversos estilos.

Ambas preguntas las ha formulado ya el idealismo filosófico alemán. Por una parte, el citado Friedrich Hegel; y por otra, de una manera más cercana, el *criticism* literario de Johann Gottfried von Herder, uno de los más importantes filósofos alemanes del siglo XVIII, con enorme influencia en pensadores posteriores como Hegel, Schleiermacher y Nietzsche. Muchas de las ideas de Herder aparecen en el desarrollo de la lingüística, la hermenéutica y la antropología, y aún hoy conservan su vitalidad y relevancia. Su obra *Plastik*, de 1778, refleja las condiciones bajo las que se aprecia y se entiende la escultura clásica en el último tercio de ese siglo<sup>22</sup>.

---

22 Johann Gottfried Herder. *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Träume*. Riga : Bey Johann Friedrich Hartknoch, 1778. Cito aquí la edición original, que se puede consultar *online* (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/herder1778>): "Die Bildnerei arbeitet in einander, ein lebendes, ein Werk voll Seele, das da sei und daure. (...) Bildnerei schafft schöne Formen, sie drängt in einander und stellt dar; nothwendig muss sie also schaffen, was ihre Darstellung verdient, und was für sich da steht" (pp. 26-27); "Eben das ist das so ungemein Sichere und Veste bei einer Bildsäule, dass, weil sie Mensch und ganz durchlebter Körper ist, sie als That, zu uns spricht, uns vesthält und durchdringend unser Wesen, das ganze Saitenspiel Menschlicher Mitempfindung weckt" (p. 97). La edición en inglés "codifica" muchos términos del pensamiento de Herder aunque no lo falsea. Véase Johann Gottfried Herder. *Sculpture : some observations on shape and form from Pygmalion's creative dream*. Jason Gaiger (ed. y trad.). Chicago : The University of Chicago Press, 2002: "Sculpture creates in *depth*. It creates *one* living thing, an animate *work* that *stands there* and endures. [...] Sculpture creates *beautiful forms*. It forms *shapes in depth* and *places* the object *there before* us. Of necessity, it must create that which merits such presentation and which possesses *independent existence*" (p. 44); "for what is so uncommonly *certain* and *definite* in a sculpture is that, because it presents a *human being*, a fully *animated body*, it speaks to us as an *act*; it seizes hold of us and penetrates our very being, awakening the full range of responsive human feeling" (p. 80).

El libro de Herder es una rehabilitación del sentido del tacto defendiendo sus peculiaridades con respecto al sentido de la vista. A pesar de la evidencia de que la escultura se diferencia de las otras artes en que tiene tres dimensiones, que ocupa su propio espacio físico, Herder considera que no se han analizado estas características y sus consecuencias. Y que fallamos a la hora de ver una escultura si la entendemos como un conjunto de miradas y no como un todo que se presenta ante nosotros, como un todo integral: como nuestro cuerpo no es la suma de una serie de articulaciones, sino que es el sentido y la expresión de una vida propia, una vida interior.

Para Herder una escultura habla *por su cuerpo*, pero no la entendemos sino que comprendemos y apreciamos el significado profundo de su forma escultórica. En este sentido, Tucker escribe:

A medida que trabajaba con la arcilla y el yeso, sentía que podía dejar de lado el armazón arquitectónico y permitir que la sustancia y el volumen del material mismo determinaran la imagen en relación a mi cuerpo mientras la escultura surgía. El espacio frente a mí, en el que yo siempre había trabajado, se llenaba ahora con la materia a la que sólo daban forma mis propias manos, una sola masa, con un volumen mucho más grande que el de un cuerpo humano, sin una vista predominante, ni de frente ni de espalda. Quería que estas esculturas fueran sentidas *internamente* por el espectador, a través del cuerpo, en lugar de ser interpretadas por los ojos y la mente. Sin embargo, sentía que cada una tenía una identidad y que necesitaba declararse independiente de las demás y de las rocas, meteoritos, etc., surgidos de forma natural<sup>23</sup>.

Herder sugiere también que la luz vincula nuestro sentido externo e interno del espacio, y que supera la brújula del ojo penetrando la piel y provocando un profundo contacto imaginativo entre el yo y el mundo. Este posicionamiento de la superficie, vinculado a la vista, conlleva que lo tocado es algo más que la superficie literal. Para Herder, en la consideración del objeto artístico, el objeto que se ve de la escultura, en términos ontológicos, es diferente del de la pintura en cuanto que se puede tocar o se dirige también al tacto.

Para ello realiza dos comparaciones previas: por una parte, cita unos versos de Johann Peter Uz, el poeta anacreóntico; y por otra, recrea una situación en la que el historiador J.J. Winckelmann observa el *Apolo* de los Museos Vaticanos. Los versos de Uz, extraídos de un poema de 1754, dicen:

ni falta bella masa ni aquella suavidad  
de la ligera mano de los griegos,  
conducida por las gracias unida a la dura piedra<sup>24</sup>.

---

23 "As I continued to work in clay and plaster, I felt I could let go of the remaining architectural framework, and allow the substance and volume of the material itself to determine the image in relation to my body as the sculpture came into being. The space opposite me in which I had always worked was now being filled with matter shaped with my own hands only, a single mass, much larger than a human body by volume, with no preferred view, no front or back. I wanted these sculptures to be sensed internally by the onlooker, through the body, rather than interpreted by the eyes and mind. Yet I felt that each had an identity, and needed to declare itself separate from the others, and from naturally occurring rock forms, meteorites, etc". Reflexión de Tucker con motivo de la exposición *The Mythic Figure*, comisariada por John Galt y Paul Sattler en la Schick Art Gallery, del Skidmore College, entre abril y mayo de 2013.

24 "Und weder schönes Maass, noch jenes Weiche fehlet, / Das alter Griechen leichte Hand, von Grazien geführt, mit hartem Stein verband". Johann Peter Uz. "An Herrn Hofrat C", 1754. Recopilado en *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts : Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus*. Otto Lyon (ed.). Leipzig ; Berlin : B. G. Teubner, 1908, n.º 1-4. Véase el poema completo en [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/uz\\_gedichte\\_1755](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/uz_gedichte_1755) (consulta: 9 de mayo de 2015).

No muy lejos de esta apreciación de Uz está la que años después hizo Rainer Maria Rilke en su *Segunda elegía de Duino*, al describir una «estela ática», una lápida funeraria que vio en el Museo de Nápoles y que representa a Eurídice despidiéndose de Orfeo:

¿No fueron puestos el amor y la despedida  
tan suavemente encima de los hombros como si estuviesen hechos  
de otra materia que en nosotros? Acordaos de las manos,  
cómo descansan sin presión<sup>25</sup>.

En un libro anterior a *Plastik*, titulado *Kritische Wälder* (Bosques críticos), Herder narra cómo la mirada de Winckelmann no es una mirada pasiva, que simplemente se posa en la superficie, sino que, con su carga de conocimiento y sensibilidad, constituye el objeto escultórico: «El ojo que reúne impresiones no es ya el ojo que ve una representación en una superficie: se convierte en mano, el rayo de luz se convierte en dedo y la imaginación se convierte en una forma de tacto inmediato. Las propiedades que reconocemos son nuestros sentimientos»<sup>26</sup>.

## La escultura como cosa, objeto sin techo, de Rilke

Tucker comienza *The language of sculpture* con una cita del libro que Rainer Maria Rilke dedica al escultor Auguste Rodin en 1903 y que clarifica enormemente su pensamiento plástico, sobre todo el de su siguiente etapa. Para Tucker, el escritor es un «escultor de lenguaje» (language-sculptor), además de un poeta interesado por las cualidades únicas de la escultura. Rilke había escrito que la escultura era una cosa aparte, al igual que la pintura de caballete, que, para existir, no requería de una pared de la misma forma que un cuadro ni siquiera necesita un techo.

Tucker lee el libro de Rilke en la traducción que hizo la escritora americana Jessie Lemont junto a su esposo Hans Trausil, publicada en 1919 por Sunwise Turn en Nueva York (la edición de Tucker es la de Londres de

---

25 Rainer Maria Rilke. "Die zweite Elegie", en *Duineser Elegien*. Leipzig: Breit Knof und Härtel, 1923, p. 12, vv. 67-90. Se trata de una famosa réplica romana de un relieve griego que representa el momento del adiós entre los amantes, justo cuando Orfeo pierde de nuevo por segunda vez a Eurídice al no cumplir la promesa hecha al dios Eros de no mirar si viene tras él hasta haber salido ambos del infierno. La estrofa entera dice lo siguiente: "¿Y no os asombraba en las estelas áticas la prudencia / del gesto humano? ¿No fueron puestos el amor y la despedida / tan suavemente encima de los hombros como si estuviesen hechos / de otra materia que en nosotros? Acordaos de las manos, / cómo descansan sin presión, / aunque en los torsos está toda la fuerza. / Esas figuras contenidas lo sabían: hasta aquí llegamos, / esto es lo nuestro, el tocarnos así; con más fuerza / nos levantan los dioses. Pero esto es asunto de los dioses" ("Erstaunte euch nicht auf attischen Stelen die Vorsicht / menschlicher Geste? war nicht Liebe und Abschied / so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus andern / Stoffe gemacht als bei uns? Gedenkt euch der Hände, / wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht. / Diese Beherrschten wußten damit: so weit sind wirs, / dieses ist unser, uns so zu berühren; stärker / stemmen die Götter uns an. Doch dies ist Sache der Götter").

26 "Das Auge, das sie sammelte, war nicht Auge mehr, das Schilderung auf einer Fläche bekam: es ward Hand, der Sonnenstral ward Finger, die Einbildungskraft ward unmittelbare Betastung: die bemerkten Eigenschaften sind lauter Gefühle". Johann Gottfried Herder. *Sämtliche Werke*, vol. Kritische Wälder, 4. Wäldchen, 1769, p. 66. En la edición de Bernhard Suphan (Berlín, 1877-1913, vol. 8, p. 126), aparece el término "die Phantasie" en lugar de "die bemerkten Eigenschaften". Conocemos dos traducciones de la cita al inglés: "The eye that gathers impressions is no longer the eye that sees a depiction on a surface; it becomes a hand, the ray of light becomes a finger and the the imagination becomes a form of immediate touching", en Johann Gottfried Herder. *Sculpture: some observations on shape and form from Pygmalion's creative dream*. Jason Gaiger (ed. y trad.). Chicago: The University of Chicago Press, 2002 (Gaiger señala equivocadamente en la portada de su libro 1778 como fecha); "The eye that gathered them was no longer an eye that perceived pictures on a surface; it became a hand, the ray of light became a finger, and the imagination became a kind of immediate touching: the properties that we observe are so many feelings", en Johann G. Herder. *Selected writings on aesthetics*. Gregory Moore (ed. y trad.). Princeton: Princeton University Press, 2009, p. 219.

1949). Lemont visita en el verano de 1908 a Rodin y en el estudio conoce a Rilke, del que se convertirá en su traductora más fiel en los siguientes años<sup>27</sup>.

El texto de Rilke sobre Rodin comienza con dos citas: una de Pomponio Gaurico y otra de Ralph Waldo Emerson. La del primero, que fue escritor, *grammaticus*, más que escultor (su dedicación al bronce fue más de aficionado), pertenece al libro *De sculptura*, de 1504, un diálogo en latín<sup>28</sup>. La traducción al inglés del libro de Rilke consultado por Tucker dice: «Writers work through words—Sculptors through matter», cuyo original en latín reza «illi (scriptores) quidem agunt verbis, at vero hi (sculptores) rebus, illi narrant, hi vero exprimunt explicant». La traducción más explícita sería: «los escritores ciertamente actúan con palabras; los escultores, sin embargo, con cosas; aquellos narran; estos, al expresarse, explican»<sup>29</sup>.

La otra cita al comienzo del Rodin de Rilke corresponde al poeta y filósofo Emerson, que dice: «The hero is he who is immovably centered»<sup>30</sup>. Las dos citas conciernen en su totalidad no sólo a la obra del escultor francés, como podía pensar Rilke, sino también al pensamiento visual de Tucker.

Las ideas básicas que Rilke transmite, siguiendo lo que él ve como descubrimientos de Rodin para la historia de la escultura, son las siguientes<sup>31</sup>:

1. Que la escultura como obra, primero, es una cosa (un objeto).
2. Que es una cosa independiente que significa por sí misma y que no necesita ni pared ni techo, como la pintura.
3. Que el arte de Rodin no está sólo en el dominio de la representación del cuerpo sino en que consigue que la superficie hable del interior del cuerpo, y lo especifica en cuanto los encuentros de la luz con la materia, de la expresión externa con el alma del cuerpo, se realizan siempre en la superficie, y que aquí no hay *vacío* sino *transparencia*, como dirá Jacques Lipchitz.

Rilke señala que el *Bildwerk*, la escultura, es una cosa, un objeto; *das Ding*, en Martin Heidegger, que a su vez presenta dos aspectos o en la que hay que considerar dos aspectos: *Erde*, su materia prima, y *Welt*, el mundo que instala. La escultura es una cosa «sacrosanta», pero no por lo que representa o lo que connota sino por su simple presencia, «aus seinem einfachen Dasein»<sup>32</sup>, su simple *estar-ahí*. La traducción al inglés especifica aún más: «but from its harmonious adjustment to its environment»<sup>33</sup>. Esto es lo que lee Tucker: su ajuste con el contexto. Y probablemente piensa en los *old haunts* de Barbara Hepworth, es decir, en la

---

27 En el verano de 1902 Rilke visita el estudio de Rodin en París porque quiere escribir una monografía sobre el escultor para la Universidad de Breslau. Éste le enseña su casa-taller el 1 de septiembre de 1902 y le indica que la única fuente de inspiración es el trabajo. Bajo su influencia, Rilke escribe dos libros: *Nuevos poemas* (1907) y *La otra parte de los nuevos poemas* (1908). Para el escritor, la realidad se afianza a través de la voz y la visión del poeta, es la etapa de los “poemas-cosa”, como la escultura es cosa en los primeros párrafos de su libro dedicado a Rodin. Rilke tenía 27 años; el escultor, 62. Años después ejercerá de secretario de Rodin durante un tiempo y su amistad durará hasta la muerte del escultor. Terminó su monografía en diciembre de 1902 y se publicó en Berlín en marzo de 1903.

28 Editado por Filippo Giunta Stamperia en Florencia, *De sculptura* fue publicado posteriormente en una edición anotada y traducida al francés por Andre Chastel y Robert Klein (Geneva : Droz, 1969).

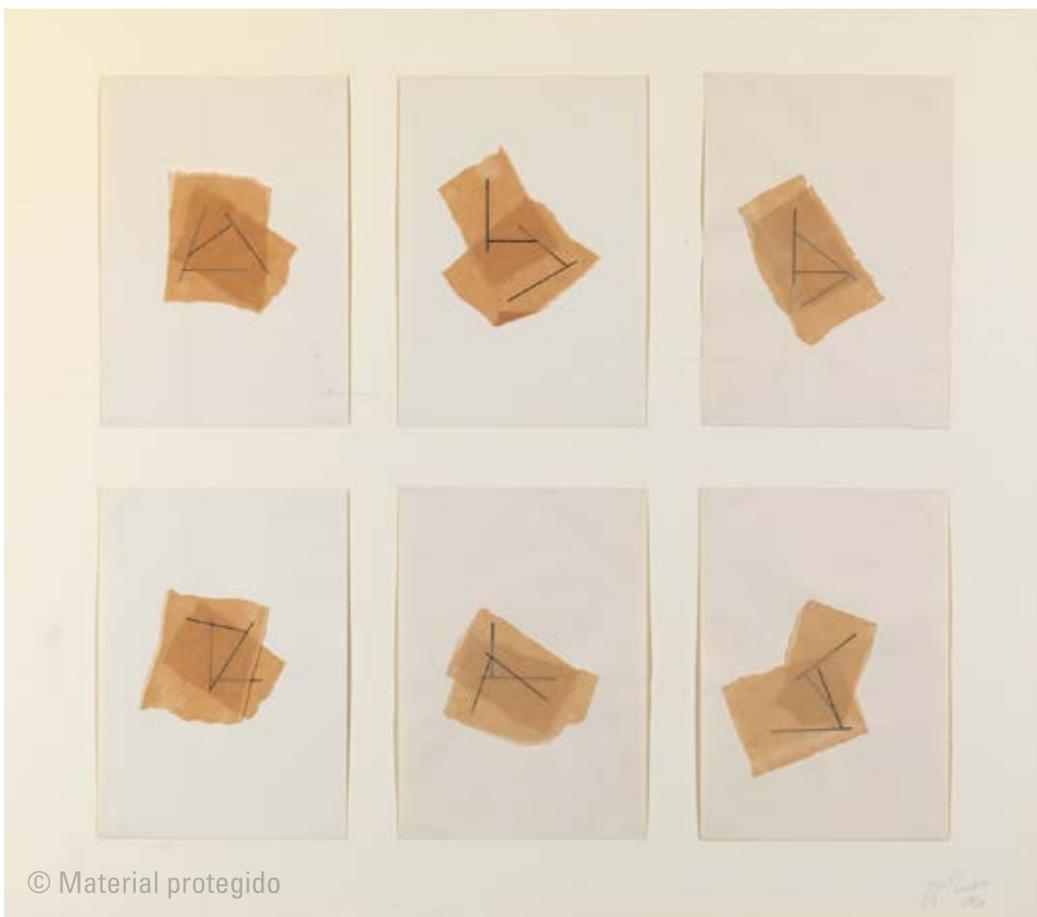
29 Rainer Maria Rilke. *Auguste Rodin*. Jessie Lemont ; Hans Trausil (trads.). New York : Sunwise Turn, 1919, p. 13. Para el latín, cito una edición posterior (Nuremberg : [Johannes Petreius], 1542, p. 5), accesible *online* en la Biblioteca de la Universidad de Estrasburgo, <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/ref/collection/coll5/id/1343> (consulta: 8 de mayo de 2015). La cita en el texto original de Rilke dice: “Die Schriftsteller wirken durch Worte... Die Bildhauer aber durch Taten” (“Los escritores trabajan con las palabras; los escultores, en cambio, con hechos”). Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin* [1903] (Leipzig: Insel-Verlag, 1920), p. 6.

30 “El heroe es aquél que está inmoviblemente centrado”, en “Considerations by the way”, *The conduct of life*. Boston : Ticknor and Fields, 1860, p. 244.

31 Incluyo a partir de aquí expresiones del texto original de Rilke, junto a la traducción al inglés de Jessie Lemont y mi propia traducción al castellano. En las notas, Rilke se refiere al texto original y Lemont a su traducción al inglés.

32 Rilke, p. 16.

33 Lemont, pp. 22-23.



© Material protegido

William Tucker  
 Ilustraciones para el libro *Sonnets to Orpheus* de Rainer Maria Rilke  
 (London : R Alistair McAlpine, 1971)  
 Lápiz sobre papel. 67,3 x 77,5 cm  
 The British Council

presencia en sí misma de esas piedras como los menhires que desde tiempos inmemorables marcan la presencia del ser humano erigiendo imágenes en el terreno abierto.

Pero en el siguiente párrafo Rilke señalará —antes de concluir dónde reside la esencia del estilo de Rodin— que la escultura se consigue en ese trabajo de modelado, de encuentros de sus manos con la materia, buscando la luz en la superficie, y que al final no hay vacío alguno, «es gab keine Leere»<sup>34</sup>. La obra se constituye como una totalidad espacial, mientras que en la versión de Lemont se traduce *Leere* por la frase «there was no point at which there was not life and movement»<sup>35</sup>, es decir, en esos encuentros de la mano del escultor con el modelado de la tierra «nunca hubo uno en el que no hubiera vida y movimiento».

