

LA TEATRALIDAD Y LA ESCULTURA COMO ARTE

Francisca Pérez Carreño

En 1967 Michael Fried escribió «Arte y objetualidad», un ensayo radicalmente crítico con el arte minimal, al que tachaba de «literalista» y «teatral». Junto a «Notas sobre escultura» de Robert Morris y «Objetos específicos» de Donald Judd este texto se convirtió en uno de los textos fundamentales para entender la escultura minimalista¹. En particular, el concepto de teatralidad, introducido en el artículo con ánimo crítico, fue clave en la discusión sobre este movimiento y lo ha seguido siendo durante tiempo. Al ser literal, la escultura minimal no llegaba a situarse claramente en el territorio de lo estético- artístico; al ser teatral enfatizaba sus propiedades literales provocando una especie de experiencia pseudo-estética. Sin utilizar el concepto, Clement Greenberg también consideraba que el arte minimal, al que calificaba de «Novelty art» por oposición al auténtico arte de vanguardia, no era capaz de provocar una experiencia artística valiosa. Sus obras podrían en algún sentido ser interesantes, pero carecían de la cualidad de las grandes obras de arte. No se trataba tanto de que sus formas fueran escuetas o mínimas como de que, para Green-

¹ Los tres artículos están recogidos en la compilación clásica de Battock, G., *Minimal Art. A Critical Anthology*, California University Press, 1995. Están traducidos al castellano en la antología AA.VV., *Minimal Art*, cat. ex. San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 1996. El artículo de Fried, también en Fried, M., *Arte y Objetualidad*, Madrid, Antonio Machado, 2000.

berg, no eran «formas sentidas», para Fried, producían emociones pseudoartísticas. Cuando Fried escribió «Arte y Objetualidad» se estaba distanciando de un Greenberg que había convertido las condiciones de posibilidad de lo artístico (cuya investigación era síntoma de vanguardia) en las condiciones necesarias y las propiedades esenciales de la obra. Sin embargo, la acusación de ambos contra el arte minimal se basaba en que proporcionaba una experiencia que era falsamente artística.

En principio, ni Fried ni Greenberg defienden filosofías esencialistas del arte, al menos en el sentido de defender que exista una propiedad única compartida por todos los miembros de la clase de las obras de arte. Al contrario, ambos defenderían posturas funcionalistas; claramente Greenberg, para quien escultura es aquello que funciona como tal, proporcionando una experiencia que enlaza con la que históricamente han proporcionado las grandes obras de arte, las que poseen excelencia, calidad escultórica. La calidad no es una propiedad material de los objetos, en sí mismos, sino una propiedad relacional, relativa al sujeto que la experimente y a su situación en la historia del arte. Podría decirse que para Greenberg la finalidad de la obra de arte sería crear una experiencia estética en la que se reconozca esta calidad. Lo cierto es que objetos de la naturaleza (como la vía láctea) y todo tipo de artefactos pueden provocar experiencias estéticas, sin poseer calidad artística. En la experiencia estética *del arte*, el espectador o el crítico encuentran una relación interna entre su experiencia y el objeto artístico o ciertas propiedades del objeto artístico sobrevenidas de sus propiedades materiales y que proceden intencionalmente del trabajo artístico. De forma semejante, para Fried la obra de arte que funciona es convincente, tiene autoridad, produce admiración, en un espectador debidamente sensible e informado, es decir, en aquel que conoce y reconoce la tradición y el medio específico, el lenguaje, de la obra. Lo fundamental para ambos es que lo artístico se define en relación a un trabajo específico, una tradición artística autónoma determinada y que es por entero diferente de la experiencia de admiración producida de lo natural o de las propiedades materiales de lo artefactos.

Muy brevemente: la experiencia estética posee dos rasgos característicos: primero, es cognitiva, de discriminación de propiedades; segundo, es valorativa: la discriminación de las propiedades estéticas es evaluativa. La discriminación de propiedades estéticas es cognitiva y evaluativa a la vez. Además, las propiedades relevantes y el sentido de corrección relevante son determinados por la tradición artística. Es decir, el juicio eva-

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

luativo que está incorporado en la experiencia estética es de preferencia (de gusto) y de corrección o incorrección al tiempo. Cuando se es competente en un determinado medio artístico se posee la capacidad de distinguir entre obras valiosas y no valiosas (con calidad o convincentes) en un tiempo histórico determinado. El sujeto varía históricamente y también los criterios de corrección e incorrección y aquellas propiedades de lo artístico que encuentra valiosas. Así un espectador moderno aprecia en la obra la solución de determinados problemas creados por la tradición, un desarrollo determinado del medio, la conciencia el procedimiento o la reflexión sobre las condiciones de lo artístico. En la escultura vanguardista, en particular, disfrutaría y valoraría el principio constructivo, de ensamblaje, compositivo, que encuentra internamente ligado a la consecución de una experiencia de unidad y sentido propias. La importancia de este hecho es a menudo infravalorado, pero para alguien como Fried o inclinado hacia las explicaciones wittgensteinianas sobre el sentido y el arte es de importancia capital². El arte abstracto muestra la gramática del sentido escultórico: su capacidad de convicción, es decir, de concitar consenso, asentimiento, sin transmitir un contenido representacional determinado, es la base de todo significado y de toda comunicación. Lo que Fried estaría percibiendo en particular en la obra escultórica de Anthony Caro, que encuentra paradigmática, sería la base sintáctica de todo sentido, aquello que no es propiamente significado pero que se reconoce como la base de todo significado. El carácter lingüístico del sentido.

La articulación escultórica, la sintaxis o la gramática, es por tanto fundamental. El espectador sensible e informado la percibe en la obra. En absoluto se trata del asentimiento irracional, mágico o devoto ante algo, simplemente porque se percibe como artístico como más tarde interpreta Hal Foster. Es cierto que hay un reconocimiento de la corrección o incorrección de la forma, del reconocimiento de la estructura significativa, que no es enteramente justificable, que es arracional (más que irracional), pero que es la base de toda racionalidad, de la posibilidad de entenderse sobre cuestiones de escultura, de arte, en general. Foster fue el

² La influencia en Fried de Stanley Cavell es reconocida. En este punto la ascendencia wittgensteiniana es muy clara. A pesar de ello, tengo en cuenta para la interpretación no solo «Arte y Objetualidad», sino los escritos posteriores de Fried en los que desarrolla y aclara, *a posteriori*, lo que quizá era incipiente o estaba mínimamente desarrollado en el ensayo de 1967.

primer autor que condenó este convencimiento en la posibilidad de comunicación de la experiencia estética, como religioso (aprovechando ciertamente el lenguaje místico de «Arte y Objetualidad»). Y contrapuso lo que llamó el convencimiento modernista a la duda postmoderna. El convencimiento de que existe una tradición y unas prácticas racionales basadas en el intercambio de experiencias estéticas sobre ciertos objetos escultóricos se percibió como autoritarismo del crítico que impone su propia impresión (cuyo convencimiento es el estándar de calidad artístico). En el siguiente párrafo de «El quid del minimalismo» es posible percibir este malentendido básico sobre «Arte y objetualidad»:

«Con su condena del arte teatral y su insistencia en la gracia individual, esta diatriba contra el minimalismo es claramente puritana... contra el ateísmo vanguardista se nos pide que creamos en la calidad consensual... Así como Judd contestaba implícitamente a la calidad con el interés, así Fried explícitamente contesta al interés con la *convicción*, a la cual como Greenberg intenta salvar del subjetivismo apelando a las normas casi objetivas del gusto, es decir, al enjuiciamiento particular de una historia del arte exclusiva... Fried exige devoción por el arte, y las palabras “producir convicción” revelan los apuntalamientos disciplinarios de esta estética. Evidentemente, la amenaza real del paradigma minimalista no es solo que puede desbaratar la autonomía del arte, sino que puede corromper la creencia en el arte, que puede minar su valor de convicción. Aquí la doctrina de la autonomía estética retorna con un disfraz tardío y sugiere que, más que separarse de la religión (como a veces se propuso ser la estética ilustrada), el arte autónomo es en parte, un sustituto secreto de la religión, es decir, un sustituto secreto de la disciplina moral del sujeto que la religión una vez proveyó»³.

Fried denomina convicción a la capacidad de ciertos objetos de imponerse como arte. Influido por Wittgenstein y la fenomenología de Merleau-Ponty filtrados por el pensamiento de Stanley Cavell, no piensa que la obra de arte ofrezca una experiencia extraordinaria, religiosa o trascendente, totalmente separada de lo cotidiano, sino, al contrario, que pone de manifiesto lo que está en la base de la comprensión humana del mundo. Igual que en la música absoluta se trataría de la capacidad de comunicar sin transmitir un mensaje determinado, lo que eleva a los objetos

³ Foster, H. «El quid del minimalismo», *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, 56.

escultóricos de su pura materialidad y los convierte en productos con sentido moral es la articulación, la composición. Su condena del minimalismo no se produce tanto porque crea que los objetos minimal no convengan, sino porque cree que lo hacen mediante un procedimiento equivocado, no que no exijan respeto o sumisión de parte del espectador, sino que lo impongan por su carácter objetual, literal. La certeza vanguardista está basada en el reconocimiento de una sintaxis concreta. El convencimiento que proporciona el arte minimal está basado en el efecto material, es físico-fenomenológico, no gramatical.

Ni Greenberg ni Fried reconocen en la escultura minimal aquello que apreciaban en la escultura moderna. No se trata de una cuestión teórica, «ideológica», sino de reconocimiento. El minimal habría atacado convenciones muy profundas de la escultura, sin las cuales no podemos seguir reconociéndola, tratándola, apreciándola como a su antecesoras vanguardistas. Una de las convenciones básicas, para Fried, es la de la autonomía de la obra de arte (no del arte) que es la superación de su carácter objetual, material. Otra convención del arte moderno es la superación de la teatralidad; no su negación sin más, sino el reconocimiento de lo teatral en todo encuentro con la obra de arte (un objeto físico) y su superación o suspensión en beneficio de la autonomía de la obra de arte⁴.