Tucker está también en la línea de Rodin en todos los puntos previos, pero cuando Rilke llega a la esencia del arte de Rodin no lo ve como la completitud, sino como vida y movimiento. Por eso, en contra de lo que persiguen Constantin Brancusi o Aristide Bourdelle, simplicidad de la forma o forma arquitectónica, Tucker lo que ve es *superficie*. Y la ve en dos momentos diferentes de su vida, cuando empieza como escultor de la New Generation, con materiales asépticos, y cuando revoca esta etapa y regresa a trabajar la superficie con las manos.

34 Rilke, p. 17.

35 Lemont, p. 23.

## 4

### Vuelta a las raíces

Después de veinte años de tanteos en la investigación pura del lenguaje de la escultura, Tucker llega a su *estilo tardío*, a su vocabulario y sintaxis propios, a su obra más personal, como previamente le había sucedido a Alberto Giacometti, quien no sale bien parado en *The language of sculpture*. El libro de Tucker ha pasado con éxito el juicio del tiempo, como muestran sus diversas ediciones tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos. Sin embargo, la figura de Giacometti no recibe en él la relevancia que merece dentro de la escultura del siglo XX, especialmente si se tiene en cuenta su cambio de paradigma, anterior al producido en Tucker. No obstante, el desarrollo del trabajo de ambos es similar: los dos son buenos en todas sus etapas, pero tardan dos décadas en encontrar *su voz*. Tucker no se manifestará positivamente hacia la obra de Giacometti hasta muchos años después. En concreto, lo hace con motivo de la exposición que el MoMA de Nueva York le dedica en 2001, en una mesa redonda con otros artistas celebrada el 19 de noviembre con el título *Alberto Giacometti. An Artist's Panel*.

En 1983 Tucker vuelve a la masa sólida y al modelado a mano con yeso, con el fin de explorar la forma humana, aunque sea de manera abstracta. Es decir, retorna al volumen y a la masa, esto es, a las condiciones y al lenguaje propios de la escultura prehistórica. También se produce un cambio de materiales. Deja los materiales industriales para regresar al yeso, a gran escala. Primero construye unas armaduras potentes sobre las que va componiendo formas más orgánicas, aunque aún no aparece la figura humana reconocible, ni el torso como topos de la historia del arte.

El cambio comienza a producirse después de la exposición *The Condition of Sculpture*, con la que se inicia la presencia de Tucker en Estados Unidos y Canadá. La pieza que mejor sintetiza esta época es la escultura en acero *Turning* (1976) [fig.], colocada en el Griffiss International Sculpture Garden en Rome, en el estado de Nueva York, cerca de Utica. *Turning* es una de las diversas piezas de esa época que exploran la idea de un vacío central rodeado de un marco geométrico, en este caso un triángulo con lados curvos. Tucker, que ese año era artista residente en el Sculpture Space, definió así esta época:

«Cada vez que tenía tiempo, subía a Utica... El sentido de comunidad y dedicación que había entre los artistas, la falta de distracciones de la zona y los recursos de la fundición contribuyeron a que la experiencia del Sculpture Space fuera uno de los periodos más fructíferos de mi carrera»<sup>36</sup>.

En la misma línea de *Turning* está la obra *Building a Wall in the Air* (1978), cuyo título remite de nuevo a William Blake. Se trata de una pieza simple con diez segmentos ordenados y enganchados que forman una enigmática figura en el aire. También es representativa la mencionada *Victory* (1981), una de cuyas versiones se colocará en hormigón en 2001 en el parque de la Memoria de Buenos Aires [fig.].

---

36 "Whenever I could find the time I would head up to Utica... The sense of community and dedication among the artists, the lack of distractions in the area and the resources of the Boiler Works all contributed to make the experience of Sculpture Space one of the most fruitful periods of my career". El Griffiss International Sculpture Garden es un proyecto estable de arte público, un parque situado en la localidad de Rome (Nueva York) que en la actualidad contiene diecinueve esculturas y que se puede visitar durante todo el año de forma gratuita. El desarrollo del proyecto curatorial y la gestión están a cargo del Sculpture Space, una institución con base en Utica (Nueva York) que ofrece periodos de residencia a escultores profesionales durante los cuales se les dota de espacios, recursos y formación técnica para el desarrollo de sus trabajos. La escultura de Tucker *Turning* fue fundida y colocada en el Griffiss International Sculpture Garden en 2008.



William Tucker junto a su escultura *Turning*, 1976  
Griffiss International Sculpture Garden, Rome, Nueva York



*Victory*, 1998-2001  
Parque de la Memoria, Buenos Aires

Después de estas experiencias con piezas que enmarcan un espacio, a principios de los ochenta Tucker comienza la serie titulada *Guardian*, cuatro esculturas completadas en 1983 en bronce. La superficie tiene la textura de un bronce toscamente modelado y patinado de color marrón oscuro. Se trata de una fundición única, aunque en 1984 el artista creó las maquetas, en ediciones de seis. Son cuatro estructuras monolíticas que comprenden una sección vertical soportada en un pie o base más o menos de forma cuadrada, constituyendo una presencia imponente vertical.

Los *Guardian* marca un punto de inflexión en la práctica de Tucker, tanto en su técnica como en la elección del tema. Las piezas, con su título y su verticalidad, avanzan como «centinelas» de una nueva etapa en el trabajo del escultor.

La ambigüedad de la forma es, para Tucker, una consecuencia positiva de este nuevo proceso de modelado que emprende en barro o en escayola. El propio artista lo ha explicado:

Hay algo muy primitivo en la continuidad real del tacto, en la manipulación del material. Existe un principio básico de no conocer el resultado del uso de materiales opacos y sin forma en sí mismos... lo intrínseco en el material es la sugerencia de las imágenes. Que las formas que se le dan al trabajar inevitablemente comiencen a sugerir cosas, o no tanto cosas como cuerpos o partes del cuerpo, rocas, árboles, ondas, nubes o lo que sea. La aparición de las imágenes está absolutamente unida a la manipulación del material<sup>37</sup>.

37 "There is something about the actual continuity of touch, of handling the material, that is very primitive ... There is a basic element of *not knowing* that comes about through using opaque and in itself formless materials ... what is intrinsic in the material is the suggestion of images. That the forms that are given to it by your working on it, inevitably starts suggesting things, or not so much things, as bodies, or parts of bodies, rocks, trees, waves, clouds or whatever. The occurrence of images is absolutely at one with the handling of the material". Citado en *William Tucker*. [Cat. exp., Art Museum, Florida International University, Miami, Florida]. Dore Ashton (texto). Miami, Fla. : The Museum, 1988, pp. 21-22.

Tucker vuelve a las raíces, como el título (*Back to the Roots*) del doble álbum de un músico inglés casi contemporáneo al escultor, John Mayall. Editado en 1971, la portada, realizada por el propio Mayall, muestra una foto del músico cubierto de barro y surgiendo de las raíces de un árbol. Las sesiones de grabación tuvieron lugar en California y Londres entre el 15 y el 25 de noviembre de 1970, y a ellas fueron invitados algunos ex miembros de la banda, en especial los guitarristas Eric Clapton y Mick Taylor. El propio Mayall escribió: «Estoy seguro de que no fui el único, durante todas esas sesiones, que tuvo la sensación de estar revisitando el pasado, y, aunque todos tenemos nuestro cupo de cosas a mejorar y meteduras de pata, creo que el álbum plasma a la perfección la espontaneidad y la creatividad puesta en común»<sup>38</sup>.

En este disco Mayall se entrega a las cuestiones sociales y a las preocupaciones cotidianas de la gente. ¿Qué viajero podía no relacionarse con las prisiones del camino, «Prisons on the Road» (título de la primera canción del disco), del mismo modo que se relacionó Tucker con las condiciones y prisiones de la escultura de los años en que estudiaba? Siete años después, Lamont Dozier, en su álbum *Peddlin' Music On The Side* (1977), publica la canción «Going Back to My Roots», que Richie Havens popularizó en 1980:

Zippin' up my boots, goin' back to my roots  
To the place of my birth, back down to earth  
Not talkin' 'bout the roots in the land  
I'm talkin' 'bout the roots in the man

Esta letra explicita de alguna manera tanto la visión de Mayall sobre su música, con las nuevas guitarras eléctricas buscando el *deep blues*, como la de la New Generation de St. Martin's, que trataba de configurar su propio lenguaje escultórico con el *fiberglass* o el acero. Se produce un repudio de las viejas armonías y encuadres que conduce a una vuelta a las raíces del sentimiento personal.

## Los dioses primigenios

En este momento se produce en Tucker un repudio de la tradición escultórica del modelado, pero a la vez un retorno a ella, en cuanto que reafirma en estas piezas el poder intrínseco, tectónico, del material, como primer registro de la escultura: la obra de arte es una cosa que crea un mundo, en palabras de Heidegger.

*Guardians* se convierte en 1984 en una serie de grandes esculturas con nombres de dioses. En ese momento, el artista cubre las armaduras geométricas con un yeso pesado y, posteriormente, con más capas sólidas de yeso de fraguado lento. Las figuras de los dioses devuelven la escultura al concepto de masa y, por otra parte, a la historia de la escultura.

Tucker tituló las obras después de terminarlas y les dio nombres de deidades griegas pre-olímpicas. Según su autor, «no eran imágenes tradicionales, aunque sugerían de pronto una conexión con la obsesión griega por el cuerpo, pero en su oscuro origen "ctónico"»<sup>39</sup>. Son masas primordiales al borde de la figuración, abstracciones, como grandes meteoritos caídos sobre la tierra.

---

38 "During all these sessions I'm sure I wasn't the only one who felt a sense of history being revisited and, though we all have our natural quota of rough edges and goofs here and there, I think that the feeling of spontaneity and the pooling of creative ideas was well captured on this album", nota de John Mayall en el libro que acompaña al álbum *Back to the Roots*, Polydor 25-3200, 1971, 33 1/3 rpm. Mayall optó en 1963 por su carrera musical trasladándose a Londres, pero no abandonó su *craft* de diseñador del Manchester College of Art, haciendo portadas para muchos de sus propios discos.

39 "There were no traditional images, suggesting at once a connection with the Greek obsession with the body, but at its dark 'chthonic' source". *Tate Gallery: illustrated catalogue of acquisitions 1986-88*. London, 1996. Disponible *online* en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-kronos-p11201/text-catalogue-entry> (consulta: 8 de mayo de 2015).

Presentamos aquí cuatro piezas: *Tethys*, *Rhea*, *Ouranos* y *Kronos*. Tetis es hermana de Rea, que es a su vez esposa de Cronos y madre de dioses. Rea representa los poderes de lo que fluye —la sangre, la leche—, es decir, de la fertilidad, de la maternidad. Cronos (el tiempo), como Océano (el mar) o Urano (el cielo), son las divinidades *protogenoi*, esto es, primordiales, los propios componentes del universo. Estas divinidades ctónicas (del griego antiguo *Χθόνιοι θεοί*, *chthonioi theoi*), que pertenecen a la tierra, fuerzas telúricas, representan a los dioses del mundo subterráneo, que simbolizan la muerte, el regreso a la tierra, pero también la vida, es decir, la fertilidad y el nacimiento.

Cada pieza es una enorme formación vertical, una masa que compone una imagen ambigua, quizá un torso, algo falto de forma, pero que sugiere. La ambigüedad se construye en el proceso mismo de trabajo, en el modelado con arcilla de piezas grandes, donde el gesto del artista no llega a conformar, a fraguar, una imagen en su completitud.

A la escultura temprana de Tucker, que es fundamentalmente geométrica y lineal —podría decirse «pregeométrica»—, le sigue una etapa de regreso al yeso; no sólo a la materia clásica del barro que la mitología tanto mesopotámica como griega señalan como origen de todo escultor, sino también a la tierra informe, a masas de barro con formas extrañas, no reconocibles más que como presencia monumental.

En el catálogo de la exposición que la Tate le dedicó en 1987, Dore Ashton dice que estas esculturas, «con sus títulos antiguos, con su propia forma, hablan de la voluntad de Tucker de erigir presencias con cuerpos completos a partir de una arcilla que ofrece resistencia atemporal»<sup>40</sup>. Para Ashton, las esculturas «encarnan el movimiento. Expresan movimiento, pero son visiblemente inmóviles»<sup>41</sup>. Sobre *Kronos*, escribe: «Cuando Tucker ofrece algunas claves visuales fundamentales, como hace en 'Kronos', donde un pliegue cerca de la base provoca una asociación con la torsión de la carne, evoca un ser complejo (¿o un devenir?)»<sup>42</sup>. Es decir, acomete una figuración al estilo de Joyce en su *Ulysses*. Por una parte, recupera la mitología; por otra, la distancia. La perspectiva del narrador de Joyce coincide con la función de un Homero apartado del tiempo, un Homero que es el autor y que a la vez se presenta como testigo de las aventuras de ficción, como Tucker. Los nombres hacen referencia también a un pasado, como las ruinas de los templos, las piedras, han vuelto a ser cosa entre las cosas.

Homero es el fundador de la tradición literaria, pero también el depositario de una serie de mitos. Tucker vuelve a los dioses, y vuelve a la tierra, y vuelve a la escultura como trabajo manual. Por una parte, la referencia a los dioses ctónicos, a lo primordial de la narración simbólica sobre las fuerzas del cosmos; por otra parte, a la consideración de lo tectónico, del barro y del yeso, de las superficies que conformamos con nuestras manos. La tectónica (del latín tardío *tectonicus* y a su vez del griego *τεκτονικός*, «lo perteneciente al edificio») es la especialidad de la geología que estudia las estructuras producidas por la deformación de la corteza terrestre, las formas que las rocas adquieren en su evolución a través del tiempo, así como los procesos que las originan o las erosionan y cómo están dispuestos los materiales que las componen (la geomorfología). Cada punto material de la corteza está sometido a un campo de esfuerzos (fuerzas dirigidas) que variará según las fuerzas horizontales en juego y donde siempre interviene la gravedad.

---

40 "In their ancient titles, in their very shape, they tell of Tucker's will to pull up full-bodied presences from a consecrated clay that offers timeless resistance". *William Tucker*. [Cat. exp., Art Museum, Florida International University, Miami, Florida]. Dore Ashton (texto). Miami, Fla.: The Museum, 1988, p. 8.

41 "...embody movement. They *express* movement, but they are visibly immovable". *Ibid*, p. 13.

42 "When Tucker gives a few crucial visual directions, as he does in 'Kronos' where a fold near the base prompts associations with the torsion of flesh, a complex being (or becoming?) is conjured". *Ibid*, p. 16.

En unas breves líneas de su cuento *Bodas en Tipasa*, de 1939, Albert Camus habla de los templos en ruinas, de ese espacio sagrado que ha vuelto a ser cosa entre las cosas. La ciudad de Tipasa, sus restos, sigue siendo ciudad habitada por dioses, y los dioses hablan en el sol y en el olor que exhalan las plantas: «Muchos años han hecho que retornen las ruinas a casa de su madre. Por fin las abandona hoy su pasado, y nada las distrae ya de la *fuerza profunda que las reintegra al centro de las cosas que caen*. Aquí los dioses sirven de lecho o de hito al curso de los días»<sup>43</sup>.

## Palacio a las 4 de la mañana

En estos comienzos de los años ochenta, como he señalado, Tucker abandona las ideas de construcción para volver a la masa y a la tensión de las superficies, al centro de las cosas que caen. Para él, «la gravedad une escultura y espectador en una dependencia común en cuanto resistencia a la atracción de la tierra. Materiales y estructura, volumen y espacio, la unidad y las proporciones de la escultura, no hablan por sí mismos sino que articulan un sentido complejo y profundo de nuestro ser en el mundo. Dado que el objeto es fijo e inmóvil, su “vida” consiste en la evocación, recreación incluso, desde nuestra libertad para movernos dentro de los términos de su propia estructura. El sentido de la gravedad es el factor que interviene en la percepción visual de la escultura con nuestro conocimiento conceptual de su “forma real”. La vida de la escultura, de hecho, ha subsistido siempre en esta brecha entre lo conocido y lo percibido»<sup>44</sup>.

Significativamente, ese paso desde la construcción casi transparente e insegura hasta la obra en yeso, donde la mano, más que modelar, *talla* la tierra húmeda, se ha dado de forma similar y previa en Giacometti. Una pieza de éste titulada *Le Palais à quatre heures du matin* [fig.], de la primera etapa o de una de las etapas previas a su estilo de figuras delgadas, construida en 1932 como una arquitectura vacía de andamios de madera, deshace las ideas convencionales de masa escultórica. De la obra existen dibujos, una pintura y una pieza con alambres, cuerdas y yeso que fotografía Man Ray con las cabezas de las modelos Kiki de Montparnasse y Thérèse Treize [fig.]. El propio Giacometti señaló en una carta dirigida a Matisse en 1948: «Esto me proporcionó la visión de una cierta parte de la realidad; pero faltaba lo que sentía por el todo, una estructura, un lado agudo que vi como una especie de esqueleto en el espacio. / Las figuras nunca fueron para mí una masa compacta, sino una masa como una construcción transparente»<sup>45</sup>.

En *Le Palais à quatre heures du matin* Giacometti extiende esa visión para proyectar un edificio onírico como un escenario inquietante. Es un delicado relicario de pesar, de susurros, de formas, de aire, aparentemente delgado como las barras de la jaula que lo encorsetan, una estructura que recoge la sólida sustancia de una

---

43 “Beaucoup d’années ont ramené les ruines à la maison de leur mère. Aujourd’hui enfin leur passé les quitte, et rien ne les distrait de cette force profonde qui *les ramène au centre des choses qui tombent* [...] Ici, les dieux servent de lits ou de repères dans la course des journées” (el destacado es mío). Albert Camus. *Noces suivi de L’Été*. Paris : Gallimard, 1959, pp. 13, 15.

44 “Gravity unites sculpture and spectator in a common dependence on the resistance to the pull of the earth. Materials and structure, volume and space, the unity and proportions of sculpture, do not speak for themselves but articulate a complex and profound sense of our own being in the world. Because the object is fixed and still, its ‘life’ consists in the evocation, remaking even, of our freedom to move, within the given terms of its own structure. A sense of gravity is the factor which mediates our visual perception of sculpture with our conceptual knowledge of its ‘real form’. The life of sculpture has in fact always subsisted in this gap between the known and the perceived”. William Tucker. *The language of sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974, p. 145.

45 “Ceci donnait pour moi une certaine partie de la vision de la réalité ; mais il me manquait ce que je ressentais pour l’ensemble, une structure, un côté aigu que j’y voyais aussi, une espèce de squelette dans l’espace. / Les figures n’étaient jamais pour moi une masse compacte, mais une comme une construction transparente”. Citado según el libro *Alberto Giacometti : écrits*. Michel Leiris ; Jacques Dupin (eds.). Paris : Hermann, 1990, p. 37. Sobre Giacometti, véase mi exposición *Alberto Giacometti*. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía]. Kosme de Barañano (dir.). Madrid : Lunwerg, 1990. Para otras interpretaciones de esta obra, véase el cuento de Donald Barthelme titulado “The Palace at 4 a. m.”, publicado en *The New Yorker*, 17 de octubre de 1983, p. 46; también Jerry Talmer. “Spooked by Giacometti’s Palace all these years”, en *Downtown Express*, vol. 19, n.º 5, 16-22 de junio de 2006; *online* en [http://www.downtownexpress.com/de\\_162/spookedbygiacomettis.html](http://www.downtownexpress.com/de_162/spookedbygiacomettis.html) (consulta: 8 de mayo de 2015).