Sea cual sea la posición que se adopte sobre el arte minimal hay consenso en que supone una ruptura con el gusto *modernista*⁵. Así pues, llegados a este punto parece que o bien tu sensibilidad es modernista, o bien no lo es. O bien eres un carca que percibe una cualidad estética dentro de la tradición artística occidental que culmina con la vanguardia clásica, o bien eres una persona de tu tiempo que percibe en el arte otro tipo de propiedades, que prefiere, pero que no son de tipo estético. Una descripción del problema que trato de presentar sería la siguiente: la sensibilidad moderna es anti-teatral, mientras que la postmoderna es claramente teatral. Si eres modernista, eres anti-teatral, si eres postmodernista, teatral. Sin problemas. El desarrollo de la performance, la instalación, el arte site-

⁴ Al haber reificado alguna de esas convenciones, por ejemplo, la planitud de la pintura y la opticalidad de las artes vanguardistas, Greenberg había favorecido una interpretación literalista de la reducción modernista y con ello el advenimiento de la pintura protominimalista de Barnett Newman y sobre todo de Frank Stella y finalmente de la escultura minimal.

⁵ Para Fried y Greenberg se trataría de una ruptura para mal, para Foster, como para Barbara Rose o Rosalind Krauss ya en los años sesenta, para bien.

specific, y en general los nuevos medios muestran el triunfo de la sensibilidad postmoderna. El problema está pues superado, superado por los acontecimientos. Simplemente se invierte la polaridad valorativa del concepto de teatralidad⁶, y se encuentra en el minimalismo el punto de inflexión hacia el arte postmoderno.

Después de «Arte y Objetualidad» Fried escribió su trilogía sobre la pintura moderna: *Absorción y teatralidad*, sobre el arte francés en torno a la Revolución, *El realismo de Courbet* y *El modernismo de Manet*⁷. En la trilogía se describe el desarrollo histórico de las estrategias antiteatrales de la pintura moderna: la dialéctica entre la teatralidad y sus opuestos a partir del reconocimiento moderno de la existencia del espectador como fin de la representación artística. En 2008 Fried vuelve a publicar sobre la teatralidad, en esta ocasión sobre la teatralidad en la fotografía contemporánea. En *¿Por qué la fotografía importa como arte como nunca antes lo hizo?*⁸ Fried muestra como en una forma artística postmoderna como la fotografía se dan ciertos modos de dialéctica entre teatralidad y anti-teatralidad. Modos de reflexión sobre la relación entre obra y espectador que no conducen necesariamente a la pérdida de autonomía de la obra.

* * *

En lo que sigue voy a tratar de analizar de nuevo el concepto de teatralidad y de ver su aplicación tanto al arte minimal, siguiendo a Fried, como a cierta escultura contemporánea y claramente postmoderna. Acepto pues el lugar de inflexión de la escultura minimal y de su ambivalencia respecto al lugar del espectador en la obra, y del mismo modo trato de ver cómo en lo mejor de la escultura contemporánea tampoco se ha abandonado pese a todo por completo la idea de autonomía de lo artístico, en el que el lugar del espectador sigue sin estar completamente claro. Mi opinión es que la sensibilidad postmoderna no es el triunfo de

⁶ Foster veía este comportamiento en los escritos de Owens y Crimp de los años setenta: «... ambos críticos aceptan los términos ofrecidos por Fried, los cuales no son tanto reconstruidos como invertidos», *loc.cit.*, 62.

⁷ Las ediciones en castellano son *El lugar del espectador*, Madrid, Antonio Machado, 2000, *El realismo de Courbet*, Madrid, Antonio Machado, 2003, y *El modernismo de Manet*, Madrid, Antonio Machado, en prensa.

⁸ Fried, M, *Why Photography Matters as Art as Never Before?*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2008.

la sensibilidad teatral, sino que la dialéctica teatral-antiteatral ha adoptado nuevas formas, como lo reconoce el propio Fried en el ámbito de la fotografía.

En primer lugar hay que señalar que la de teatralidad no es una categoría absoluta sino que se define de modo diferente en las diferentes formas artísticas, en los diferentes periodos históricos. La relación entre el espectador y la obra depende de las convenciones propias de unas y otros y cambian como lo hacen el resto de las convenciones. Por lo tanto, lo que es o no teatral viene determinado por un determinado marco de evaluación. En general «teatral» se refiere a la obra que exige una relación incorrecta entre el sujeto y el objeto artístico. Una obra teatral es la que invita al espectador a una relación inartística. En el arte minimal esta relación inartística se manifiesta en el tipo de experiencia que proporciona al espectador.

La anécdota de Tony Smith conduciendo de noche por una carretera en obras a las afueras de Nueva Jersey, citada a menudo en el contexto de las Earth Works, es referida por Fried como prototipo de esta nueva sensibilidad teatral que afecta al minimal. El propio protagonista de la experiencia señala cómo el paisaje le impresionó como nunca antes lo había hecho el arte. En un contexto bastante vacío, deshabitado, aunque artificial y a oscuras, Smith tiene «una experiencia». El fragmento citado por Fried insiste en que lo extraordinario fue la experiencia en sí, no el objeto de la experiencia. Un paisaje artificial no es algo difícil de encontrar, pero normalmente estos entornos se utilizan, se transitan, se habitan, sin tener una especial conciencia de ellos. Por oposición a la de las obras de arte nuestra experiencia de ellos es instrumental. Pero Smith ha mantenido una actitud no instrumental frente al paisaje que le ha proporcionado una experiencia diferente. Habitualmente miramos con atención y de manera desinteresada a los objetos artísticos, es decir, sin considerar su utilidad. Nuestra atención se vuelca en ellos, y ellos ocupan totalmente nuestra mente, de manera que nuestra experiencia esta descrita cuando los describimos correctamente. No hay otra manera de describir una experiencia estética más que describiendo su objeto. Por el contrario, la experiencia ordinaria de los objetos ordinarios es instrumental, no solemos prestarles demasiada atención sino como medio para lograr lo que realmente perseguimos. Conduciendo por una carretera, por ejemplo, llegar al destino; si es de noche, quizá no salirnos de la propia carretera.

El «descubrimiento» de Smith consistió en aplicar la actitud estética a un contexto cotidiano, y la experiencia resultante fue de lo más gratifi-

cante. Aunque el paisaje era artificial dice Smith, «no podía decirse que se tratase de una obra de arte»⁹. Parece que la razón está clara: una obra de arte es un objeto y sin embargo el paisaje es un entorno. El paisaje envuelve al espectador de manera que no puede fijar la atención en un objeto determinado, ni por lo tanto analizarlo, ocuparse en él. Por el contrario, su experiencia se ve creada desde fuera y su contenido es más bien la propia sensación de estar en medio de entorno, rodeado por la oscuridad, con las luces a lo lejos. Tener una experiencia parece ser más importante que el propio contenido de la experiencia. El espectador solo tiene que dejarse arropar por la circunstancia. «No hay forma de enmarcarla, solo tienes que experimentarla»¹⁰.

En castellano algo teatral es algo exagerado, que pretende causar una impresión desproporcionada, emocionar sin que realmente se expresen emociones reales o sin que objetivamente la situación lo requiera. Lo que está en el fondo de la crítica de Fried al minimalismo es la denuncia de esta sensibilidad, que es teatral porque no está abierta al mundo, al conocimiento de las cosas, sino a la consecución de impresiones, experiencias, vivencias. Lo importante no es el objeto, el entorno, sino lo que yo siento cuando estoy ante él, en él¹¹. Como ya había observado Smith: «... este es el fin del arte», porque una experiencia fuerte, directa, envolvente procede con más facilidad de situaciones no artísticas. Por lo mismo, en relación a esta sensibilidad Fried afirma: «... el teatro es ahora la negación del arte»¹².

La teatralidad del arte minimal aparece en «Arte y objetualidad» como una condición de la época, que se le habría revelado a Smith en su excursión nocturna:

Desde un principio el arte literalista [minimal] ha supuesto algo más que un episodio en la historia del gusto. Pertenece más bien a la historia —casi a la historia natural— de la sensibilidad y no constituye un episodio

⁹ Smith citado por Fried, *loc. cit.*, 183

¹⁰ Smith en Fried, *loc. cit.*, 183

¹¹ Esto tiene relación con la crítica de Greenberg al arte pop y minimal como «pequeño-burgueses» (middle-brow art), utilizando los supuestos de «Vanguardia y kitsch». La masa no tiene tiempo para dedicar al conocimiento y la familiarización con el arte vanguardista, que está enraizado en la tradición, pero desea tener la satisfacciones que el arte elevado parece proporcionar a sus amantes. El arte de masas satisface ese deseo produciendo experiencias falsas, sucedáneos, efectos que proceden de medios inadecuados.

¹² Fried, *loc. cit.*, p. 179.

aislado, sino que es la expresión de una condición general que todo lo impregna¹³.

¿Cuál es esa condición general que parece que todavía hoy sigue impregnándolo todo? La del positivismo, de lo espectacular, lo impresionante, lo sentimental, quizá lo presuntamente sublime. Es una condición propia de la cultura de masas, que está presente en el arte de masas, y, sobre todo, en el arte pop¹⁴.

La sensibilidad postmodernista es teatral; de ahí que no se trate de un «episodio del gusto», sino de algo que trasciende al arte y abarca a todas las manifestaciones de la época. Ser teatral es preferir el efecto antes que el sentido, buscar ser impresionado, apelado físicamente por las cosas, por su tamaño, por su presencia. Pues bien, según Fried esa sensibilidad se haya presente de determinada manera en la escultura minimal. En ese sentido el minimal no sería, en absoluto, un arte frío, inexpresivo, sino al contrario. Buscaría atraer al espectador con su expresiva apariencia de inmovilidad y mudez, imponiendo su presencia en el espacio ante el espectador.