© Material protegido

Alberto Giacometti  
*Palacio a las 4 de la mañana*, 1932-1933  
 Madera, cristal, alambre y cuerda. 63,5 x 71,8 x 40 cm  
 Museum of Modern Art, Nueva York  
 N.º inv. 90.1936



© Material protegido

Man Ray  
 Kiki de Montparnasse y Thérèse Treize tras la escultura  
*Palacio a las 4 de la mañana*, de Alberto Giacometti, 1932  
 Gelatina de plata, copia moderna. 27,4 x 19,7 cm  
 Fotostiftung Schweiz, Winterthur, Suiza  
 N.º inv. 1001.33.006

imaginación extraña como la de Giacometti. La estructura del esqueleto del *Palais* permite al escritor William Maxwell, en su relato *So long, See you tomorrow* (1980), ver a través de las paredes de sus recuerdos, volver a examinar sus pérdidas y pesares.

La novela de Maxwell reúne en una construcción de andamiaje similar a la del *Palais* al menos dos historias: la del dolor del propio autor por la pérdida de la madre durante la niñez y la de la infancia de Cletus Smith, hijo de Clarence, destruida por un asesinato<sup>46</sup>. Poco después de la muerte de la madre, el padre del escritor comienza la edificación de una nueva casa. Esto le proporciona un acercamiento al tema de la construcción, al estilo del teatrillo onírico de la escultura de Giacometti, el andamiaje narrativo. Los dos chicos protagonistas de la novela recorren los espacios de la casa donde las paredes son abiertas por la memoria y donde los recuerdos se tambalean como las propias vigas. Son equilibristas de la memoria, tanto los personajes como la construcción.

En la novela, Maxwell cita extensamente a Giacometti, que explicaba así el origen de la escultura: «Se relaciona sin duda alguna con un periodo de mi vida que había llegado a su fin un año antes, cuando durante seis meses pasé hora tras hora en compañía de una mujer que, concentrando toda la vida en sí misma, mágicamente transformaba cada momento. Nos dedicamos a construir un fantástico palacio en la noche, frágil palacio de cerillas. Días y noches tenían el mismo color, como si todo ocurriera poco antes del amanecer. A lo largo de todo ese tiempo, nunca vi el sol. Al más mínimo paso en falso, el conjunto de esta pequeña construcción colapsaría. Siempre teníamos que empezar todo de nuevo»<sup>47</sup>.

Maxwell describe la escultura en detalle, deteniéndose en las cuatro piezas que habitan la estructura: la extraña criatura con aspecto de ave, la columna vertebral de un animal, un extraño objeto en el centro y, sobre la tarima, la «figura femenina que impone»<sup>48</sup>. Un dibujo a color de esta construcción de madera [fig.] sitúa a la curiosa figura central recostada sobre una plancha roja y, delante, un plafón de cristal. En un texto aparecido en la revista *Minotaure*, Giacometti escribe lo siguiente acerca de este objeto extraño: «No puedo decir nada del objeto sobre el tablero rojo; me identifico con él»<sup>49</sup>.

En la casa del *Palais* las figuras habitan los espacios, pero a su vez la estructura aísla las formas, los objetos enigmáticos. El enigma de su conexión está en el aire, en la transparencia aún mayor que la del cristal suspendido, el aire que es el medio principal de la escultura. Dos temas van a cambiar el trabajo de Giacometti pocos años después y lo van a conducir a la figuración filiforme. Por una parte, la consideración de que los cuerpos nunca fueron una masa compacta; por otra, la necesidad de un esqueleto en el espacio, de una estructura que recoge y dimensiona, a la vez que anula, al cuerpo humano.

Un camino parecido sigue Tucker cuando, tras realizar esculturas como *Beulah* o *Cat's Cradle*, pensadas como construcciones, da paso a una actividad diferente, vuelve a mezclar sus manos con el yeso y retorna a

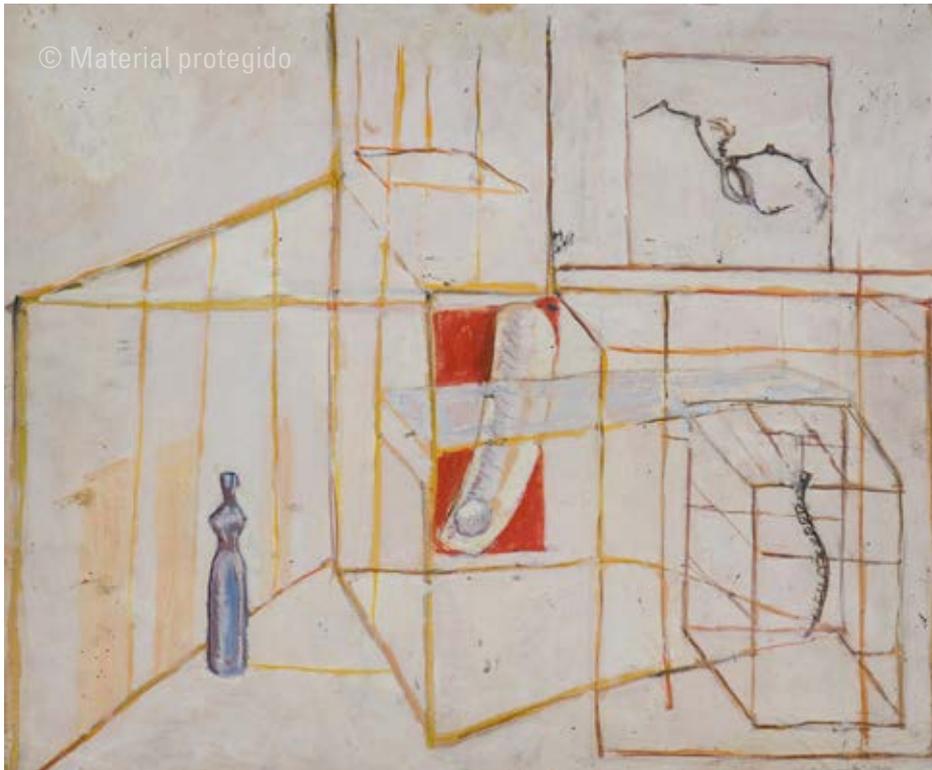
---

46 *So long, See you tomorrow*, publicado en dos partes en *The New Yorker* (1 de octubre de 1979, pp. 34-102, y 8 de octubre de 1979, pp. 40-49) y un año después en forma de libro (New York : Knopf, 1980), comienza la narración con un asesinato en una granja de la ciudad natal del autor, Lincoln, en el estado de Illinois, en 1921. Cincuenta años después, el narrador trata de reconstruir los acontecimientos que condujeron al crimen y de analizar la culpa que le provoca el no haber apoyado en su momento a su gran amigo Cletus, hijo del asesino. Otra novela de Maxwell, *They came like swallows*, publicada en 1937, trata de la muerte de la madre del autor, afectada de gripe española.

47 "It is related without any doubt to a period in my life that had come to an end a year before, when for six months hour after hour was passed in the company of a woman who, concentrating all life in herself, magically transformed my every moment. We used to construct a fantastic palace at night—days and nights had the same colour, as if everything happened just before daybreak; throughout the whole time I never saw the sun—a very fragile palace of matchsticks. At the slightest false move a whole section of this tiny construction would collapse. We would always begin it over again". Citado en William Maxwell. "So long, See you tomorrow", parte 1, *The New Yorker*, 1 de octubre de 1979, p. 43.

48 *Ibid.*, p. 43.

49 "Je ne puis rien dire de l'objet sur une planchette qui est rouge ; je m'identifie avec lui". En *Alberto Giacometti : écrits*. Michel Leiris ; Jacques Dupin (eds.). Paris : Hermann, 1990, p. 19.



Alberto Giacometti  
*Palacio a las 4 de la mañana*, 1932  
 Óleo y lápiz sobre cartón. 49,3 x 55,1 cm  
 Collection Fondation Alberto & Annette Giacometti, París  
 N.º inv. 1994-0575

la figuración. Pero una figuración que no es la anoréxica de Giacometti, sino fértil como las Venus prehistóricas. Una figuración que no remite a los perfiles pétreos de las montañas de Maloia, como las *Tête de Diego*, de Giacometti, sino a voluptuosas y rotundas piedras, como meteoritos caídos del cielo. Es el caso de las cabezas *Homage a Rodin (Bibi)* o *Emperor*.

En su novela de recuerdos, o evocaciones, Maxwell explora la gravedad enigmática del pasado, que nos obliga a seguir explicándonos o a mentirnos o a emborronar el propio recuerdo. Nos lo cuenta en aproximaciones, en tanteos, que parecen describir la superficie de los hechos queriendo llegar a las razones del interior de la historia. En el prólogo a la edición de 1997 de otro de sus relatos, *They came like swallows*, Maxwell señala: «Si lanzas una pequeña piedra a un estanque, se crea una onda que se expande más y más. Y si luego lanzas una segunda piedra, volverá a producir un círculo cada vez mayor dentro del primero. Y con la tercera piedra habrá tres círculos concéntricos en expansión antes de que el estanque recobre su quietud por la fuerza de la gravedad. A eso es a lo que yo quería que mi novela se pareciera. No me llegaron instrucciones de ningún tipo con esta idea»<sup>50</sup>.

Tucker, observador atento de las corrientes de sentimientos que se desprenden de los tiempos pasados, gestiona los modelados de sus obras como quien siente las ondas de las aguas recorriendo la superficie. Las perspectivas cambiantes dan al espectador una visión más completa de la pieza y de su sentido. En la superficie se construye y a la vez se libera la tensión de esas historias que vienen del propio lenguaje de la escultura.

<sup>50</sup> "If you toss a small stone into a pond, it will create a ripple that expands outward, wider and wider. And if you then toss a second stone, it will again produce a widening circle inside the first one. And with the third stone there will be three expanding concentric circles before the pond recovers its stillness through the force of gravity. That is what I wanted my novel to be like. No directions came with this idea". William Maxwell. *They came like swallows*. New York : Vintage International, 1997.



William Stukeley

*A peice of the great circle, or View at the South Entrance into the temple at Abury, Aug. 1722*

Reproducido en *Abury. A temple of the British druids*, Londres, 1743, tab. XII, pl. 22

## La prehistoria como back to the roots

Si comenzábamos este capítulo señalando cómo, después de veinte años de escultura constructiva, Tucker vuelve, como algunos músicos de su generación, a las raíces armónicas del folk, vemos ahora que esas raíces, en el caso de su *craft*, la escultura, las encuentra no en el mundo arcaico o presocrático de Grecia, no en Mesopotamia o en Egipto, sino directamente en la prehistoria, en la doble vertiente de la escultura de la prehistoria. Es decir, por un lado, en los megalitos, en las piedras erectas, monumentales; y por otro, en las pequeñas figuras femeninas que caben en la mano, ve Tucker dos motivos claves del sentido de la escultura de todos los tiempos.

Los crómlech, los dólmenes, los menhires, son los *old haunts*, las viejas moradas que hablan de la existencia de unas gentes, y de unos artistas, que han elevado esas piedras, que las han posicionado y colocado de una manera determinada. A la piedra-cosa, materia, le han dado un registro de materia a contemplar, de escultura o como quiera que lo llamemos. Ben Nicholson puso el acento en cómo estas instalaciones de piedra significaban el paisaje inglés y el de la Bretaña francesa, y su compañera Barbara Hepworth recuperó el sentido de la escultura en el paisaje, la vuelta al territorio, como había proyectado Brancusi en Târgu Jiu, Rumanía (1935-1938).

El paisaje de St. Ives, en Cornualles, con sus dólmenes y sus colinas rocosas, o el de Avebury, en Wiltshire, con sus Stone Circles, así como los menhires y crómlech de Locmariaquer y Carnac o las rocas de Ploumanac'h, Dinard, etcétera, en la Bretaña francesa, son clave para quien quiera revivir el sentido del paisaje que está en la mirada de toda la primera abstracción europea. Barbara Hepworth *precipita* así su visión del paisaje de Cornualles, de la monumentalidad de los menhires que se convierten en figuras, en escultura totémica (tanto espiritual como física).



Conjunto monumental de Avebury, Wiltshire, Reino Unido



*Tethys*, 1995  
Ward Pound Ridge Reservation, Cross River, Nueva York

En palabras de Tucker, «inherente a la palabra [estatua] es la idea de *estar de pie*. Colocar una piedra en posición vertical en un espacio despejado puede considerarse el primer acto escultórico. Estar de pie implica consciencia. La piedra vertical adquiere un significado que la separa de otras piedras antes de configurarse en una imagen, en una estatua»<sup>51</sup>.

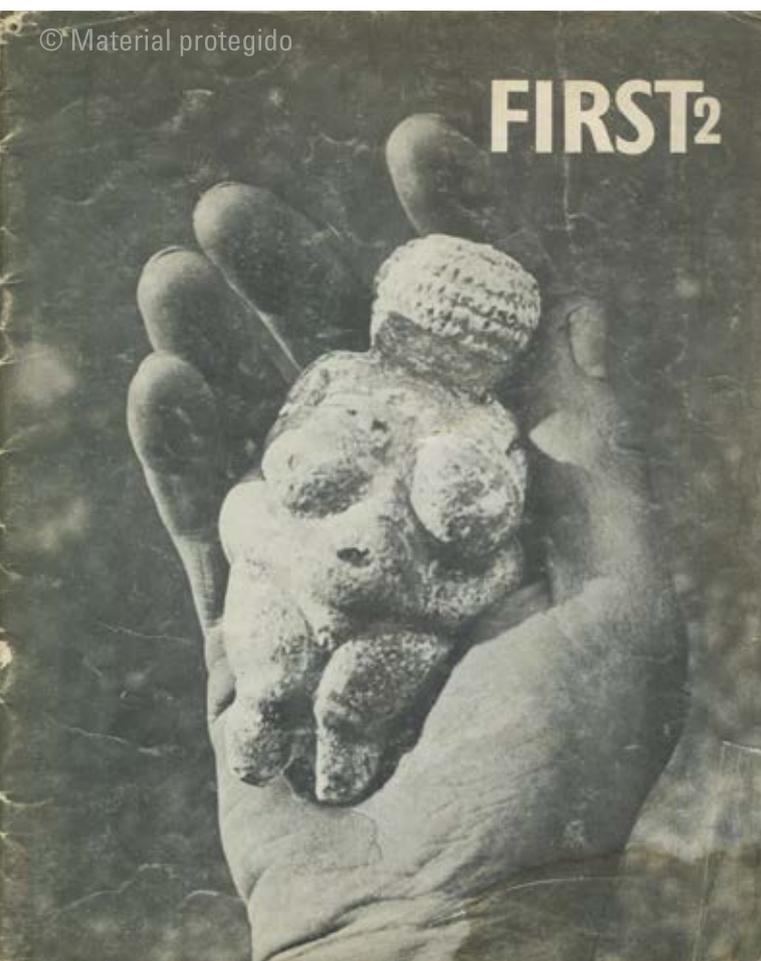
El sentido de monumentalidad escultórica de ciertas formaciones de la naturaleza en esas costas aparece primero en Pablo Picasso, en sus cuadernos de dibujos, y, más o menos al mismo tiempo, en pequeñas esculturas de Jacques Lipchitz. Picasso había veraneado con Olga Khokhlova en Dinard en 1922 y 1928. Sus cuadernos de dibujos del momento reflejan el magnetismo de las piedras y su especial forma de engastarse. Lipchitz había visitado la baja Bretaña en un viaje a Ploumanac'h en el verano de 1923 con su primera mujer, Berthe. En una carta al coleccionista Alfred Barnes de agosto de ese mismo año, el artista señala: «Este verano en Ploumanac'h, país de rocas extrañas, he reflexionado mucho contemplando el curioso equilibrio de las rocas. Y pienso aplicar este resultado a las estatuas al aire libre. Estatuas de jardín, principalmente, a las que pienso dedicar gran parte de mi actividad. Es una cuestión apasionante sobre la que la escultura moderna debería dar una nueva visión»<sup>52</sup>.

En Ploumanac'h Lipchitz descubre la monumentalidad, la necesidad de salir de la escultura de concepto en las maquetas para emprender grandes trabajos, la necesidad de la fisicidad del trabajo a gran escala. Las ideas de masa y equilibrio, de balance y de vacío, reaparecen en estas piezas, poniendo en un juego inestable sus antiguos relieves y sus pedestales. Compone así el escultor una *Figura* de tres partes: dos pedestales superpuestos y un relieve como de bañistas. Recupera sus planteamientos para los jardines de Coco Chanel y la idea de Brancusi de incorporar el pedestal como parte de la escultura.

---

51 "But inherent in the word [statue] is the idea of standing. To set a stone upright in a cleared space can be seen as the first sculptural act. Standing implies consciousness. The upright stone acquires a meaning which separates it from other stones before it is shaped into an image, a statue". Reflexión de Tucker con motivo de la exposición *The Mythic Figure*, comisariada por John Galt y Paul Sattler en la Schick Art Gallery, del Skidmore College, entre abril y mayo de 2013. Disponible *online* en [http://www.skidmore.edu/schick/artists/william\\_tucker\\_2013.php](http://www.skidmore.edu/schick/artists/william_tucker_2013.php) (consulta: 9 de mayo de 2015).

52 "Cet été à Ploumanach, pays des rochers étranges, en contemplant ces rochers avec leur curieux équilibre j'ai beaucoup réfléchi. Et ce résultat, je songe à l'appliquer aux statues en plein air. Statues de jardins principalement, à quoi je pense donner la plus grande part de mon activité. C'est un problème passionnant où la sculpture moderne doit apporter une note nouvelle". Véase la correspondencia de Jacques Lipchitz a Berthe Kitrosser anotada por Anne-Marie Zucchelli y Brigitte Léal en *Jacques Lipchitz : collections du Centre Pompidou*. [Cat. exp.]. Paris : Centre Pompidou, 2004, pp. 121-164.



Portada y contraportada de la revista *First*, n.º 2, 1961

En 1933 Paul Nash fotografía las piedras de Avebury y titula una de ellas *Avebury Sentinel*. Quizá podamos hablar de «centinela» como el sentido que tiene el arte prehistórico en la obra de Tucker a partir de los años ochenta, pero su influjo está ya presente en su etapa de estudiante.

La fotografía de la mano de Tucker con una reproducción de la *Venus de Willendorf* en su hueco apareció en la portada y en la contraportada (invertida) de *First* [fig.], una revista hecha por los estudiantes de escultura de St. Martin's. Tucker fue el editor de la publicación, de la que sólo salieron dos números en 1961, con comentarios y fotografías de compañeros como Phillip King o de artistas más mayores como Gabriel Kohn. La fotografía había sido realizada por Sean Hudson, que se había graduado en la Guildford School of Art y se encontraba en ese momento en la London School of Film Technique. A él le debemos un bello documental de 25 minutos sobre Brancusi titulado *The Rumanian Brancusi* (1976), producido por el Arts Council, en el que Daniel Massey actúa como narrador y donde se cita a Tucker como promotor de la idea<sup>53</sup>. La misma fotografía aparece en la portada del libro de Ruth Butler *Western sculpture: definitions of man*, otra de las publicaciones que, por aquellas fechas, reflexionaba sobre la historia de la escultura<sup>54</sup>.

53 Los créditos indican: "from an idea by William Tucker". Arts Council England Film Collection, Arts on Film Archive, University of Westminster, ID ACE057. Véase <http://artsonfilm.wmin.ac.uk/films.php?a=view&recid=56> (consulta: 8 de mayo de 2015).

54 El título proviene de una cita de Joseph Beuys, quien en 1969 dijo: "El hombre no ha pensado mucho hasta ahora acerca de la escultura. El hecho de que la escultura es una creación compleja se ha descuidado. Lo que me interesa es el hecho de que la escultura suministra una definición del hombre". Citado en Ruth Butler. *Western sculpture: definitions of man*. New York: New York Graphics, 1975. Años después de su publicación, el título fue criticado por las feministas.