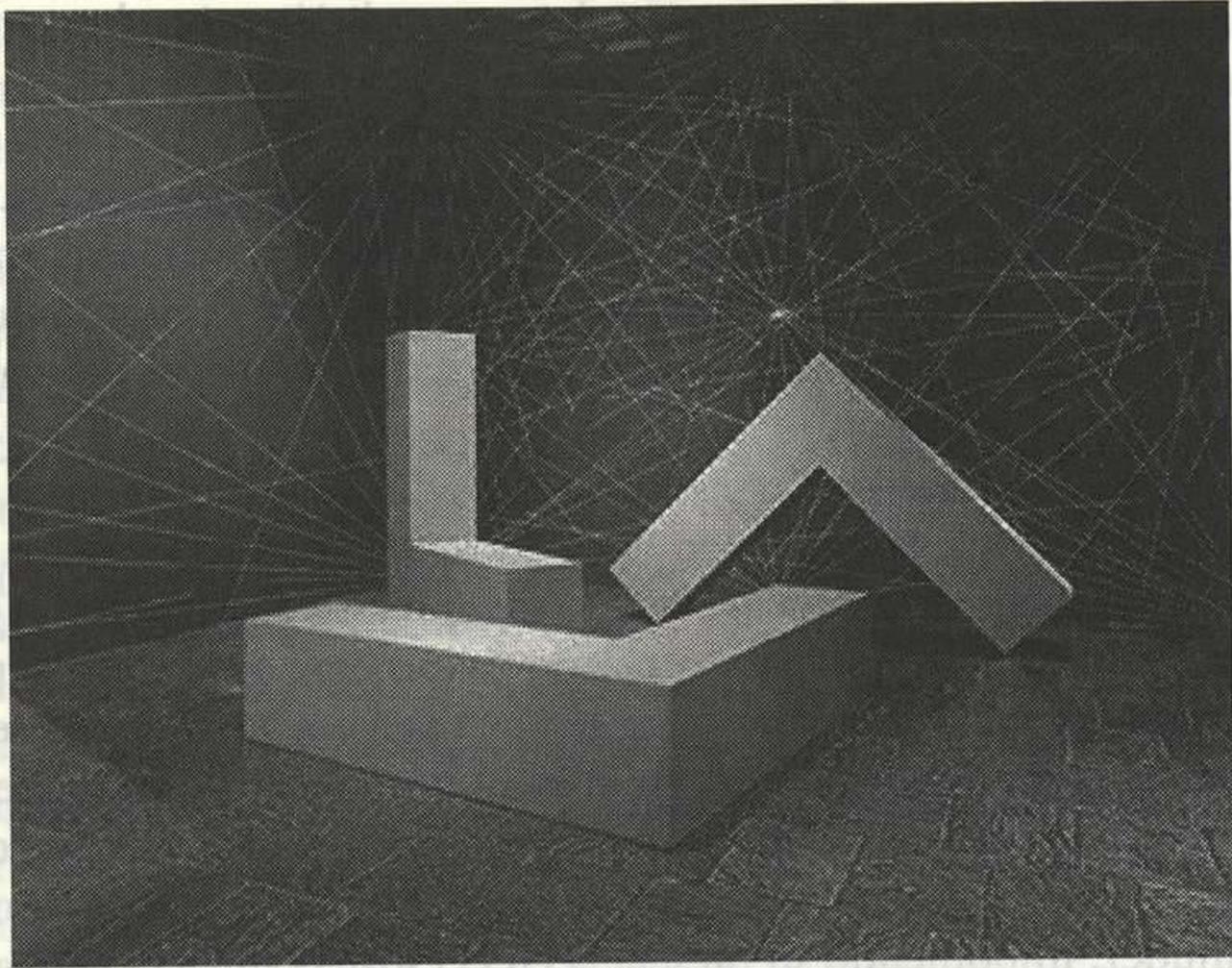
Siguiendo los argumentos concretos de Fried en «Arte y Objetividad»: en primer lugar, el objeto minimal es teatral porque es resultado de una «puesta en escena». Es colocando, mostrando, un determinado objeto en ciertas condiciones lumínicas y espaciales como se pretende hacer arte. Además, en segundo lugar, se trata de colocar el objeto «en una situación – una situación, que casi por definición, incluye al espectador»¹⁵. Imaginen: entrar en una habitación y encontrar una tabla de acero corten que nos impide el paso, o caminar por un corredor y ver al final un monitor de televisión en el suelo, en el que aparezco yo, etc. Morris lo recogía así en sus *Notas sobre escultura*: «la conciencia de uno mismo existiendo en el mismo espacio en que se encuentra la obra es más fuerte que en obras anteriores»¹⁶. La causa puede estar en la relación de tamaño entre espectador y objeto o en una inhabitual colocación del objeto artístico, y tam-

¹³ Fried, *loc. cit.*, p. 173.

¹⁴ Citando a Greenberg, Fried se refiere a cómo «las obras minimalistas son legibles como arte, como lo son casi todas las cosas hoy en día –incluyendo una puerta, una mesa, una hoja de papel en blanco– ... Podría parecer, sin embargo que no sería concebible ni imaginable, en este momento, un tipo de arte más próximo a la condición de no arte», «Recentness of Sculpture», *Modernism with a Vengeance*, pp. 253-4.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*



Robert Morris, *Vigas en L*, 1967.

bién en la ausencia de relaciones internas en el propio objeto que absorba al espectador en la experiencia de la obra. Su atención no se fija en el objeto sino en el escenario, en su situación. Inevitablemente esto hace que el sujeto en lugar de ser absorbido por la obra, tome conciencia de su propia presencia física y su actividad perceptiva. En todo caso, ahora la experiencia de la obra es una función de cuatro variables: objeto, espacio, espectador y luz. En un sentido siempre es así en mayor o menor medida, la diferencia es que la función que las relaciona, no es una centrada en el objeto, sino una fijada en el espectador.

En segundo lugar, la obra impone su presencia no mediante la forma, ni por su carácter obstrusivo, sino porque apela a una «complicidad» con el espectador. Como hemos dicho, la teatralidad es un tipo de relación que la obra establece con el espectador. Contraria a la absorción, aquí la obra se enfrenta al espectador llamándole la atención sobre su propia presencia de un modo que para Fried es antropomórfico. Solo delante de las personas tenemos conciencia de que somos también personas, sujetos con un cuerpo que es visto y que reacciona frente al mundo. Los otros sujetos nos devuelven la mirada, nos reconocen como sujetos, y eso de modo inmediato. La «presencia» de una persona es por completo disímil a la de

⁹ Fried, *loc. cit.*, p. 179.

un objeto: ante una persona mantenemos la distancia, la burbuja corporal, respetamos su carácter unitario y de sujeto (con vida interior). Como las personas, para Fried las obras minimal exigen respeto por sí mismas, con independencia de sus cualidades y, como a ellas, les suponemos individualidad, su valor como individuo es previo a cualquier diferencia que no sea la puramente numérica. Las personas pueden tener presencia, autoridad, de un modo que las obras de arte han de ganarse por su contenido. Las minimal, con ausencia de contenido, pretenden esa autoridad. Lo que es perverso, para Fried (para Cavell) no es que apelen a convenciones diferentes de las vanguardistas, sino que cambien el juego pretendiendo ser consideradas según el juego anterior.

En tercer lugar, la obra minimal sería teatral porque no conseguiría la unidad formal en sí misma, con independencia de su colocación espacial y porque, igual que el teatro, exigiría siempre una audiencia, de manera que el espectador ha de estar presente para que la obra minimal lo sea. Es decir, igual que cada representación de una pieza teatral es en sí misma un acontecimiento estético distinto, también cada observación de *L-Beams* sería diferente, aunque nada en ella haya cambiado. No porque el espectador pueda en cada momento tener experiencias distintas de la obra, sino porque la obra se constituye en experiencias distintas. Parece que la obra «...*depende* del espectador, está *incompleta* sin él, le ha estado *esperando*»¹⁷.

Por último, el tipo de temporalidad de la obra minimal también sería teatral. La puesta en escena dota de esa «presencia» que Fried opone al modo de ser en el presente de las obras vanguardistas¹⁸. Mientras que la presencia muda e imponente del arte minimal nos hace, por su autoridad inmerecida, reaccionar de modo automático y mecánico, el verdadero arte de vanguardia apela a nuestra capacidad para percibir un sentido, una dirección, o un antes y un después en el que se comprende su existencia. El espectador de arte teatral es consciente de la duración de sus respuestas, que se suceden en el tiempo y el espacio «literales». Evidentemente también el escrutinio de la obra moderna se extiende en el tiempo pero «*en cada momento la obra se pone de manifiesto en su tota-*

¹⁷ Fried, «Art and Objecthood», Battocok, 140.

¹⁸ Al contrario, Krauss interpreta el carácter antropomórfico como metáfora de una crítica al sujeto cartesiano. Cfr. Krauss, R., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, The MIT Press, 1999¹³.

lidad»¹⁹. La razón es que cada uno de sus elementos se entiende en conexión con el resto y, por lo tanto, formando parte de una unidad. Las obras modernistas «logran vencer al teatro por el hecho de estar siempre presentes y por su instantaneidad»²⁰. La experiencia de la obra minimal es una sucesión de momentos en los que se percibe cada elemento de la serie, o cada parte. Puesto que la obra surge en el recorrido de la experiencia del espectador, se va completando según este avanza. En la escultura relacional cada parte se percibe en relación con el todo que está a la vista. Incluso si no lo está, cada parte tiene sentido solo en el todo. Esa relación hace posible la creación de expectativas, la sorpresa, la convicción. En la experiencia de la obra serial minimal, por el contrario, cada elemento o cada parte se relaciona solo en la experiencia y por lo tanto sucesivamente. El presente al que se refiere Fried no es ni la instantaneidad ni la opticalidad de la obra, aunque puede y de hecho fue confundido.