La idea de Tucker de recoger en su mano la escultura no es un acto funcional, para fotografiar la pieza. Es un acto de reflexión, al menos, sobre tres motivos:

- Recoger la pieza en un nicho, que es la cuenca de la mano, es decir, instalarla en su exposición, darle un «marco arquitectónico».
- Recoger la pieza en el tacto de la mano, es decir, enfocarla sobre sus cualidades táctiles, sobre su superficie y peso.
- Recogerla en la mano para darle escala, es decir, subrayar la dimensión, que sigue siendo monumental.

Estas piezas, como las figurillas de Alberto Giacometti, nos han enseñado que la escala no es sólo un problema de medidas matemáticas, auditivas o visuales, que es fundamentalmente una *cuestión de tacto*. ¿No está en el tacto, en la propia arqueología de la piel, el regulador clave de nuestro contacto con la realidad, sea la cotidiana, sea la mental? ¿Cómo limitar el espacio? ¿Cómo se encierra una figura en otros límites que no sean los suyos propios? La pregunta de Giacometti, o mejor dicho sus respuestas plásticas, no es, en cualquier caso, de corte conceptual, sino más bien vital. Por eso el cambio de escala no quita monumentalidad a las figuras pequeñas. La pregunta de Giacometti se dirige a la esencia del ser en ese *hic et nunc* de su existencia: así, no le queda más remedio que, reduciendo el ser humano a sombra, *iconizarlo*. Sus *Femme* ofrecen una primera impresión de frontalidad, pero cuando uno tiene la fortaleza de observarlas durante largo tiempo, se entra en un mundo único de forma, espacio y significación. Uno descubre que lo pequeño (*least arresting work*) puede ser enorme en profundidad, en extensión y significado. Tamaño real y escala potencial se combinan en la memoria, y en el recuerdo de la visión se definen o delimitan como un universo propio de formas e ideas.

El propio Giacometti señalaba, según recordaba Chillida, que hacía las figuras pequeñas «porque lo importante es el espacio». Lo que Giacometti busca, el *témenos* sagrado de los templos griegos, es el espacio que rodea a las figuras. Podemos ver esto perfectamente en el Campidoglio o en el frente de El Escorial. Cuando estos espacios están solitarios, las personas —sean del tamaño o volumen que sean— son como esculturas de Giacometti. El ser humano en su soledad frente al espacio enmarcado, edificado, no deja de ser, para una mirada pesimista, una melancólica sombra. Con esos formatos pequeños, Giacometti consigue una especial intensificación de la relación humana con el espacio, hace así conscientes las distancias espaciales y reafirma los elementos plásticos —a pesar de su reducida grandeza— como tales. Esas pequeñas figuritas sólo necesitan, como la aguja de un tocadiscos *pick-up*, que un ojo las *amplifique* en su conciencia. Lo monumental no depende de la escala sino de su propia energía.

Pero hay más en la mirada a los megalitos, las piedras verticales y las figurillas de fertilidad. Tucker lo ha comentado así:

Proyectar un sentido interno de la totalidad del cuerpo ha sido tarea propia de la escultura desde los creadores de Avebury y la Venus de Willendorf a Degas y Rodin, y todavía puede seguir siéndolo en nuestro tiempo. Desde que comprendí esta posibilidad hace ya algún tiempo, he estado desechando, año tras año, los fragmentos del marco visual y conceptual de los que, en otro tiempo, sentí que mi escultura dependía. Su frontalidad y claridad geométrica, su estructura plana y lineal, todos los elementos del dibujo y del distanciarse, hasta que lo que queda es el núcleo sólido<sup>55</sup>.

---

55 "To project an inner sense of the wholeness of the body has been the task of sculpture from the makers of Avebury and the Willendorf Venus to Degas and Rodin, and it still can be, in our time. Once I grasped this possibility some time ago I have been discarding, year by year, fragments of the visual and conceptual framework on which I once felt my sculpture depended —its frontality and geometric clarity, its linear and planar structure, every element of drawing, and distancing —until all that is left is the massive core". *William Tucker : recent sculptures and monotypes*. [Cat. exp.]. London : Annely Juda Fine Art, 1987, p. 3.



© Material protegido

*Victory*, 2000  
Dibujo y escultura en yeso  
Estudio de William Tucker en Ashfield, Massachusetts



© Material protegido

*Victory*, 2001  
Escultura en bronce  
Skulpturenpark Waldfrieden, Wuppertal, Alemania



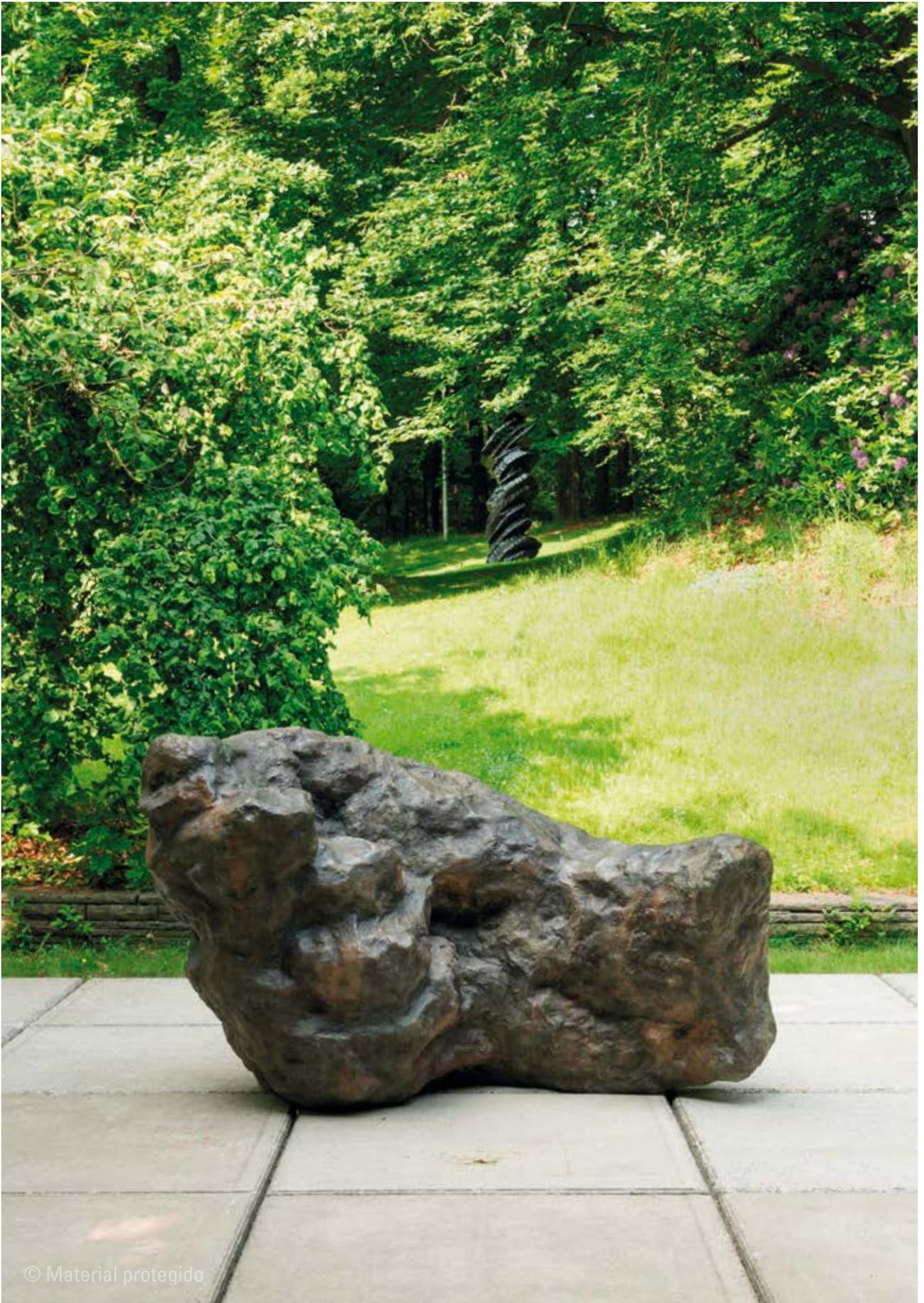
*Emperor*, 2002

Nada tiene que ver el trabajo de Tucker con otras piedras gigantes como *Levitated Mass* (2012) de Michael Heizer, que, como conjunto, habla de la enorme extensión de la historia del arte desde la tradición prehistórica de crear obras con megalitos hasta las formas modernas de geometrías abstractas y los logros de la ingeniería de vanguardia. Se compone ésta de un pasillo de 139 metros de largo construido en el campus del LACMA, sobre el que se dispone una gran piedra de granito de 340 toneladas. El pasillo que corre por debajo de la roca desciende gradualmente hasta los 5 metros de profundidad<sup>56</sup>. Al igual que en otros trabajos del artista, como *Double Negative* (1969), la forma monumental negativa es clave para la experiencia de la obra.

Con sus piezas figurativas a partir de la década de 1980, Tucker reconecta tanto con el sentido de verticalidad y de asentamiento en la tierra propio de la megalítica prehistórica como con el significado de las figurillas femeninas, esa poesía incipiente de formas arquetípicas muy pensadas y articuladas. Como si dentro de estas imágenes primigenias hubiera propiedades mágicas que nos pusieran en contacto con las fuerzas de la tierra.

---

<sup>56</sup> Heizer concibió la obra en 1969, pero no encontró la roca apropiada hasta décadas más tarde, en el condado de Riverside (California). Los Staatliche Museen zu Berlin conservan un dibujo de la misma. La roca es uno de los componentes de la obra, como es el pasillo de 456 pies de largo debajo de ella como contexto circundante.



© Material protegido

*The Cave*, 2005

Las piezas de gran tamaño tienen también el peso y la abstracción de los monolitos de Avebury. La búsqueda de peso, de masa, de atracción a la tierra, le hace volver a trabajar con el yeso, en esas dos escalas: lo que cabe en la mano y lo que se escapa al abrazo. Regresa así Tucker a los conceptos de espacio, de extensión y de solidez. Es, en este sentido, un empirista como George Berkeley, que en su ensayo *Essay towards a new theory of vision*, de 1709, establece que sólo adquirimos sentido del espacio a través de la orientación, y esa orientación proviene de nuestro cuerpo. Por tanto, sólo por el tacto desarrollamos un conocimiento de las características espaciales de los objetos.

La escultura *Secret*, que puede parecer un meteorito, representa una mano (de hecho, se deriva de la mencionada fotografía de Tucker mostrando la *Venus de Willendorf*). Todas las piezas de esta época parecen abstractas, pero si se miran con atención son cabezas de personas, de caballos, torsos, pies, etcétera. La concepción del rostro humano, del detalle de un pie o de una mano, o de un animal, varía según las culturas y la historia. No sólo la concepción sino también la visión del cuerpo humano. Bruno Snell, en *Die Entdeckung des Geistes* (Las fuentes del pensamiento griego), de 1946<sup>57</sup>, comenta cómo en el griego de la época de Homero no había aún un término único para el cuerpo humano vivo, sólo para el cadáver. En el léxico, el cuerpo no conformaba una sola unidad, sino que es el compendio de partes individuales. En los poemas homéricos aparecen varias palabras relacionadas con el cuerpo, como los miembros en cuanto dotados de movimiento mediante las articulaciones, o la piel, pero no como material, sino como sustrato del color, como superficie. Los cuerpos de los atletas en los vasos griegos reflejan también esta concepción que subyace en el léxico empleado.

Tampoco para la visión había un término unitario. La mirada profunda era la de «los ojos del nous». El *nous* es la parte del alma que puede realizar una percepción mental, no un simple mirar, que va más allá de la actividad visual hacia un conocimiento interior, hacia la comprensión de las formas. La visión puede referirse, además, a la forma (anatomía descriptiva), a la estructura, a la función. En el arte mesopotámico la preocupación por el físico de los hombres o animales se constata por su amor a la fantasía y los ornamentos abstractos. El rostro humano estaba normalmente representado mediante un tipo general con una anatomía masiva y simplificada: ojos grandes y hacia dentro, nariz prominente y casi nunca con rasgos individuales. De manera contraria, la figuración de Penck es esquemática, como de cueva prehistórica, casi dando la vuelta al mundo de la figuración realista. La figuración de Tucker, que sigue la huella emprendida por Medardo Rosso y Auguste Rodin, después de haber sido uno de los puntales del movimiento *minimal* en Gran Bretaña, tiene un interés doble. Por lo que significa de *revocación* del *minimal* y por lo que significa de *revisión* del modelado de principios del siglo XX.

Levantar las piedras, erigirlas en contra de la gravedad, crear figuras con el barro que encerramos en nuestro puño, mirar el cielo inmenso, contemplar una imagen minúscula. Todos estos actos nos hacen sentir a la vez nuestra pequeñez (somos figurillas en la inmesidad del firmamento) y nuestra grandeza (somos capaces de erigir y conformar). Pero no hay semejanzas entre las múltiples formas celestes y la red intrincada de nuestros sentimientos. Ni hay compromiso de los astros con nuestra propia verdad. Como dice el poeta Vicente Valero, «allí donde el exterior y el interior acaban identificándose, en una unidad extraordinaria, la abstracción y la figuración son lenguajes idénticos».

---

57 La referencia exacta es Bruno Snell. *Die Entdeckung des Geistes : Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg : Claaszén & Goverts, 1946 (ed. en español, *Las fuentes del pensamiento europeo*. José Vives (trad.). Barcelona : Razón y Fe, 1963).



Estudio de William Tucker en Ashfield, Massachusetts, agosto de 2009. A la izquierda, *Vishnu* (1995); en el centro *Atreus* (1987)

## 5

### Superficie y visibilidad

Ya en 1973 Tucker decía que la cualidad esencial de la escultura era su *visibility*. No se refería con eso a la capacidad (del objeto escultórico) de ser visto, sino a que debe buscar activamente nuestra mirada, atraerla, sin necesidad de que esa atracción provenga del tema representado («but that it should actively seek to “meet, attract and hold our sight”») <sup>58</sup>. En este sentido, es interesante que lo que recibe Tucker del libro de Rilke sobre Rodin es lo que le conduce a la segunda etapa de su trabajo, más enraizada en el pensamiento visual del escultor francés: el trabajo en la superficie, la escultura como *visibilidad*.

Rilke señala en su libro que la esencia, el elemento básico del estilo, el *subject matter* de Rodin, es el trabajo en la superficie, su habilidad técnica, su oficio: su *craft*. Para el escritor, la belleza surge *aquí*, en la «pequeña consciente realización» (*kleine gewissenhafte Verwirklichung*), y no tanto en la idea general o en el tema. Con una finura sólo comparable a su soneto sobre el torso de Apolo, «Archaischer Apolos Torso» <sup>59</sup>, manifiesta que la belleza surge al final de ese trayecto del estilo, de la lucha con el soporte. El resultado de la experiencia, de la mano una y otra vez sobre la superficie, es algo más grande que cualquiera de los detalles figurativos. Lo que la sucesión de metáforas de Rilke está abriendo es una imagen. Están dando un sentido al torso que antes *no veíamos* en su superficie enigmática. Un poema no es un mensaje para ser leído, es una emoción para ser sentida. Es la llave para entrar en el lenguaje y profundizar en pensamientos más profundos, para bucear en el poder y en el misterio del lenguaje y de las palabras. En ellas, en las palabras del poema, en su fondo abisal, en su fondo marino, en su falta de luz o en sus corales, aparece (no a todos) un fondo nuevo, unas sensaciones y un espacio a descubrir y a disfrutar.

<sup>58</sup> Citado en la ficha de *Beulah I* (n.º inv. T01818) de la web de la Tate, en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-beulah-i-t01818> (consulta: 9 de mayo de 2015).

<sup>59</sup> Rainer Maria Rilke. *Der neuen Gedichte anderer Teil*. Leipzig : Insel-Verlag, 1908.



Estudio de William Tucker en Ashfield, abril de 2014. En la imagen, varios *Horses* y *The Void* (2005)

En el soneto al torso, es decir, un poema cerrado en su predeterminada y compacta forma, en este caso sobre algo roto, Rilke describe el objeto sugiriendo la totalidad, la integridad de la obra. La forma del fragmento, en sus diversas modulaciones, origina sus propias implicaciones figurativas. La metáfora en Rilke es un acto de investigación como las manos de Rodin modelando el barro o el yeso.

Las superficies enigmáticas de Tucker no buscan equívocas lecturas de la representación del cuerpo. Responden más a la *tensión superficial* propia de los líquidos. Esa tensión superficial que es manifestación de las fuerzas intermoleculares que se dan entre los líquidos y las superficies sólidas que entran en contacto con ellos, o, en el caso de la escultura, entre la superficie de la pieza y nuestra solidez visual, que permite la capilaridad, la *visibilidad* de la imagen. O a la tensión muscular y nerviosa del artista para erigir su obra, al conflicto, por ejemplo, presente antes en el existencialismo de Giacometti entre representación y ser, *estar-ahí*.

Cuando acontece la pieza, como cuando la noche se termina, «ya nada te paraliza en el bosque y los animales salen a beber». Esa «pequeña realización consciente» —«minute, conscientious realization», según la traducción de Lemont—es la que, a partir de 1985, busca Tucker en el paciente modelado de sus piezas en yeso. Está tanteando para describir lo que está delante de él. Está tratando de nombrar a este poder, que es palpable, real, pero quizás esencialmente indecible. Acude al yeso una y otra vez, reconociendo que es una de las únicas maneras de llegar a la naturaleza de la realidad, de caminar alrededor de ella, por medio de la construcción de estas arquitecturas metafóricas, como hace Rilke en su aproximación a la esencia del estilo de Rodin. El propio Tucker define el modelado como «la forma más directa de entender el cuerpo humano, pero no desde fuera... sino desde dentro, desde la conciencia de *ser* en el propio cuerpo»<sup>60</sup>.

---

60 "modelling is the most direct way of understanding the human body, but not from outside... but from within, from the consciousness of *being* in one's own body". Citado en *William Tucker : recent sculptures and monotypes*. [Cat. exp.]. London : Annelly Juda Fine Art, 1987, p. 4.

Las obras de Tucker, como he señalado al comienzo, son difíciles de «leer» visualmente, a pesar de su aparente sencillez. Es imposible alcanzar su estructura de un vistazo, debemos movernos físicamente alrededor de ellas con el fin de entender su forma. No son imágenes narrativas sino iluminaciones poéticas, al igual que el soneto de Rilke. Como ya he mencionado, en su introducción a la exposición *The Condition of Sculpture*, Tucker decía: «La escultura se somete a la gravedad y se revela a través de la luz. Ésta es su condición esencial» («Sculpture is subject to gravity and revealed by light. Here is the primary condition»).

Lo que une al espectador de una escultura con la escultura es únicamente la fuerza de la gravedad, tanto uno como el otro están inmersos en ella. Después, la escultura aparece en la luz, se hace visible. El espectador puede moverse para observar la escultura, pero en el análisis de Tucker el movimiento sigue siendo prerrogativa del espectador y no de la escultura. Y para que exista como escultura debe ser vista como tal, como escultura. En este sentido, su obra presente responde también a sus ideas sobre el concepto de escultura en su primera etapa: su sentido primordial de *erección*, de que lo que constituye una pieza, no es volúmen y masa, sino desafío. Su desafío a la vista, su verticalidad, su lucha con la gravedad.

Para Tucker, las cualidades físicas son las que permiten a la escultura expresar «la relación imaginativa del hombre con el mundo físico» en «términos continuamente nuevos»<sup>61</sup>. Construye torsos reinterpretando la historia, sea la mano de *La Noche* de Miguel Ángel, sea *Odalisque* de Matisse, para hablar de la fragmentación de la forma, repensando la totalidad y la integridad de una escultura nueva («on what is sculptural in sculpture»). Comunica lo indecible, como el espectador del torso de Apolo recoge las impresiones que el fragmento le transmite, para, en el último verso, en un quiebro singular, darnos un mensaje: «Du mußt dein Leben ändern» (debes cambiar tu vida). En cada obra, Tucker nos transmite ese quiebro: debemos cambiar nuestra mirada.