* * *

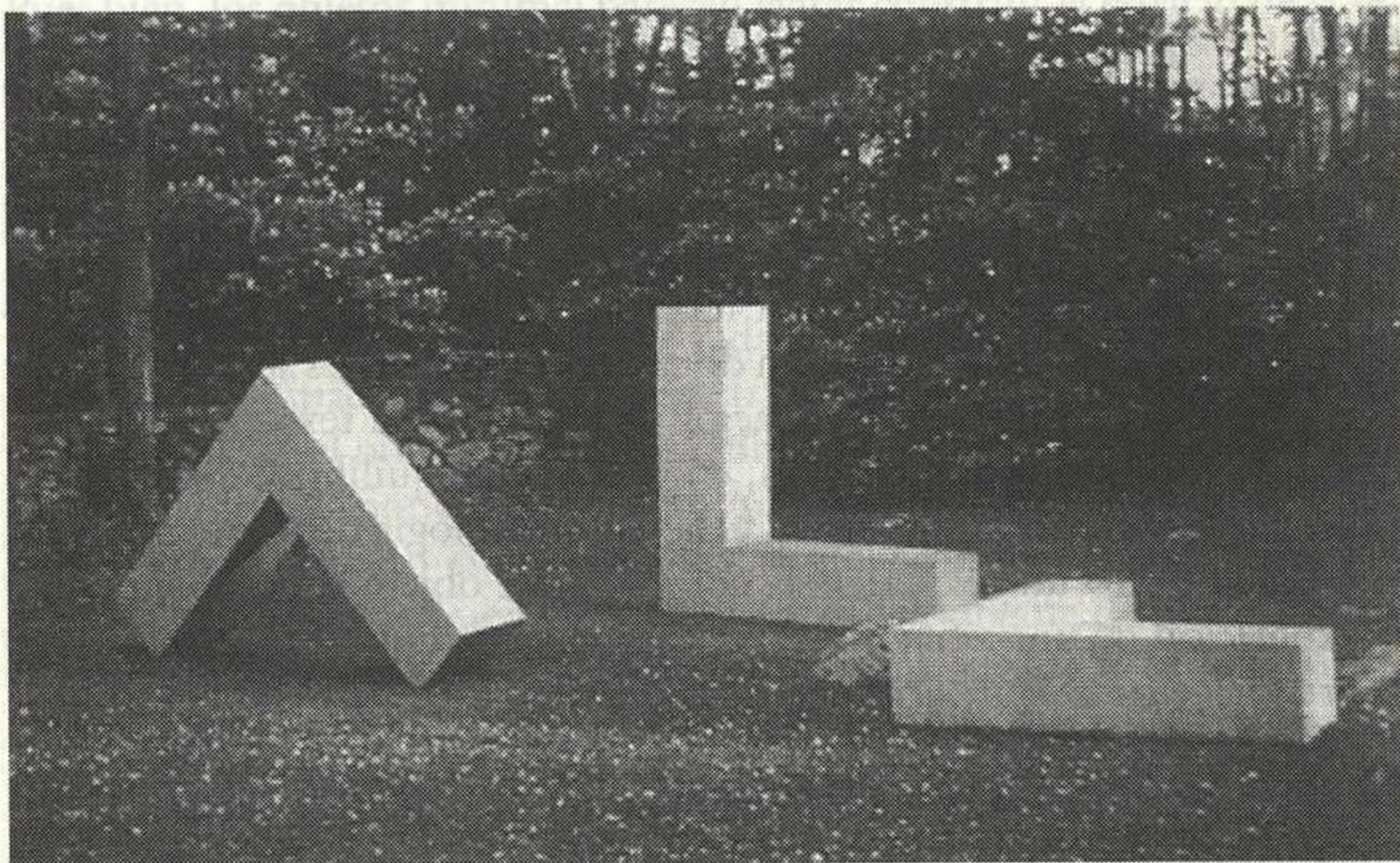
La sensibilidad teatral condujo a los artistas minimalistas a enfatizar la objetualidad del objeto. Las esculturas minimal pretenden ser como objetos, como no arte. El ensayo de Fried comienza recogiendo algunas observaciones sobre este carácter objetual: facilitado por su énfasis en «la integridad, la unidad y la indivisibilidad» del objeto, con la identidad de la figura como forma y con el aspecto no artístico de la obra. ¿Pero por qué la apuesta por la objetualidad? La búsqueda de teatralidad explica la afirmación objetualista del arte minimal. En ocasiones se entiende como el acercamiento al aspecto no artístico, en ocasiones como el énfasis en lo no ilusionista o lo no estrictamente visual. En relación con el teatro ha de entenderse como lo efectista. Ahora bien, también pertenece a la concepción modernista la preocupación por el carácter objetual de la obra de arte. No solo por el sentido, sino por lo que se opone al sentido, como materia bruta, o como imprevistos, o al menos como el modo material de darse el sentido. Y también es característica de la modernidad esta duda entre el sentido como el contenido, y el (lo) sentido como efecto.

¹⁹ Fried, *loc. cit.*, p. 192.

²⁰ *Idem.*, p. 193.