Uno de los textos más aclaratorios del quehacer de Tucker, como trabajo fundamentalmente poético, en especial en su comparación con el trabajo de Goya, es el que escribió Wayne L. Roosa con motivo de la exposición *Tucker: The Sleep of Reason* en el Bethel College, en St. Paul (Minnesota), titulado «William Tucker's poetry of form». Señala Roosa:

Así posicionadas nuestras propias presencias en consonancia con las presencias de las obras de Tucker, empiezan a abrirse otros niveles de significado. Están, por ejemplo, los títulos de estas obras: *Our Leader*, *The Good Soldier* y *The Persecutor*. Están también *Icarus*, *A Poet for Our Time* y *Sleeping Musician*. Y también está *Little Jeanne* y *Maria Luisa*. Existen, al parecer, tipos universales, emblemáticos de los opresores y las figuras políticas de la sociedad, sus héroes míticos capaces de autodestruirse, sus creadores y sus mujeres. Aparecen aquí reunidos bajo la rúbrica del título de la exposición que eligió Tucker: *El sueño de la razón*. Dicho título también tiene un atractivo universal. Y además está siempre inexorablemente vinculado al artista español Francisco de Goya, que fue el poeta visual de su época desde la década de 1790 hasta su muerte en 1828. Goya fue pintor de corte y conocía esos «tipos» de primera mano. [...] En su álbum de grabados titulado *Caprichos*, Goya satiriza implacablemente la corrupción social y la locura del ser humano. *El Capricho n.º 43*, que en principio iba a ser la ilustración de la portada, lleva por título *El sueño de la razón produce monstruos*. En él vemos a un joven intelectual sumido en un inquieto sueño de bruces sobre su escritorio. Su ensoñación surge de la oscuridad a sus espaldas. En esa oscuridad, las lechuzas de la sabiduría emanan de su cabeza para luego convertirse en murciélagos del mal. La sutil elección que hace Goya de esta palabra es tan rica como su imagen porque sueño es el acto de dormir y también de soñar, por lo que confiere ambigüedad tanto a la razón como a la creación de monstruos sociales. [...] Goya sabía que los frutos de la razón eran al mismo tiempo dulces y amargos. Conocía la ambigüedad de la naturaleza

---

61 "man's imaginative relation with the physical world", "continually new terms". Citado en <http://venicebiennale.britishcouncil.org/people/reference/william-tucker> (consulta: 8 de mayo de 2015).

humana y su capacidad para corromper la razón como fuerza, al fusionarla con pasiones irracionales. Me parece que es esta misma y perturbadora complejidad la que explora William Tucker. Como artista, Goya trabajaba en el marco de una tradición figurativa y narrativa. Y sin embargo fue uno de los primeros artistas que pretendieron revelar de manera más directa el interior de la condición humana. Su fecunda inventiva a la hora de plasmar los sueños del ser humano le permitieron un tipo de iconografía más abstracta y más irracional mediante la cual explorar las fuerzas intensamente subjetivas que habitan el corazón y la mente de los seres humanos. Tucker prosigue esta exploración pero, como artista, trabaja en el ámbito de una tradición moderna abstracta. Uno de los grandes logros del arte moderno es su capacidad para acceder directamente a la pura inmediatez de nuestra condición interior. Lo consigue circunvalando la narrativa y la representación literales. El mejor arte moderno hace muy escasamente referencia a la narrativa y a las apariencias naturalistas, ofreciéndole al espectador lo mínimo para que éste se ancle en la realidad externa, al tiempo que centra su foco en el meollo más abstracto de los sentimientos, las ideas, las emociones y el estado de ánimo. Esto permite una fusión completa de imagen, ideas y emoción, doblándolas en los mismísimos procesos y en la naturaleza de los materiales hasta que emergen como objetos expresivos unificados, como estas obras de Tucker<sup>62</sup>.

El objeto creado por Tucker no es una historia, no es una reproducción. Al igual que el poema de Rilke o que una pieza musical, su modelado es explosión irresistible de un modo de ser o de un sentimiento, es una figura que no representa sino que se presenta en su silencio interior. En él, el objeto no sólo es inmediatez sino reconsideración del sentido de la imagen de la escultura. Su obra no es un simple monólogo interior, es un monólogo deliberativo, algo inductivo, como una de las tres partes de la *elocutio* clásica, afectando el modo de expresar verbalmente de manera adecuada los materiales de la *inventio* ordenados por su *dispositio*. La *elocutio* se manifiesta a través de dos aspectos: las cualidades y los registros. Es lo que llamamos ahora *estilo*. Pero ¿cuál es el sentido de esa *elocutio* escultórica?

## Sentido de la escultura

Tucker ha discutido el papel de la escultura y lo que entendemos por ella desde el principio de su actividad, pero quizá su manifiesto más contundente es el escrito en *Art Journal* en 1977 con el título «Modernism, Freedom, Sculpture». En él plantea directamente las siguientes cuestiones:

---

62 "Having thus positioned our own presences in resonance with the presences of Tucker's works, other levels of meaning begin to open. There are, for example, the titles of these pieces: *Our Leader*, *The Good Soldier*, and *The Persecutor*. There is *Icarus*, *A Poet for Our Time*, and the *Sleeping Musician*. Or there is *Little Jeanne* and *Maria Luisa*. There seem to be universal types, emblematic of society's political figures and oppressors, its self-destroying mythic heroes, its creative artists, and its women. They are gathered here under the rubric of the exhibition title chosen by Tucker, *The Sleep of Reason*. This title, too, feels universal in appeal. But it is also inescapably linked to the Spanish artist, Francisco Goya, who was the visual poet of his time from the 1790s until his death in 1828. Goya was Court Painter of Spain and knew these 'types' first-hand. [...] In his portfolio of etchings called, *Caprichos*, Goya ruthlessly satirized social corruption and human folly. *Capricho #43* (originally intended as the frontispiece) bears the title, *El sueño de la razón produce monstruos* (*The Sleep of Reason Produces Monsters*). In it, we see a young male intellectual fallen into a troubled sleep, dreaming at his writing desk. His sleep (or dream) looms up out of the darkness behind him. In that darkness, owls of wisdom emanate from his head, only to metamorphose into bats of evil. The subtlety of Goya's word choice is as rich as his image, for *sueño* translates both as sleep and as dream, thereby giving ambiguity to reason and the producing of social monsters. [...] Goya knew the fruits of reason to be both sweet and bitter. He knew the ambiguity of human nature and its ability to corrupt reason as a force by blending it with irrational passions. [...] It is this same brooding complexity that I think William Tucker explores. As an artist, Goya was working within a representational and narrative tradition. Yet he was one of the first artists seeking to reveal the interior human condition more directly. His imaginative invention of portraying a man's dreams allowed him a more abstract and more irrational kind of imagery by which to explore the intensely subjective forces within the heart and mind of human beings. Tucker continues that exploration. But as an artist, Tucker is working within an abstract modern tradition. One of the great achievements of modern art is its capacity to gain access directly into the sheer immediacy of our interior condition. It does so by way of skirting literal narrative and representation. The best modern art only minimally references naturalistic narrative and appearances (giving just enough to moor the viewer in external reality), while honing in on the more abstract pith of feeling, idea, emotion, and state of mind. This makes possible a thorough-going fusion of image and ideas and emotion, folding these into the very processes and nature of materials, until unified expressive objects emerge, such as these pieces by Tucker". Wayne Roosa. "William Tucker's poetry of form", ensayo escrito con motivo de la exposición *The Sleep of Reason* (The Olson Gallery, Bethel College, Minnesota, 21 de marzo-28 de mayo de 2000). *Online* en [http://wayneroosa.com/?page\\_id=104](http://wayneroosa.com/?page_id=104).

No me erijo aquí y ahora en abogado defensor de la escultura, de alguna escultura. Este artículo es una crítica y no una apología o justificación de determinado tipo de obra. Pero la persistencia y la renovación de la actividad en el ámbito de la escultura, a contrapelo de la historia, es un fenómeno que indudablemente molesta a muchos observadores. La pregunta que estos se hacen —“¿Cuál es el propósito de todo esto?”—es sencilla y honesta. Y requiere una respuesta honesta. Al artista se le pregunta, no “¿Qué estás haciendo?”, cosa que supone que el que hace la pregunta no lo sabe y requiere una explicación, y además que ya existe un entendimiento entre la persona que hace la pregunta y el artista, en el sentido de que lo que éste está haciendo vale la pena y lo único que necesita es una interpretación. No. Lo que le preguntan al escultor es: “¿Para qué sirve eso que ya has hecho?”. Aquí el que pregunta ya no pretende desconocer el tema: la obra está terminada, ya está hecha, el que pregunta “la conoce”, ha visto cosas semejantes anteriormente. No cabe interpretación alguna. De modo que el que hace la pregunta, pasando por alto su papel convencional, pregunta: “¿Para qué sirve?”, es decir, “¿Cuál es su utilidad?”<sup>63</sup>.

En un momento de minimalismos, conceptualismos, etcétera, como muy bien apunta Eftychia Sofiali, citando el mismo texto de Tucker, «la palabra escultura no denota ni el estatus ni la forma de una obra. Significa más bien el proceso del artista, la manera en que el artista genera el ser de la obra. Para Tucker, el término no se refiere tanto a la técnica del artista contemporáneo sino a su libertad de creación y a su atención a la forma artificial y física de la obra, a la escultura, en cuanto “proceso de hacer algo y cosa hecha” [“the making and the thing made”]. La palabra *escultura* se ha convertido en un término universal que incluye toda la escultura moderna, “incluso cuando el modo de hacer —tallar—no tiene relación alguna con el proceso real implícito en el término”. Lo que la escultura es como proceso, como devenir, se completa con el proceso de experimentar el trabajo, que “puede y debe ser identificado en términos de experiencia humana”»<sup>64</sup>.

La escultura de Tucker es una dialéctica entre lo figurativo y lo abstracto: hay un gesto emocional dentro de una masa sólida y una ambigüedad en esa masa que se manifiesta informe y, a la vez, alusiva a algo que conocemos, o que podemos reconocer. Confunde nuestras expectativas de ficción, de *leer* escultura, es decir, de entenderla o reconocerla como escultura. Hay una ambigüedad entre lo que la superficie de la masa nos informa y lo que la densa masa, en cuanto escala, conlleva o *conforma* nuestra visión, nuestra lectura de la imagen, en cuanto hay un *lenguaje* de la escultura.

Por una parte, la obra de Tucker que presentamos aquí y ahora se manifiesta con esa autoridad de la escultura clásica, de bulto redondo, de presencia pétreo, de *aere perennis*; por otra, con una especie de *stream of consciousness*, esa narratividad propia de James Joyce, especialmente en el *Ulysses* de 1922. Este juego de *re-flexión* o de *con-fusión* estaba presente también en su primera escultura, en cuanto cuestionaba la idea de representación y asimismo hacía *re-pensar* sobre el sentido propio de la escultura.

---

63 “I am not here to present a case for the defense of sculpture—some sculpture—now. This article has to do with criticism, not with making apologies or justifications for this or that kind of work. But the persistence and renewal of activity within sculpture, against the grain of history—this phenomenon clearly offends many observers. The question they ask—‘What’s it all for?’ is a plain one, and an honest one. It demands an honest answer. The artist is asked, not ‘What are you doing?’ which implies that the questioner is in ignorance and wants an explanation, and further that there is already an understanding between questioner and artist that what he is doing is worthwhile and merely needs interpretation. No, the sculptor is asked ‘What is what he has already done for?’ Here the questioner no longer pretends ignorance: the thing is finished, already done, the questioner ‘knows’ it, has seen such things before. There is no room for interpretation. So the questioner, his conventional role elided, asks ‘What is it for?’ that is, ‘What is its use?’”. William Tucker. “Modernism, Freedom, Sculpture”, en *Art Journal*, vol. 37, n.º 2, invierno 1977-1978, pp. 153-156.

64 “the word *sculpture* does not denote the work’s standing and the way it is; rather, it signifies the process of the artist, the way that the artist brings about the being of the work. It reflects, for Tucker, not the technique of the artist of modernity but his freedom of creation and his attention to the artificial and physical form of the work, sculpture as ‘the making and the thing made’. The word *sculpture* became a universal term to include modern sculpture ‘even when the kind of making—carving—had no relation [to] the actual process implied by the word’. What sculpture is as a procedure is completed by the process of experiencing the work, which ‘can and must be identified in terms of human experience’”. Eftychia Sofiali. “The modern object sculpture understood as a work of art” (tesis doctoral). Cardiff University, 2011. *Online* en [http://orca.cf.ac.uk/23861/1/EFTYCHIA\\_SOFIALI\\_THESIS\\_final\\_version.pdf](http://orca.cf.ac.uk/23861/1/EFTYCHIA_SOFIALI_THESIS_final_version.pdf) (consulta: 9 de mayo de 2015). Las citas de Tucker están tomadas de William Tucker. “Modernism, Freedom, Sculpture”, en *Art Journal*, vol. 37, n.º 2, invierno 1977-1978, p. 156.



Exposición de William Tucker en McKee Gallery, Nueva York, 2012  
A la izquierda, *The Contract* (1978); en el centro, *Day* (2012)



Exposición de William Tucker en Buchmann Galerie, 2013  
A la izquierda, *Vishnu* (1995); a la derecha, *Prow* (2010)

## Flujo de conciencia y tensión de superficie

El término «flujo de conciencia» (*stream of consciousness*) proviene de la crítica literaria. Se refiere a un texto (o un modo narrativo) que reproduce percepciones, pensamientos, sentimientos y reflexiones de un personaje a medida que fluyen en la conciencia humana. Implica el abandono del tiempo lineal estricto en favor de la conciencia interna del protagonista. Va más allá de un monólogo interior que recrea pensamientos, pues presenta, sin la aparente intervención del narrador, sin lógica, mezcladas, las reflexiones de un personaje con sus impresiones y percepciones. El *stream* viola necesariamente las normas de la gramática y se considera la «radicalización narrativa personal», ya que el mundo interior de la figura se presenta sin comentario y el narrador parece retirarse del evento.

El *stream* representa los pensamientos multitudinarios y sentimientos que pasan por la mente, como un monólogo interior, pero sin sujetarse a las reglas de la gramática. El realismo del *stream* es llevado al extremo por Joyce, cuya experimentación se convierte en un instrumento de representación naturalista. La corriente de la conciencia es un asunto de cada personaje; en Stephen Dedalus, por ejemplo, es un complejo tejido de imágenes poéticas y de memoria de las cosas leídas que no existe en Bloom. En cualquier caso, se trata de la representación libre de pensamientos tal como aparecen en la mente antes de ser reorganizados lógicamente en oraciones. A menudo caen de la frase los sustantivos, los pronombres personales o el verbo; a veces, artículos, preposiciones o conjunciones. Esto es lo que hace Tucker con el *carving* de sus superficies, que no están modeladas con una gramática tradicional de anatomía, sino que son un flujo de sensaciones de su propio proceso de construir y de figurar.

La diferencia del *stream* con el estilo directo se asienta en la *con-figuración* de la frase. En la construcción de la oración sintáctica no hay comillas, comas o verbos; no hay registro narrador, sino flujo. Como tampoco hay representación anatómica en las piezas de Tucker sino lo que podemos llamar «tensión de superficie». Tensión y superficie registran a la vez la percepción, la reflexión y el sentimiento del propio escultor.

Otro rasgo estilístico de Tucker es el ahorro de información a través de la reducción psicológica y sintáctica, lo que estaba presente también en su primera escultura. Se supone que el modelado debe seguir lo más de cerca posible «la vida inmediata de la conciencia», pero Tucker cuestiona la autenticidad del proceso, dando a entender que el formato de un escultor no es el de un narrador que quiere describir. Él no describe sino que talla, abre un diálogo directo con la materia, detallado y simple, no sin artificio, porque en el fondo se condensa en él toda una memoria de percepciones y conocimientos.

A partir de su regreso a la figuración, Tucker concluye con un monólogo, con su flujo continuo. Reescribiendo la superficie una y otra vez, manifiesta formas de libertad de expresión directa e indirecta, la transformación de este pasaje como «monólogo interior» (discurso inmediato) que muestra la apertura del «pensamiento» eliminando la presencia del narrador. El informe narrativo (en el caso de Tucker, el modelado) sólo tiene la función de situar a la figura y su monólogo interior en el mundo exterior, y con ello crear un marco escultórico que no es reproducir la figura sino simplemente producirla. Los rasgos externos sólo son importantes como un incentivo que desencadena procesos internos. Asuntos que *com-ponen* también la figura como tal, la pieza, tal vez porque el escultor no se distancia sino que se aproxima, la trabaja de cerca, como en los dibujos, y debe ser reconstruida por el propio lector.

A pesar de este paso de comienzos de los ochenta por el que deja la «construcción» de objetos escultóricos y vuelve a modelar con las manos, sigue planteándose el estatuto ontológico de la escultura, qué es la escultura. La escultura que como objeto, ya en los yesos de Rodin ya en la interpretación de Rilke, no se identifica necesariamente con el tema, sino que es un objeto, que no necesita ni de una pared ni de un techo. La escultura que *es un objeto en sí*, con su *visibilidad*, va a presentar en la obra madura de Tucker, a partir de 1983, esas características de tensión en superficie y de flujo de conciencia que responden, si hacemos una comparación con el mundo de la literatura, no tanto a los contenidos de Joyce como al sentido del poema en Rilke.

La imagen que nos envían esas masas se conforma o nos *aparece* lentamente, tardamos en registrarla, pues más que a la referencia anatómica del cuerpo humano se dirigen a la sensación. Por eso nuestra mirada tarda en fenomenizarlas, en darles corporeidad, en darles —más allá de la gravedad— un sentido. Son monumentales y a la vez, sin embargo, son fragmentos, torsos.

Unas veces son reconocibles al primer golpe de vista —cabezas de caballo, manos, cabezas...—; otras se despiertan a la mirada lentamente. Generalmente están emparentadas con la estatuaria clásica. Su *erección* conlleva también un esfuerzo muscular, un esfuerzo interno e inconsciente, un esfuerzo vital, de actitud. No son piezas estáticas, masas abandonadas, sino que desafían la gravedad para significarse, como los *old haunts*.

## 6 Intensidad física y visualidad abstracta

Las ideas de Tucker en torno a la historia del arte y, en concreto, a la historia de la escultura están fundamentadas en la propia experiencia de trabajo en el estudio, es decir, en la práctica misma de la escultura.

Sus obras, ya sean en yeso, ya sean en bronce, comparten unas características: fluidez de la masa, falta de precisión en el modelado, aspecto pesado con sensación de *non finito*, imagen entre lo informal y lo deformado, en el límite entre la forma y lo informe. Tucker adapta la intensidad gestual del expresionismo abstracto a la creación de las cosas prácticamente indefinibles. Algunas veces estas masas son reconocibles como fragmentos del cuerpo humano: un pie (*Messenger*, 2001), una mano (*The Cave*, 2005 o *The Sculptor*, 2012) o unas piernas y un torso (*Dancer*, 2002-2005) pero en ellas fluctúa el juego entre figuración y abstracción, entre gesto y signo, entre *signifiant* y *signifié* estructuralista, como he señalado antes.

*Messenger*, de 2001, es un pie en movimiento o, mejor dicho, en el punto de arranque del movimiento. De la misma forma que la estatuaria arcaica griega avanzaba un pie, aquí es el talón el que avanza hacia la marcha de lo que no se ve pero se intuye, hacia el cambio. *Day* (2012) es la cabeza gigantesca de un caballo que, a pesar de su aura de grandeza, se esfuma en el gesto<sup>65</sup>. Pero también existe el desequilibrio en obras como *Dancer*, donde el centro de gravedad desafía a la fuerza de la gravitación, y lo hace gracias a su peso.

*Sleeping Musician* es una cabeza apoyada de lado, un poco más grande que el tamaño natural. La forma humana no es visible de inicio, pero se entrevén la nariz, los pómulos, las cejas. Como indica la Tate en su ficha de esta pieza, «forma parte del grupo de cabezas toscamente representadas que Tucker realizó al trasladarse de Nueva York a Williamsburg (Massachusetts) en 1998. Mientras se terminaba su nuevo estudio, comenzó a modelar pequeñas cabezas en yeso, algo que no había hecho desde sus días de estudiante en la década de 1950 en Oxford. El propio Tucker ha comentado que *Sleeping Muse* (1909-1910) de Brancusi era “una constante piedra de toque” (*a constant touchstone*) durante aquel periodo»<sup>66</sup>. Otras cabezas, especialmente

---

65 En su crítica publicada en el diario *The Guardian* al respecto de la exposición de Tucker en Yorkshire Sculpture Park, Robert Clark señala: “Masas informes de bronce que parecen animales tienen algo de cliché modernista. Masas informes de bronce que parecen algo que el animal ha dejado son otra cosa. William Tucker presenta ambas cosas en el Yorkshire Sculpture Park. En la pequeña galería Bothy, un grupo de formas plegadas y truncadas sugieren cabezas de caballo. De hecho, los títulos indican que son precisamente eso, por si pensabas que estabas observando insectos o larvas o piezas fundidas de masa doblada” (“Bronze blobs that look like animals are something of a modernist cliché. Bronze blobs that look like something the animal left behind are something else. William Tucker presents both at the Yorkshire Sculpture Park. In the small Bothy Gallery, a series of folded and truncated forms suggests horse heads. Indeed, the titles tell you that’s what they are, just in case you thought you were looking at bugs or grubs or casts of bent dough”). Robert Clark. “The sculpture animals leave behind: William Tucker, Yorkshire Sculpture Park”, en *The Guardian*, 28 de marzo de 2001. Disponible *online* en <http://www.theguardian.com/artanddesign/2001/mar/28/art.artsfeatures1> (consulta: 8 de mayo de 2015).

66 “...is one of a series of crudely depicted heads he began making during his move from New York to Williamsburg, Massachusetts in 1998. While his new studio was being constructed he started to model small heads in plaster, something he had not done since his student days in the 1950s in Oxford. He has commented that Brancusi’s *Sleeping Muse* (1909-10) was ‘a constant touchstone’ during this period (quoted in artist’s commentary, Arts on the Point, museum website)”. Disponible *online* en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-sleeping-musician-t07821/text-summary> (consulta: 9 de mayo de 2015).



Auguste Rodin  
*Cabeza de Iris*, c. 1905  
Bronce. 58,4 cm (altura)  
Victoria and Albert Museum, Londres  
N.º inv. A.41-1914

las de mayor tamaño –*Bibi* (1999), *The Hero at Evening* (2000) o *Emperor* (2002)–, hacen referencia a Rodin, pero no a los retratos sino especialmente a *Head of Iris* [fig.], el único bronce de la edición hecho en vida del artista, presentado en 1908 y donado al Victoria & Albert Museum de Londres por el propio autor en 1914.

Esta cabeza de Rodin tiene interés por su tamaño, por su modelado áspero y por la ausencia de un acabado superficial convencional. La forma de bloque y las líneas de costura que deja el molde de yeso se ven en la pieza editada en bronce, lo que va en contra de las ideas convencionales del momento acerca de la belleza, la forma y la escultura terminada. Tucker no está interesado en el retrato sino en la liberación de la escultura

de las demandas y expectativas de la verosimilitud. Sus cabezas no son retratos verdaderos ni idealización halagadora, sino sustancia escultórica pura, *inventio* del escultor. Son traducción de un sentimiento interno.

Paralelamente a las esculturas, Tucker hizo dibujos muy relacionados con los bronce, tanto por la forma humana como por el acto físico de hacer el trabajo. Matisse dibujaba sin mirar el papel, observando sólo a su modelo para no molestar o interferir su sensación plena o pura<sup>67</sup>. Tucker dibuja sus cabezas no sobre el plano sino sobre la vertical, como si se rozara con ellas. Piensa, como el psicólogo Jean Piaget, que nuestros conceptos de espacio, número, escala, se basan en nuestros reflejos innatos, en nuestras primeras acciones sobre la realidad en la exploración real activa, en el toque del espacio y de los objetos que nos rodean. Es lo táctil, en lugar de los ojos, lo que permite a Tucker captar la forma antes de formularla. Y como Matisse, habla de la escultura como algo auto-referencial, es decir, que no debe expresar otra cosa que su propia sustancia: la escultura es un objeto en el espacio elocuente sólo en términos de su materialidad. Varias de estas cabezas se han aumentado de escala y fundido en bronce e incluso en hormigón.

Las obras de Tucker no sólo se dirigen a la vista sino también al tacto. Su conformación tanto iconográfica como de modelado no sólo provoca que se afile nuestra percepción para captar la imagen (como si saliera de la piedra, como en la filosofía neoplatónica de Miguel Ángel), también se dirige a nuestras manos, a nuestra corporalidad, como invitándonos a tocarlas. La fuerza de la gravedad, esa relación con el suelo, es un elemento consustancial a la percepción y no se puede separar de nuestra experiencia de ver la escultura. Para el artista es fundamental *en su hacer las esculturas* esa experiencia del tacto. Tucker no modela a distancia sino que se implica con todo el cuerpo. Y de alguna manera esa experiencia la transmiten las esculturas al espectador.

## Sentido del tacto, sensación interior

Antes de que el joven Tucker se fotografiara con la *Venus de Willendorf*, el Rodin anciano ya había trabajado sus pequeñas figuras de danzantes como objetos que bailan y se conforman en sus manos. Tucker lo subraya en su libro de 1974:

El pequeño tamaño de las figuras sugiere que fueron hechas enteramente en la mano del escultor; disfrutaban de la libertad de orientación, la identificación de la manipulación del suave material con la estructura, que este proceso permite. No es la anatomía sino *la acción de la mano en la arcilla* la que determina la forma de la figura. La idea de "hacer" no podría completarse de forma más directa<sup>68</sup>.

Como ya hemos apuntado, la pieza *The Cave* es una referencia al escritor portugués José Saramago, que destila ideas parecidas en su novela *A Caverna*, publicada en el año 2000. Traducida al inglés como *The Cave*, es la obra que está escribiendo cuando recibe el Premio Nobel en 1998. En ella Saramago revisita el mito de

---

67 En 1899 Matisse compró dos obras al marchante Ambroise Vollard: una pintura de bañistas de Paul Cézanne y un busto en yeso del periodista Enrique Rochefort esculpido por Rodin en 1884. Visitó el taller de Rodin ese mismo año para mostrarle algunos de sus dibujos, pero éste no supo apreciar su trabajo. No obstante, aprendió todo lo que pudo de las exposiciones y de las fotografías de la obra del escultor. A Matisse le gustaba comparar el cuerpo humano con un árbol en tanto que ambos son rehenes de la tierra por la gravedad. Sus ideas sobre la escultura se encuentran en su texto "Notes d'un peintre", publicado en 1908 en *La Grande Revue*, y en los apuntes tomados por Sarah Stein en la academia del artista. La americana escribió: "Es el escultor quien, en la obra de Matisse, ha descubierto la estatuaria africana, no el pintor" ("C'est le sculpteur qui, chez Matisse, a découvert la statuaire africaine, non le peintre"). Véase Henri Matisse. *Ecrits et propos sur l'art*. Paris : Hermann, 1974.

68 "The small size of the figures suggests they were made wholly in the sculptor's hand, and they enjoy the freedom of orientation, the identification of the handling of the soft material with structure, that this process allows. It is no longer anatomy but the action of the hand in clay that determines the form of the figure. The idea of 'making' could not be more directly fulfilled". William Tucker. *The language of sculpture*. London : Thames and Hudson, 1974, p. 40.

la caverna de Platón, el de *las formas ideales*, en la historia de un viejo alfarero, Cipriano Algor, y de su hija Marta, que hacen figurillas de arcilla y se niegan a producir en masa. Saramago habla del cerebro de los dedos en la conformación de las esculturas:

Verdaderamente son pocos los que saben de la existencia de un pequeño cerebro en cada uno de los dedos de la mano, en algún lugar entre falange, falangina y falangeta. Ese otro órgano al que llamamos cerebro, ese con el que venimos al mundo, ese que transportamos dentro del cráneo y que nos transporta a nosotros para que lo transportemos a él, nunca ha conseguido producir algo que no sean intenciones vagas, generales, difusas y, sobre todo, poco variadas, acerca de lo que las manos y los dedos deberán hacer. Por ejemplo, si al cerebro de la cabeza se le ocurre la idea de una pintura o música, o escultura, o literatura, o muñeco de barro, lo que hace él es manifestar el deseo y después se queda a la espera, a ver lo que sucede<sup>69</sup>.

Para Tucker el tacto no es sólo el sentido que marca la labor del escultor, es sobre todo el sentido interrogador, el que marca la investigación, más que el cerebro. Al igual que Saramago, piensa que el principio de una obra nunca es un punto o una simple línea, sino un proceso lento, algo que moldean las manos sin saber exactamente hacia dónde ir. Tucker tantea esa masa como un ciego, y en ese percibir con las manos van emergiendo la obra y su sentido. Saramago escribe:

Por eso lo que los dedos siempre han hecho mejor es precisamente revelar lo oculto. Lo que en el cerebro pueda ser percibido como conocimiento infuso, mágico o sobrenatural, signifique lo que signifique sobrenatural, mágico e infuso, son los dedos y sus pequeños cerebros quienes lo enseñan. Para que el cerebro de la cabeza supiese lo que era la piedra, fue necesario que los dedos la tocaran, sintiesen su aspereza, el peso y la densidad, fue necesario que se hiriesen en ella<sup>70</sup>.

De la importancia que el tacto tenía para Rodin ya se había dado cuenta Matisse, que señaló que muchas veces tocaba a su modelo para impregnarse antes de transcribir su sensación en el barro o en la arcilla. Matisse realizaba una primera versión directa (*d'après nature*) frente a su modelo y luego pasaba a realizar variantes de la misma, para las que no necesitaba el modelo sino que partían de una «necesidad interior» (*nécessité intérieure*), con el fin de manifestar su sentimiento interno en escultura (*tenter de rendre sa sensation intérieure*). Ese sentido del tacto es también lo que Miguel Ángel, de alguna manera, deja en el *non finito*, la huella misma de las herramientas con las que trabaja, la escultura como un proceso más que como una representación.

---

69 "Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele outro órgão a que chamamos cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que nos transporta a nós para que o transportemos a ele, nunca conseguiu produzir senão intenções vagas, gerais, difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer. Por exemplo, se ao cérebro da cabeça lhe ocorreu a ideia de uma pintura, ou música, ou escultura, ou literatura, ou boneco de barro, o que ele faz é manifestar o desejo e ficar depois à espera, a ver o que acontece". José Saramago. *A caverna*. Lisbon : Caminho, 2000, p. 82.

70 "Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era a pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferissem nela". *Ibid.*, p. 83.



Michelangelo Buonarroti  
*San Mateo*, 1505  
Mármol. 2,6 m (altura)  
Galleria dell'Accademia, Florencia  
Detalle

Pensemos en la parte superior, en la cabeza, de su *San Mateo* [fig.]. Miguel Ángel tiene cerca de 30 años y está esculpiendo dos relieves redondos, los *tondi* Taddei y Pitti, y cuatro estatuas de santos para la Catedral de Siena. El 24 de abril 1503 el gremio de la lana en Florencia (l'Arte della Lana di Firenze) le encarga la construcción de doce estatuas que representen a los apóstoles, con una altura de cuatro brazos y medio (270 cm), destinadas a embellecer el interior de la Catedral de Santa Maria del Fiore de Florencia. Sólo realiza este bloque, que permite entender su significado del *non finito*, estudiar la concepción original del gran escultor.

Miguel Ángel esculpió el frontal del santo, su imagen, en un lado del bloque. Vasari comparó su técnica con el efecto de un modelo sumergido en un depósito de agua, que sube a la superficie lentamente sacando poco a poco un miembro tras otro. El bloque deja sólo una visión de la imagen que el artista está liberando de la materia. Se trata de una estatua, una figura de hombre que intenta salir de la materia, mientras el artista va tallando en profundidad el plano delantero del bloque, va retrocediendo cada vez más el plano frontal de la pieza de mármol y sacando gradualmente más partes visibles. El artista *des-bloquea* la figura, la deja salir.

El proceder técnico y estilístico de Miguel Ángel responde, por una parte, a la idea platónica de que la figura tallada en mármol es un prisionero encerrado en el bloque de mármol; y por otra, a la necesidad de retirar el exceso de material, operación a la vez intelectual y física, para conseguir el objeto escultórico. Este artista despreció las preparaciones tradicionales de la escultura, los dibujos y bocetos, y prefirió abordar el mármol directamente. La creación artística como lucha, no como simple representación de oficio, lleva a Miguel Ángel a mostrar el *non finito* como la esencia de su trabajo.

Tucker añadirá a la sensación de *non finito* el sentido de torso (fragmentación) y el de gravedad (lo que *se siente en el desequilibrio* y lo que uno percibe al desequilibrarse). He mencionado antes la pieza *Dancer*, de 2002-2005, pero me puedo referir también a *Chimera* u *Odalisca*, ambas de 2008. Los tres yesos que se presentan en la exposición –los citados *Chimera* y *Odalisca*, de casi 500 kilos, y *Day*(2012), de 780 kilos– nos muestran cómo tiene que trabajar Tucker este material desde el punto de vista de la construcción y desde el punto de vista del modelado de las superficies, como quien escala una montaña o se desliza por un terreno.



Michelangelo Buonarroti  
*Tumba de Julián, duque de Nemours. Alegoría del Día*, 1520-1533  
 Capilla de los Médicis, Basílica de San Lorenzo, Florencia  
 Detalles



Michelangelo Buonarroti  
*Tumba de Julián, duque de Nemours. Alegoría de la Noche*  
 1520-1533  
 Capilla de los Médicis, Basílica de San Lorenzo, Florencia  
 Detalle

La primera, según el propio autor, se inspira en la fotografía de un yeso de Brancusi de 1907, *Estudio de Renee*, destruido<sup>71</sup>. Nosotros vemos más una referencia a *Faune et nymphe* de Rodin<sup>72</sup>, en la que el autor se retrata a sí mismo como fauno y a Camille Claudel como ninfa. Un fauno barbudo sentado en una roca agarra por detrás a una joven y bella ninfa, que trata de escapar con todas sus fuerzas. Rodin cifra el movimiento de la ninfa en dos diagonales que crecen de forma abrupta. El trabajo aparentemente inequívoco no tiene un título claro o más bien tiene un buen número de ellos: *Fauno y ninfa*, *Júpiter Taurus*, *El Minotauro*... Como múltiples referencias tiene la pieza de Tucker.

71 Reproducida en Sidney Geist. *Brancusi : a study of the sculpture*. London : Studio Vista, 1968, p. 33.

72 *Le Minotaure (Faune et nymphe)*, 1885-1886. Mármol. 57,5 x 46 x 39 cm. Museum Folkwang, Essen, Alemania. N.º inv. P 59.

En torno a las décadas de 1880 y 1890 Rodin ejecuta dos figuras escultóricas fragmentarias: *Iris, messagère des dieux* y *Figure volante*. La primera, más grande (de unos 83 cm de alto), no tiene cabeza ni brazo izquierdo, mientras que a *Figure volante*, que mide aproximadamente la mitad, le faltan, además, la pierna izquierda y el pie derecho. *Iris*, mensajera de los dioses olímpicos, contraparte femenina de Hermes (el del pie alado), estaba pensada para decorar el *Monumento a Victor Hugo* en el Panteón de París y su modelo procede de la *Puerta del Infierno*, donde se presentaba tumbada. Como era habitual en su proceder artístico, Rodin separa a *Iris* del grupo y varía la orientación del fragmento, hasta que encuentra la pose con mayor impulso expresivo, con mayor tensión en el arco de las piernas, en ese desnudo acrobático, en esa imagen de fisicalidad absoluta, a pesar de la amputación intencionada de las articulaciones. Las dos piezas están llenas de energía, no sólo en la postura contorsionada, inusual, sino también en el tratamiento frenético de la superficie de bronce, reflejo del modelo original en arcilla así como de la capacidad del escultor para la espontaneidad y la libertad de expresión. En este sentido cobran valor descriptivo una vez más las palabras de Saramago en la novela citada cuando señala que las obras maestras no sólo nacen del sufrimiento y de la duda sino también de la resistencia que el material ofrece al artista, ese barro que se niega a rendirse a las manos del artista:

Toda arqueología de materiales es una arqueología humana. Lo que este barro esconde y muestra es el tránsito del ser en el tiempo y su paso por los espacios, las señales de los dedos, los arañazos de las uñas, las cenizas y los tizones de las hogueras apagadas, los huesos propios y ajenos, los caminos que eternamente se bifurcan y se van distanciando y perdiendo unos de los otros. Este grano que aflora a la superficie es una memoria, esta depresión es la marca que quedó de un cuerpo tumbado. El cerebro planteó una pregunta e hizo una petición, la mano respondió y actuó<sup>73</sup>.

## Espacio y equilibrio en la danza hindú

La influencia de la fisicalidad de *Iris* se puede seguir a través de otras figuras del arte del siglo XX. El Victoria & Albert Museum de Londres alberga la colección de obras de Rodin más extensa de Gran Bretaña, entre ellas dieciocho esculturas donadas al museo por el propio autor en 1914 y que, por lo que sabemos, eran visitadas con frecuencia por Francis Bacon. En los años sesenta, Bacon, habitual del Musée Rodin de París, tuvo la oportunidad de familiarizarse estrechamente con varias esculturas que su amigo Lucian Freud había pedido prestadas, incluidas las tres versiones de *Iris*. Rodin, como realista extremo y cronista de la condición humana, interesa enormemente al pintor, hasta el punto de que sus obras *Lying Figure No. 1*, de 1959 (New Walk Museum and Art Gallery, Leicester) y *Reclining Woman*, de 1961 (Tate Britain, Londres), nacen bajo la evocación de la figura del escultor francés<sup>74</sup>.

Como sucede en la mencionada bailarina de Degas, en *Figure Volante* de Rodin o en *Odalisque* de Matisse, a Tucker también le interesa la posición. Todos estos artistas se fijan, condensan o congelan la energía que surge en el desequilibrio. No buscan el salto, sino que se concentran en encontrar el centro interior. Lo que Tucker pretende no es el malabarismo del salto sino el equilibrio, que, además de una razón de peso y de

---

73 "Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez".

74 *Movement and Gravity. Bacon and Rodin in dialogue* fue la primera exposición dedicada a explorar las conexiones existentes entre Francis Bacon y Auguste Rodin. Se celebró en la galería de Pilar Ordovas de Londres entre el 8 de febrero y el 6 de abril de 2013. El catálogo de la muestra incluye un texto de Martin Harrison.

gravedad, es una *actitud*, como cuando se monta a caballo. Trabaja el yeso como un bailarín trabaja con su pareja o un jinete con su montura: los dos saben que, además de técnica y distribución de peso, son necesarias la actitud y, sobre todo, la química. El danzante baila *con y para* la otra persona, con la que se entrelaza en sus equilibrios. La tensión entre los cuerpos para organizar formas en movimiento va más allá de las poses de la escultura, en cuanto que aquí, además de la masa, la gravedad y la tensión corporal, hay un flujo. En la danza hay movimiento y ritmo, hay un *interplay* de todo lo que en escultura es estático. No se dirige ya sólo al tacto sino a todos los sentidos del cuerpo.

El ballet se construye con momentos, con instantes o pasos de conexión, de confianza. Las parejas, los dúos, son una parte esencial del contar historias en la dramaturgia del ballet, los pasos que crean los momentos emocionales, los que sugieren las implicaciones de seres humanos y no hadas o cisnes. El bailarín permite a la mujer elevarse, crear la impresión de libertad, de trascender la gravedad, las leyes de la naturaleza. La práctica permanente tiene la finalidad de que la memoria de los músculos esté siempre presente, para que parezca natural lo que sólo es trabajo y disciplina. No hay riesgo en los pasos, ni en las elevaciones y los saltos. Es ejercicio negociado, simple y suave ejecución que combina tiempo, fuerza y habilidad entre las dos personas, sentido del equilibrio y sentido del impulso. Quizá sea la danza la expresión plástica que, a través del tiempo y del espacio, haya reflejado mejor el ser de los hombres. La danza es un esfuerzo humano hecho a instancias de una nueva necesidad superior, ni libérrimamente (como el deporte) ni forzosamente (como el trabajo). Movimientos voluntarios cuyo fin son ellos mismos; ellos mismos considerados como un todo, un todo comunicativo (apelativo, referencial-simbólico, expresivo), sea en el baile individual como en el colectivo. Tucker baila con y para la masa de yeso, se entrelaza con ella en un ejercicio negociado para contarnos una historia, un movimiento en un objeto que es considerado como un todo. Pero sabe que hay algo más que química en un *pas de deux* entre el escultor y la materia, entre el *charcoal* y el papel.

El ballet europeo es un intento de conquistar el espacio y dominar las posibilidades geométricas de la escena. Sin embargo, la danza de la India no es la del vuelo de Ícaro, sino que hace del suelo y de lo estático la parte principal de su movimiento. El cuerpo del bailarín occidental es un crisol de energías, de lucha con la gravedad; en el hindú, el cuerpo es un instrumento para la formación de gestos y símbolos. Shiva Nataraja, el dios de los amantes, creó el mundo bailando. Tucker no busca la elevación, el salto, del ballet clásico europeo. Su sentido del ritmo, como veremos en sus dibujos, está más cercano a la práctica del ballet indio, sometido al suelo. En la cultura india la escultura es interpretada como los congelados movimientos de una danza. Tucker presenta, como en la danza *kathak*, ese contenido emocional, su pensamiento o necesidad interior, con movimientos (el modelado) abstractos (el *kathak nritta*, la forma pura), en lugar de con gestos de expresión facial o gestos de las manos (*abhinaya*, la expresión figurativa). Trabaja con la gramática de la tradición (*parampara*, en el *kathak*) y fluye (*pravaah*) en la estética contemporánea. Consigue así una *performance* en estas piezas de los últimos años, como en *Unfold* o en los despliegues de su primera escultura abstracta: un compartir y obligar al espectador a observar y percibir el lenguaje de la escultura y las condiciones de la misma con una nueva actitud.

La obra de Tucker ha dado lugar a una serie de esculturas que, curiosamente, son más abstractas que evidentes en la forma. Tanto en su época de juventud como en el periodo de *late style*, el artista hace preguntas fundamentales en cuanto a lo que es escultura y lo que puede o debe ser, regresa a *las cosas mismas*: verticalidad, visualidad, tacto. Su escultura, estáticas rocas que son cuerpos que archivan y reactivan el vivo y misterioso pasado en el presente, ha vuelto a los orígenes: *a ensanchar el infinito*.

## 7

### Ensanchando el infinito

Hemos hablado antes de la relación que la escultura del siglo XX tiene con la fenomenología de Edmund Husserl, que sostiene que nuestra relación con el mundo se establece a través de la primacía de lo sensible, de la experiencia del cuerpo, antes que de la reflexión. En palabras del pensador alemán, *las cosas mismas*. El artista más ligado a este pensamiento visual, y que además lo antecede, no es el escultor Auguste Rodin sino el pintor Paul Cézanne.

En Cézanne el *plein air* del impresionismo se convierte en visión pura, que es lo que pide Husserl a la reflexión. El francés establece una nueva relación entre visión y pintura. La pintura no se apoya en el soporte de la naturaleza, observándola, sino que *se hace con ella*. No hay re-presentación sino intención, involucramiento, *experiencia pictórica*. Desde sus primeros años, Tucker ha insistido en su idea de *la escultura como cosa en sí* que *no representa* otra cosa.

Cézanne, con sus pinceles y espátulas, disuelve o abole la corporeidad, la volumetría, para hacer una poética del espacio a base de planos, a base de *sensaciones colorantes*<sup>75</sup>. La línea del pintor no encierra o limita formas, sino que las sugiere o las pone de manifiesto; las *fenomeniza*, diría Husserl. No trabaja contornos sino planos de color. Busca «bordes vibrantes», la intencionalidad de la mirada, en tanto que es el ojo el que cierra y completa los trazos del pintor. A pesar de sus referencias figurativas, las esculturas de Tucker no son inmediatamente descifrables o nombrables. No se refieren a una forma simple, claramente interpretable de lo humano o de un gesto, sino más bien abren un amplio abanico de posibles asociaciones, logrando así su intensidad física, su visualidad abstracta.

Maurice Merleau-Ponty termina su magistral ensayo de 1945 sobre Cézanne con estas palabras:

El pintor [en el caso de Tucker, el escultor] recupera y convierte en visible precisamente aquello que, sin él, permanece bloqueado en la vida independiente de cada conciencia, la vibración de las apariencias que es la cuna de las cosas. Para el pintor sólo una emoción es posible: el sentimiento de extrañeza; una sola lírica: la de la siempre renovada existencia<sup>76</sup>.

Tucker, como Cézanne, es un artista a la búsqueda de un mundo primigenio, ctónico, de una experiencia primordial. Las deformaciones que vemos en relación a los tipos habituales de representación nos dan la impresión de un orden que nace, de un objeto en el momento de aparecer de una profunda y oscura gestación. Pintor y escultor son los que practican la inmersión en esa experiencia y después nos presentan los restos del pecio. El trabajo del artista en Cézanne y en Tucker es el del mito de Sísifo, a quien los dioses condenaron a rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña, desde donde la piedra caía de nuevo por su propio peso, en la creencia de que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza. Pero ellos han decidido vivir su castigo, en conciencia. Viven el destino que han elegido, están condenados a subir la roca, pero han elegido hacerlo y por ello son dueños de su destino.

75 "Peindre c'est enregistrer les sensations colorées" ("Pintar es registrar sensaciones coloreadas"). Émile Bernard. "Paul Cézanne", en *L'Occident*, n.º 32, julio de 1904, pp. 17-30.

76 "Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience : la vibration des apparences qui est le berceau des choses. Pour ce peintre-là, une seule émotion est possible : le sentiment d'étrangeté, un seul lyrisme : celui de l'existence toujours recommencée". Maurice Merleau-Ponty. "Le doute de Cézanne", en *Fontaine*, vol. 8, n.º 47, diciembre de 1945, pp. 80-100; recopilado en Maurice Merleau-Ponty. *Sens et non-sens*. Paris : Nagel, 1948, pp. 15-44 (citado según la ed. Paris : Gallimard, 1996, pp. 13-33 (p. 23).



© Material protegido

*Messenger*, 2001

Podemos aplicar esas palabras de «Le doute de Cézanne» a la tarea de Tucker: el escultor convierte en objeto visible la valoración de las apariencias. Merleau-Ponty hace resonar estos endecasílabos de la primera estrofa de *El cementerio marino* (1920) de Paul Valéry:

El mar, ¡el mar que siempre recomienza!  
¡Qué recompensa, después de un pensamiento,  
Contemplar largamente la calma de los dioses!<sup>77</sup>

En los yesos y bronce de Tucker se recomienza, en cada mirada, con una nueva existencia. Su búsqueda de la belleza, desde sus estudios de Historia en Oxford y desde el encuentro con la exposición de 1957, me recuerdan a las primeras páginas del libro de Yukio Mishima *The Temple of the Golden Pavilion* (1956). La novela empieza con un recuerdo de infancia: el padre de Mizoguchi siempre le habló del Pabellón de Oro. Mizoguchi era el hijo de un prior de un templo menor, lo que le predestinaba a desempeñar el mismo oficio. Desde muy temprana edad, dejó su hogar para iniciar su formación, pero un único pensamiento ocupaba su mente: la historia que le contaba su padre sobre el pabellón de pesca de Sosei. No había nada en el mundo que le igualara en belleza: «No es exagerado decir que el primer problema real al que me enfrenté en la vida fue el de la belleza. Mi padre era un simple cura rural, deficiente en el vocabulario, y él me enseñó que ‘no hay nada en este mundo más bello que el Templo de Oro’. Al darme cuenta de que la belleza ya habría venido a este mundo desconocido para mí, no pude evitar sentir cierto malestar e irritación. Si la belleza realmente existía allí, significaba que mi propia existencia era algo alejado de la belleza»<sup>78</sup>.

El Pabellón de Oro se iba grabando en la mente del joven con el simple sonido de las palabras, como idea, como algo que podía tocar y que siempre estaría ahí, reflejado en sus pupilas. La imagen iba cambiando de escala: unas veces era enorme y otras cabía en la palma de la mano: «Hubo momentos en los que pensé en el Templo de Oro como si fuera una pequeña y delicada pieza manufacturada que podía recoger con las manos; hubo momentos también en los que pensé en él como una enorme catedral, monstruosa, que se elevaba sin fin hacia el cielo. De niño, no podía pensar en la belleza como algo pequeño o grande, sino como algo moderado»<sup>79</sup>. De igual forma, Tucker identifica su hacer escultórico con la mencionada foto de 1961 en la que sostiene a la *Venus de Willendorf* en su puño.

Pero Tucker da un paso adelante con respecto al joven Mizoguchi: su imagen se realiza con las manos y sus objetos sí pueden convertirse en escultura, cuya esencia está en el límite de lo que conocemos y lo que percibimos, como en Cézanne. Para Tucker están en juego la masa y la luz con la gravedad. No sólo en la percepción fenomenológica de Husserl, de la que ya hemos hablado, sino también en la estela de las ideas de Einstein, bien difundidas en Gran Bretaña por Arthur Stanley Eddington.

---

77 "La mer, la mer, toujours recommencée / O récompense après une pensée / Qu'un long regard sur le calme des dieux!"

78 "It is no exaggeration to say that the first real problem I faced in my life was that of beauty. My father was only a simple country priest, deficient in vocabulary, and he taught me that 'there is nothing on this earth so beautiful as the Golden Temple.' At the thought that beauty should already have come into this world unknown to me, I could not help feeling a certain uneasiness and irritation. If beauty really did exist there, it meant that my own existence was a thing estranged from beauty". Yukio Mishima. *The Temple of the Golden Pavilion*. Ivan Morris (trad.). New York : Knopf, 1959, p. 21.

79 "There were times when I thought of the Golden Temple as being like a small, delicate piece of workmanship that I could put in my hands; there were times, also, when I thought of it as a huge, monstrous cathedral that soared up endlessly into the sky. Being a young boy, I could not think of beauty as being neither small nor large, but a thing of moderation". *Ibid.*, p. 21.

Cuando en 1915 Einstein formuló la teoría general de la relatividad, transformó la gravedad en geometría. Ésa fue sólo una de las grandes ideas de la relatividad. En las décadas siguientes, un buen número de físicos (Eddington entre ellos) pensó que, si la gravedad se puede asimilar a la geometría, tal vez lo pudiera hacer también a la fuerza electromagnética. La teoría de la relatividad general de Einstein afirma que la gravedad es el resultado de una distorsión del espacio-tiempo por objetos masivos. Incluso la luz no puede pasar por alto esta remodelación del espacio. Así que la teoría predice que los rayos de luz de estrellas distantes deben doblarse ligeramente a medida que se deslizan más allá del sol. Como la observación directa de los procesos interiores de las estrellas no es posible, Eddington propuso entender los procesos estelares internos basados en dos pilares de observación evidente: la masa o la gravitación y la luminosidad o la salida de la radiación. Parte de lo que es observable, pues tanto la masa como la luminosidad de las estrellas seleccionadas se pueden calcular a partir de los datos de observación<sup>80</sup>.

En esta línea Ben Nicholson solía decir que uno de los modos claves con los que él juzgaba si un cuadro tenía vida propia era a través de la cantidad de luz que desprendía («whether a picture was alive or not was by the amount of light it gave off»). Es decir, por la irradiación que una obra, desde lo puramente visual, produce o la excitación que desde lo icónico llega a crear.

Para él la representación pictórica no significa ajustarse geométrica o notarialmente al tema, sino que debe hacer *sentir* («memory is a sense»). La memoria, como madre de las musas, no trata de acumular sino de *com-prender*. Por eso, explicación no es lo mismo que comprensión. Se puede comprender y sentir una obra de arte sin necesidad de explicarla. Igualmente, en la obra de Tucker, la «experiencia plástica» no depende únicamente de los contenidos ni del mecanismo gráfico que hacen explícito su mensaje, sino que se basa en la profundidad de sentimiento, de mirada proyectada siempre en la memoria, a modo de instantes superpuestos.

Desde los relieves de finales de 1933, Nicholson emplea maderas muy duras donde el arañamiento y la gráfía se mezclan y cuestionan la delicada imprimación sobre la que buscan su existencia. Desde 1983 Tucker busca en la caricia permanente del modelado en yeso de grandes masas la aparición de aquella distorsión del espacio-tiempo. Tiene un enfoque relativista en cuanto a la distinción entre lo figurativo y lo abstracto, no ve ninguna contradicción. Toda escultura es una figura en cierto sentido, si se lee como un total, como una unidad.

La obra de Tucker nos muestra, por una parte, que la masa densa no es estática sino palpitante; por otra, nos patentiza la extraordinaria tensión entre la pesadez de volumen y la configuración, es decir, a lo que alude la masa; y por otra, que son objetos esquivos como piedras primigenias, masas abstractas, donde las cualidades físicas de la forma son otro tipo de presencia. Sus piezas nunca «representan» cosas tales como cabezas, sino que son, en primer lugar, *presencia*.

---

80 Arthur Stanley Eddington. *Space, time and gravitation : an outline of the general relativity theory*. Cambridge : Cambridge University Press, 1920.

He comenzado este ensayo con una cita de Lawrence Durrell: «Probablemente fuimos enviados a este mundo para ensanchar el infinito»<sup>81</sup>. La novela *Tunc* es de 1968, año en que Tucker está haciendo *Series A No. 1*, un conjunto de formas cilíndricas que se despliegan de manera aparentemente casual, enganchándose o superponiéndose. Ellas instauran un espacio en su articulación. La forma surge del contraste buscado entre la forma simple y su despliegue, la fusión o articulación de formas simples: en el momento de aparecer como escultura, aquellas formas simples, casi industriales, pierden su propio carácter geométrico, de torso cilíndrico. Durrell comienza su novela con unas reflexiones sobre los templos griegos, sus tumbas y sus esculturas. Por esas ruinas, torsos y piedras que admiramos: «la escala de su visión, por más que incluyera el pasado, el presente y el futuro, debía seguir siendo humana. El fruto de esa lucha y de ese dilema pueden ustedes verlo parcialmente resuelto aquí, en esta historia de piedra»<sup>82</sup>. Frente a todo ello, frente al paso del tiempo, se pregunta unas líneas más adelante: «¿Cómo restituir la admiración por la geometría humana? Éste es el quid de la cuestión»<sup>83</sup>. La respuesta es la que nos ha estado dando Tucker estos últimos treinta años, presentes en esta exposición: su obra está aquí para ensancharnos el infinito.

Y termino con un apunte personal. En estos últimos tiempos, preparando la exposición, visitando al artista en su Aix-en-Provence americano, en su soledad, eligiendo las obras, he podido hablar con Tucker de su visión de la escultura, de su trabajo constante, de sus peleas cotidianas (que son la rutina, la inclemencia física, la pereza), de la tradición eternamente actual de todo arte vivo (el clásico, el gótico, el barroco, el indio, el prehistórico). Tucker no tiene empacho de no inmiscuirse en su *Zeitgeist* e incluso de pasar de él. Tiene el coraje de ser inactual, es decir, de salirse de la corriente, de convertirse a pesar de haberse instalado en Nueva York, en un *outsider*. En ese apartado rincón de Ashfield resuenan y se me aparecen *vivas* las palabras de Rodin sobre las tres condiciones de la escultura: la libertad (su única ley), el propio placer (el único guía) y la verdad de la obra (que no es precisión, sino simplicidad).

Aquí reside la verdadera grandeza del lenguaje escultórico de William Tucker.

---

81 Lawrence Durrell. *Tunc*. London : Faber and Faber, 1968, p. 73.

82 "The scale of his vision, however much it might include past, present and future, had to remain human. The fruit of this struggle, and this dilemma, you can see partly resolved here in this stone cartoon".

83 "How to restore the wonder to human geometry -that is the crux of the matter".

© Material protegido



William Tucker en su estudio de Ashfield, Massachusetts, 2014

## 8

### Dibujos de escultor

El grafismo de los escultores se reconoce fácilmente por su clara intención de marcar siempre volúmenes, de subrayar *cómo* el sujeto de la obra ocupa un espacio o está *posicionado en* un espacio. Los escultores lo hacen con la fuerza de la línea cruzada, de la fuerte sombra o simplemente con la mancha de un toque de acuarela para crear volumen, luz o, al menos, movimiento, de Rodin a Kolbe, de Maillol a Moore. Aunque no es el caso de David Smith o el de Eduardo Chillida. Sus dibujos, aunque paralelos conceptualmente a sus esculturas, no son siempre o en principio el soporte o esquema de ésta. Tampoco los de William Tucker son los típicos dibujos de escultor.

La obra gráfica de Tucker, es decir, la obra expresada sólo en las dos dimensiones, se extiende a través de dos técnicas y medios diversos: los dibujos a carboncillo y los monotipos.

### Monotipos

Los dibujos de Tucker no son dibujos *para* su escultura, sino procesos de investigación, paralelos a la escultura, pero no ligados a ella con una finalidad de apoyo. Los monotipos, es decir, las estampas producidas de manera única –dicho de otra forma, impresas una sola vez, a veces a partir de una matriz de cristal–, no son tampoco obras gráficas que se pueden incluir en el género del grabado, sino que son experiencias de acercamiento que hace el artista al modelado, a la luz y a la sombra. Tucker ha señalado que sus monotipos

no son estudios para ninguna escultura y que el título se los dio el impresor Garner Tullis<sup>84</sup>. Están realizados después de los primeros bocetos en yeso para las piezas de 1985 con denominaciones propias de deidades de la mitología griega. Al finalizar el grupo, los monotipos se dividieron entre el artista y el impresor. Tucker hizo un segundo grupo de monotipos con Tullis en 1987, al que pertenece otra impresión que se conserva en la colección de la Tate Britain de Londres (P11213). En una carta de 1993 enviada al redactor de las fichas de las obras adquiridas por la institución británica en los años anteriores, el escultor señala cómo surgen:

«Tenía la idea, algunos modelos pequeños de arcilla, pero no dibujos. Quería hacer esculturas que no pudieran ser diseñadas de antemano, que no tuvieran delantera ni trasera, ni puntos de vista ‘buenos’. Los monotipos me permitieron poner a prueba estas ideas, de forma rápida, intuitiva, y en una escala más grande en relación a mi cuerpo»<sup>85</sup>.

Tucker considera estas imágenes «principalmente torsos, imágenes mucho más pequeñas y más densas [que] utilizan el color (de alguna forma)»<sup>86</sup>.

La ficha que redactó la Tate para el monotipo *Kronos*, de 1985, dice lo siguiente: «Según el artista, el grabado es marginal dentro de su trabajo, aunque admitió que había tenido ocasión de ‘trabajar a gran escala y rápido, sin edición o revisión, lo que siempre había sido un problema con el grabado o la litografía’. La impresión de monotipos, explicó, representaba “una experiencia tan directa y física como la del trabajo en yeso; una conexión con el cuerpo, más que con los ojos”»<sup>87</sup>.

Para crear un lenguaje visual, el artista tiene que entender cómo las personas van a percibir su *statement*. Y Tucker se da cuenta de que tiene que estar fundamentado en el conocimiento, con el fin de seguir adelante. Necesita desarrollarse a diversas escalas, y el juego de la mancha en el monotipo, con esa estampación ligera y única, le permite ver el sentido y el movimiento de la mancha. No podemos, por tanto, considerar estos monotipos grabados como tal, sino *experiencias en el papel*, como cualquier dibujo.

## Los dibujos a carboncillo

Al margen de los monotipos, Tucker ha realizado dibujos a lápiz, a carboncillo o tiza negra, y a tinta. De la primera etapa del artista no quedan muchos dibujos, o los que hay son de resolución mecánica, como plantillas. En realidad, Tucker, como Julio González, está ejecutando una escultura que es como un dibujo tridimensional. Además, existen dos tipos de dibujos: los que el autor emplea para documentar lo que ve, por ejemplo, en una exposición, o para recordar un dato que le interesa, y los que yo he escogido para esta exposición, que son prácticas muy diferentes, en cuanto que no son dibujos *para* un fin, para una escultura, sino experiencias muy personales, una nueva manera de acercarse a la tradición del dibujo. En las conver-

---

84 Garner Tullis (1939) fundó en 1972 el International Institute of Experimental Printmaking en Santa Cruz (California), que años después, en 1976, se convirtió en el Experimental Workshop de San Francisco. En 1987 creó el Tullis Workshop en Nueva York, cerca del World Trade Center, pero, tras los atentados del 11 de septiembre de 2001, trasladó su residencia a Italia.

85 “I had an idea, some small clay models, but no drawings. I wanted to make sculptures that could not be drawn in advance, would have no front or back, no ‘good’ views. The monotypes were an opportunity to test these ideas, quickly, intuitively, and at a larger scale in relation to my body”. Carta de William Tucker a la Tate, 27 de abril de 1993, citada en *Tate Gallery: illustrated catalogue of acquisitions 1986-88*. London, 1996. Disponible *online* en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-kronos-p11201/text-catalogue-entry> (consulta: 8 de mayo de 2015).

86 “mostly torsos, much smaller and denser images [which] use colour (of a kind)”. *Ibid.*

87 “According to Tucker, printmaking is marginal to his work, although he said he enjoyed the opportunity ‘to work large, and fast, with no editing or revision, which always seemed to be an issue with etching or litho’. Monotype printmaking, he explained, represented ‘as direct and physical an experience as working in plaster; a connection with the body, rather than the eyes’”. Carta enviada al *compiler*, 27 de abril de 1993, citada en *Tate Gallery: illustrated catalogue of acquisitions 1986-88*. London, 1996, *online* en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/tucker-kronos-p11201/text-catalogue-entry> (consulta: 8 de mayo de 2015).



Selección de dibujos de *Victory* (2000) en el estudio de William Tucker, Ashfield, Massachusetts, noviembre de 2008

saciones incluidas al final de este catálogo, Tucker admite haber dibujado algunas esculturas con motivo de la exposición que el Museo de Bellas Artes de Bilbao dedicó a Rodin en el año 2000 o en una muestra a la que asistió de los guerreros de Riace, como recuerdo o como documento de una manera de ver. Son dibujos en cuadernos, trabajados sobre un apoyo horizontal o sobre la propia mano. Yo he elegido casi cincuenta ejemplos de esas otras experiencias en las que el artista dibuja de pie frente a un papel clavado en la pared.

Lo más adecuado para resaltar el valor enormemente personal de estos dibujos de Tucker es compararlos con los de David Smith o Eduardo Chillida, que, como he señalado antes, tampoco son los típicos dibujos de escultor. El americano *dibuja en el espacio* utilizando la línea como elemento básico de expresión. Sus características esenciales compiten entre la heterogeneidad de los medios utilizados, que dialogan entre sí y se transfieren energía unos a otros, y la versatilidad y asociación de sus temas. Sus primeros dibujos de los años treinta, a lápiz o a tinta, son casi bocetos de cuadros, que a su vez quieren traspasar la bidimensionalidad. Posteriormente, de mediados de la década de 1930 hasta mediados de los cincuenta, Smith completa más de cuarenta cuadernos de dibujo que contienen la semilla de futuras esculturas. En los últimos años de la década de 1950, Smith provoca el divorcio entre el dibujo y la escultura. Los independiza para intercambiar ideas, procesos y técnicas. Sus dibujos son producidos con la inmediatez y espontaneidad que caracterizan a los pintores de su generación y quedan desvinculados totalmente de su misión como bocetos. Podemos agrupar los dibujos de Smith en tres grandes grupos. Cada uno de ellos nos hablará de un periodo singular de su tan variada producción: dibujos de línea, flujos de tinta y dibujos con spray o difuminación (los llamados *think pieces*).

En muchos de los dibujos de David Smith se encuentra el latir de varias creaciones al unísono, ese trabajo en desarrollo que el autor define como *work-stream* y que no es más que la reafirmación de su personalidad

artística. Según afirmaba en una conferencia impartida en Portland (Oregón) el 23 de marzo de 1953, «Estos dibujos son estudios para esculturas, en ocasiones para lo que es escultura y en otras para lo que nunca puede ser. A veces son atmósferas desde donde se selecciona de manera inconsciente la forma escultórica durante el proceso de producción. Entonces, pueden resultar ser de nuevo algo amorfo que plantea afirmaciones directas en las que yo soy el sujeto y el dibujo es el acto. Todas son afirmaciones de mi identidad y proceden del flujo de trabajo constante»<sup>88</sup>.

En este afán, la economía del tiempo es primordial, pues vertebra el progreso y la evolución de su obra. Como escultor, su medio es lento y el «dibujo es la búsqueda rápida que mantiene el trabajo físico en equilibrio»<sup>89</sup>. Así se manifiesta Smith en una conferencia pronunciada en el Sophie Newcomb College de la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans, el 21 de marzo de 1955, con motivo de un curso organizado por George Rickey. Hay algo similar en la forma de dibujar de Tucker, y es que el proceso *marca* la consecución. De hecho, podría suscribir las palabras del escultor americano en una charla impartida en la Universidad de Ohio el 17 de abril 1959: «Si tengo un sentimiento fuerte al comienzo no necesito conocer el final: lo más importante es la batalla por la solución»<sup>90</sup>.

Por el contrario, los dibujos de Chillida son un diálogo de signos, de formas blancas y negras que se *interpenetran* más que se oponen, estableciendo entre ellas un lugar dinámico, una geometría nueva, un nuevo equilibrio plástico, jugando con el concepto de límite. Esta especial alquimia de línea, forma, color y composición hace que en el rectángulo de papel condense la fuerza del rayo o la vibración del acero. El dibujo de Chillida es frío, como lo es también su obra plástica, aún cuando haya sido trabajada al fuego. Un dibujo razonado, sometido a la disciplina de la síntesis, de lo escueto, persiguiendo con la mayor simplicidad de líneas un momento visual pleno.

Los dibujos de Tucker no son dibujos típicos de escultor, que remarcan la condición espacial de una figura, ni tampoco están en la onda expresionista de David Smith ni en la vibración autónoma de las caligrafías de Chillida. En el dibujo, Tucker se enfrenta a unos papeles colgados en la pared como lienzos, y con carboncillos gruesos intenta plasmar, sin distanciarse del soporte, una imagen sometida al marco arquitectónico, como de nicho, que es el propio papel. Es decir, lo que hace nacer en el papel, la figura o el objeto, nace como constreñido a la verticalidad (propia de la escultura) y la gravedad en cuanto que el límite es el propio brazo del artista, la extensión del mismo. Esta limitación en los dibujos de pie se compensa por la energía que el cuerpo del artista desplaza sobre ese plano, como la que un bailarín descarga sobre el suelo horizontal.

En los dibujos frontales de Tucker no hay perspectiva ni horizonte de posado; hay presencia, que va aflorando cuando nuestra mirada se posa y a la vez desaparece en la profundidad del mar de esos trazos. La imagen surge de ese mar de manchas y se hunde a la vez en la abstracción de sus ritmos, como la figura de un test de Rorschach. Nuestra mirada cada vez más matizada, más en profundidad y más inteligente empieza a

---

88 "These drawings are studies for sculpture, sometimes what sculpture is, sometimes what sculpture can never be. Sometimes they are atmospheres from which sculptural form is unconsciously selected during the labor process of producing form. Then again they may be amorphous floating direct statements in which I am the subject, and the drawing is the act. They are all statements of my identity and come from the constant work stream". Las principales ideas del pensamiento de David Smith están recogidas en Garnett McCoy (ed.). *David Smith*. New York ; Washington : Praeger, 1973.

89 "drawing is the fast-moving search, which keeps physical labor in balance". *Ibid.*

90 "If I have a strong feeling about its start, I do not need to know its end; the battle for the solution is the most important". David Smith. "Tradición and identity", *online* en <http://www.davidsmithestate.org/statements.html> (consulta: 8 de mayo de 2015).

entender el modelado, que no es totalmente abstracto. Aparecen en el papel un torso humano, una cabeza o una mano, como si fueran estructuras disipativas pero, al mismo tiempo, coherentes; es decir, formas que ponen de manifiesto otros aspectos «reales», como la luz y su impacto (táctil-epidérmico) sobre la forma. Los dibujos de Tucker son dibujos *en sí mismos*. No son *sketch* ni bocetos para una escultura ni dibujos de recuerdo de una escultura realizada. Su iconografía es simple y limitada, y su técnica casi reducida al uso del carboncillo denso. Pero su forma de dibujar es especial, como lo fue la de Giacometti, aunque el suizo talla y define con el lápiz de plomo afilado, mientras que éste mancha y disipa con el carbón. Los dibujos de Tucker no son investigación de forma, son investigación de concepto. Surgen como el *Coloso* de Goya, de la nada, del vacío del papel.

Subrayo la condición de bidimensionalidad de los dibujos de Tucker, es decir, la limitación radical intrínseca del medio y su significación. Pero sus íntimas características lo separan de los tradicionales dibujos de escultores, sean los de Rodin, Brancusi, Calder o Serra. La organización del espacio en éstos es clara y fuerte, y las correcciones, los arrepentimientos, no se enmascaran sino que se utilizan, como las tintas en el grabado, para crear atmósferas, para tallar o para modelar, dependiendo de la tendencia de cada artista. Si pensamos en los dibujos de Henry Moore de 1943 titulados *Arrangements of Figures*, también conocidos con el nombre de *Shelter* (refugio), vemos que determinan gran parte de su obra escultórica posterior. Tratados con mucho juego de líneas para crear las figuras, siempre hay en ellos un pequeño toque de color. Pero Moore no está interesado en el color en cuanto tal, sino en crear una atmósfera y un espacio alrededor de sus formas, colocando las figuras en el dibujo como una escultura se coloca en un lugar. Da unos trazos en la superficie del papel, en líneas paralelas o en juegos de torbellinos, como da en las esculturas la pátina para controlar el reflejo de las luces. Las manchas de Tucker tienen que ver mucho más con la sensación espacial del dibujo de Pierre Bonnard. Conducen al espectador más allá de la representación y de la emoción, lo hacen reflexionar en silencio sobre la conciencia de mirar y lo hacen rebotar en el propio yo como en un silencio.

Tampoco tienen nada que ver con Tucker los dibujos de Matisse. Las representaciones de mujeres de este último, no obstante, no tienen el desnudo femenino como objetivo final, sino como pretexto, y la forma no pretende el volumen sino su arabesco. Tucker no busca, por ejemplo en los retratos, la mirada o el gesto, sino una visión íntima sobre la forma.

## Dibujos de presencia, no de representación

Casi todos los dibujos de Tucker son figurativos; muestran una figura, sea un retrato, sea una calavera o sea una escultura o una parte de ella. Pero no son dibujos descriptivos ni informativos. Más que patentizar una imagen de fuera, más que *re-presentar*, son simple presencia, como la escultura: la figura va dejándonos el estado de ánimo del artista.

Las características de los dibujos de Tucker son las siguientes:

- Son dibujos grandes, trabajados con el papel en vertical apoyado sobre una pared y realizados de pie.
- Son dibujos frontales, pero no son iconos, sino figuras que se enfrentan a nuestra mirada, en algún tipo de postura o movimiento.
- Cada marca, cada trazo, evidencia la presencia física del artista, su toque denso y enérgico, la huella casi animal del charcoal en el papel, ese rastro duro. Su energía o su respiración están aún ahí.
- Son figuras, al margen de los retratos y las calaveras, fundamentalmente de esculturas, de esculturas del futuro o de esculturas del pasado, pero no son bocetos, no son representaciones sino estados de ánimo, como si la luz cambiante sobre una odalisca o sobre un torso disolviera su solidez y la convirtiera en ritmo o en respiración.

En los dibujos de Tucker no hay cuerpos —en un primer momento de la percepción—, sino masas que se disuelven; son manchas que no se corporeizan *en un* espacio, en el espacio del papel, sino que ellas mismas son generadoras de un espacio con el papel. Tucker no dibuja con la línea sino con la mancha. El flujo de esos trazados amplios de carboncillo denso *manchan* espacialmente la superficie plana en una creación de densidades, en cuanto espacio de relaciones entre esas manchas, que sólo luego las vemos como cuerpos.

La lección técnica de Tucker tiene un doble sentido, no sólo en cuanto a que domina la técnica, digamos, mecánica, esto es, domina el instrumento y el material, en este caso el propio carbón agarrado directamente con la mano; sino también en cuanto a que domina una técnica más trascendente, con la que llega a dar con su mundo plástico, con el *tempo* —en su doble vertiente interna y externa— que corresponde a su indagación artística, a su *moverse delante* del papel colgado verticalmente, como quien danza en pie delante de la imagen que busca. Tucker se desliza ante el papel al igual que un pianista que, al interpretar a un autor, no sólo se sirve del dominio de la técnica instrumental, de su virtuosismo, sino que tiene que demostrar una habilidad más espiritual, la de saber «descubrir y sumergirse» en el mundo sonoro del creador, en el «tempo» de su música. En los dibujos de calaveras, el interés de Tucker no va dirigido al cráneo en sí, como tampoco a una expresión que se materialice en él como *vanitas*, sino sólo a las posibilidades que ese hueso (como una montaña) ofrece para una modulación plástica.

Tampoco su modo de tratar el papel, de comunicar su visión, tiene que ver con los tradicionales dibujos de escultores. En los dibujos de Tucker, según se va patentizando la imagen, la figura va dejándonos la presencia del artista, su aliento. De alguna manera, son dibujos de trance, de ballet indio, donde el ritmo no viene impuesto por los saltos de piernas o el arabesco de los brazos, sino por la estaticidad, por el gesto y por la concentración interior. Esta experiencia de Tucker de dibujar de pie me recuerda *a contrario* las experiencias del cuerpo tumbado del bailarín Min Tanaka, director del Body Weather Farm de Tokyo, que se desarrollan por las mismas fechas en que Tucker abandona el minimalismo. Tanaka presenta en 1975-1977 la serie *Butai Dance Event*, donde cuestiona las posibilidades funcionales del cuerpo humano; en 1977-1981 las series *Hyper Dance* y *Drive*, en las que muestra la vida interior de la naturaleza y del hombre; y en 1982 *Emotion*, un estudio de la evolución del ser humano. Tanaka baila desnudo en un espacio libre, aunque su verdadero espacio es el espacio del cuerpo. Se trata de una danza estática, o mejor, una danza de la piel o de la superficie del cuerpo. Más allá de la coreografía, Tanaka trabaja e interroga a su cuerpo como expresión pura de una consciencia interior que no hay que dejar perder, fosilizar. El americano Norman Mailer ha escrito de este bailarín: «Si fuera escultor, diría que observar la danza de Min Tanaka me ha enseñado una enormidad sobre la obra plástica»<sup>91</sup>. Las fuerzas creativas de los movimientos corporales, de animales, de personas o de insectos, le son descubiertas al escritor a través de la danza de este artista.

Las posturas fetales, ovoides, de Min Tanaka nos recuerdan las cabezas ovoides del *Recién nacido* de Brancusi o las construcciones en bola de Vantongerloo o sus objetos en plexiglás de 1951 (*Un fini dans l'infini*) o *Système planétaire*, de 1961, que conllevan ese ductus de la forma de huevo, de lo redondo en sí, del cuerpo humano que se cierra sobre sí mismo. Pero de forma semejante a como experimentamos la danza con nuestro cuerpo hay también en la escultura un espacio que se percibe o se siente con el tacto. Toda la escultura de Brancusi se dirige al tacto, incluso la de Calder. En la danza, la materia es el cuerpo humano que determina la acción pero también lo es la mirada. La danza es, en primer lugar, un medio en el que, como

---

91 La cita completa dice lo siguiente: "If I were a sculptor, I might say that watching Min Tanaka dance taught me a great deal about sculpture. Since I am a writer, I will propose that I learned an amazing amount in a short time about the movements of insects, of plants and animals, was introduced to the inner life of a baby beginning to walk and saw flights of pterodactyls, and the sleep of the dead".

elementos primarios, actúan el espacio y la localización de un hecho, el tiempo del hecho y los materiales del mismo, en especial el cuerpo humano. Tucker busca esta exploración del cuerpo no en las imposibilidades del cuerpo humano en el espacio sino en *su superficie*. Los límites de la escultura, de la observación y de la escala también se miden con la carga emotiva, sensitiva, de la piel del cuerpo, de sus luces y de sus sombras, de *su vibración* frente a la mirada.

Los dibujos de Tucker nacen en este encuentro de pie frente al papel, que funciona como tarima, como el *floorboard* donde el artista se entrega, al igual que Min Tanaka, a su propia danza. Hay una sensación de que el autor está luchando con el cuadrado o rectángulo del papel. Se trata de romper las reglas acerca de lo que puede hacer en esa superficie. En cierto sentido, la distancia sobre el soporte, como el propio retrato, está desapareciendo. Pero cuando nos damos cuenta de que *sale* la imagen, entre todas esas rayas y trazos, en esa superposición de gestos y manchas, comprendemos el trabajo agotador que la ha producido. Los dibujos de Tucker no son fáciles de percibir, son dibujos que llevan tiempo, que llevan modelado, como si fueran relieves escultóricos. De hecho, muchos de ellos surgen mientras el escultor trabaja con pequeños trozos de yeso que recoge en el taller, restos que utiliza como nuevos modelos, como objetos que le proporcionan una imagen nueva, un nuevo torso, una nueva *Proa*, para surcar de nuevo el mar del modelado.

Hay en los dibujos de Tucker una preocupación por ensuciar el espacio a base de la interrelación de manchas, que va más allá del contorno representativo (del representar un cuerpo) y de su ritmo y musicalidad. Estos dibujos *dimensionan* la superficie plana, «crean» más que un espacio, *una sensación* de volumen y de sensualidad. Tucker no busca esa musicalidad de ritmos del dibujo plano de Matisse, del ritmo de la línea que *recorre* o conforma un cuerpo visto como una superficie. Tucker trata de experimentar la sensación de volumen que crea el espacio tridimensional que un cuerpo ha de tener. Al estilo de Rubens, pero no con la *forza del pennello*, con la fluidez del óleo, sino con la mancha del trazo seco de una tierra quemada. Tucker se enfrenta al papel como a un tablado, a un *stage* donde descarga *ahora verticalmente* su pequeña narración, su baile. Entre el erotismo de esa aproximación al papel y la intimidad de la mirada de frente, descubre *su estilo*, su manera de rozar la superficie y *con-formar* una imagen.