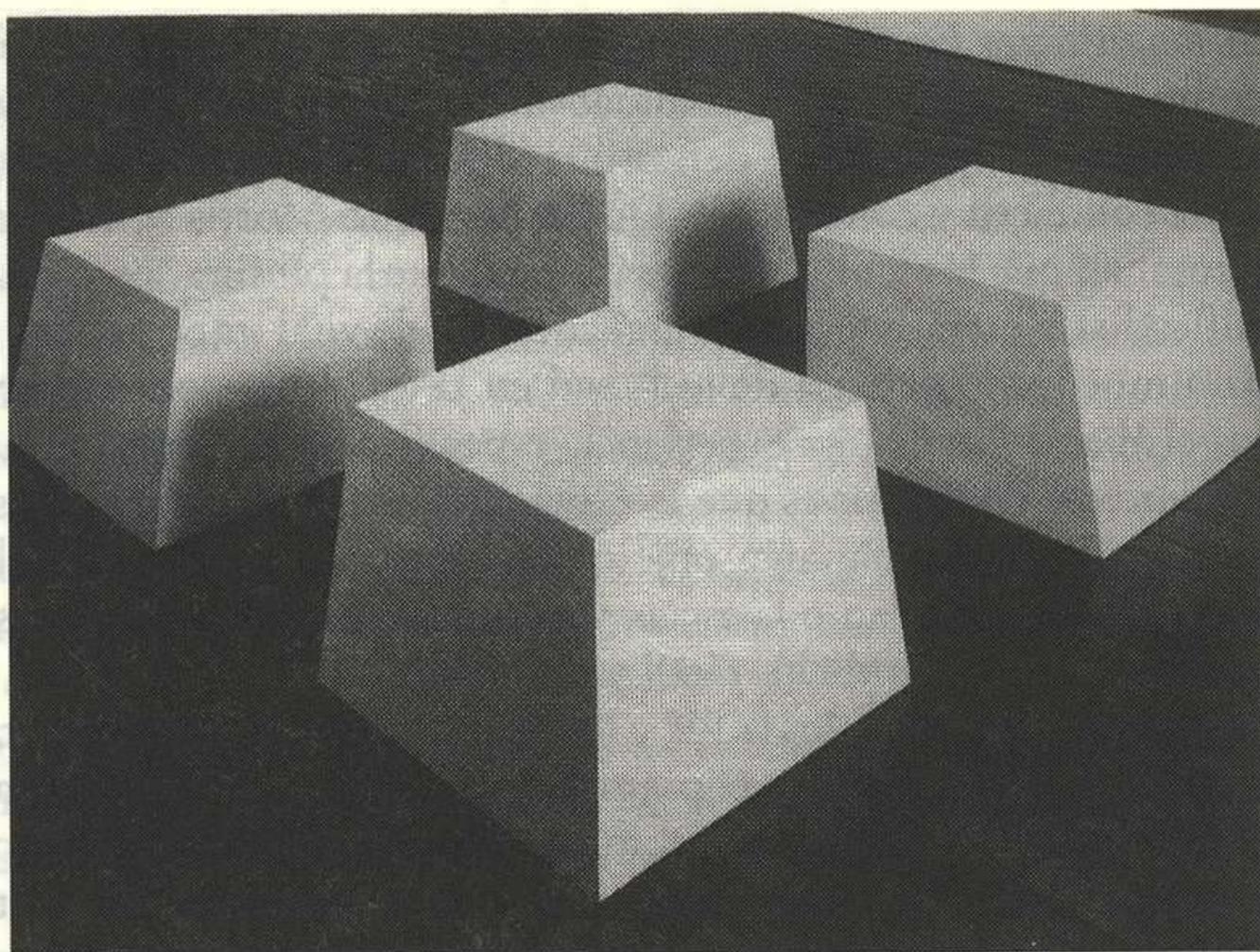
En *Notas sobre Escultura* Morris interpreta la evolución de la escultura como un abandono de las cualidades ilusionistas –visualistas– y una aproximación al aspecto que denomina «literal» de la escultura, y que identifica con táctil y con físico²¹. De hecho, tanto Morris como Greenberg pensaban que la escultura era más literal que la pintura, pero cual sea el significado de literal me parece una cuestión de vital importancia, porque para muchos la defensa de lo literal en la escultura contemporánea implica el abandono de una experiencia específica de la escultura. La intuición correcta de Morris es que la experiencia de la escultura no es puramente óptica, sino una cuyo objeto son específicamente propiedades como el peso, la gravedad o la escala y cuya fenomenología no es estrictamente óptica, sino también, táctil y cinestésica.

La idea es que el espacio, la luz y los materiales no son representados en la escultura, como no lo es el pigmento en pintura, sino presentados. Son el soporte de la escultura y son materiales. Son sentidos pero no tienen sentido, o mejor dicho no tienen sentido más allá del ser sentidos (experimentados) por el espectador. Morris relacionaba lo sentido con lo material, con lo literal y lo táctil, y rechazaba lo visual y lo ilusionista



Robert Morris, *Vigas en L*, 1967.

²¹ Pérez Carreño, F., *El arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, Antonio Machado, 2003.



Robert Morris, *Cubos aplastados*, 1966.

como no específicamente escultórico. El contorno visto es diferente del contorno tocado y esa es la diferencia que estudian obras como *Vigas en L* o *Cubos aplastados* (1965). Pero por supuesto que las diferentes modalidades sensoriales no construyen mundos diferentes sino un único mundo con propiedades que identificamos a través de diferentes órganos. En la escultura cobran gran relevancia precisamente aquellas propiedades que son aprehendidas en diferentes modalidades sensoriales: por ejemplo, la vista y el tacto en relación al contorno, la textura, la ductilidad, o la vista y la propiocepción, en relación al equilibrio, o la orientación. Para Morris lo fundamental es la fenomenología de una experiencia entendida como una experiencia cotidiana del objeto o más bien como la exposición de una situación epistemológica primitiva: Sujeto-Objeto. Morris hace consciente al sujeto de la estructura de esa experiencia.

Lo que haría Morris, según Fried, sería subrayar la fenomenología de la percepción de objetos sin hacerlo con una finalidad significativa concreta. Al menos sin una significación artística concreta y, por eso, y no porque reivindique unas propiedades frente a otras, es teatral. Morris necesita acentuar el carácter objetual del objeto artístico y enfrentarlo en una situación al espectador, que se hace sujeto en esa dialéctica. Por el

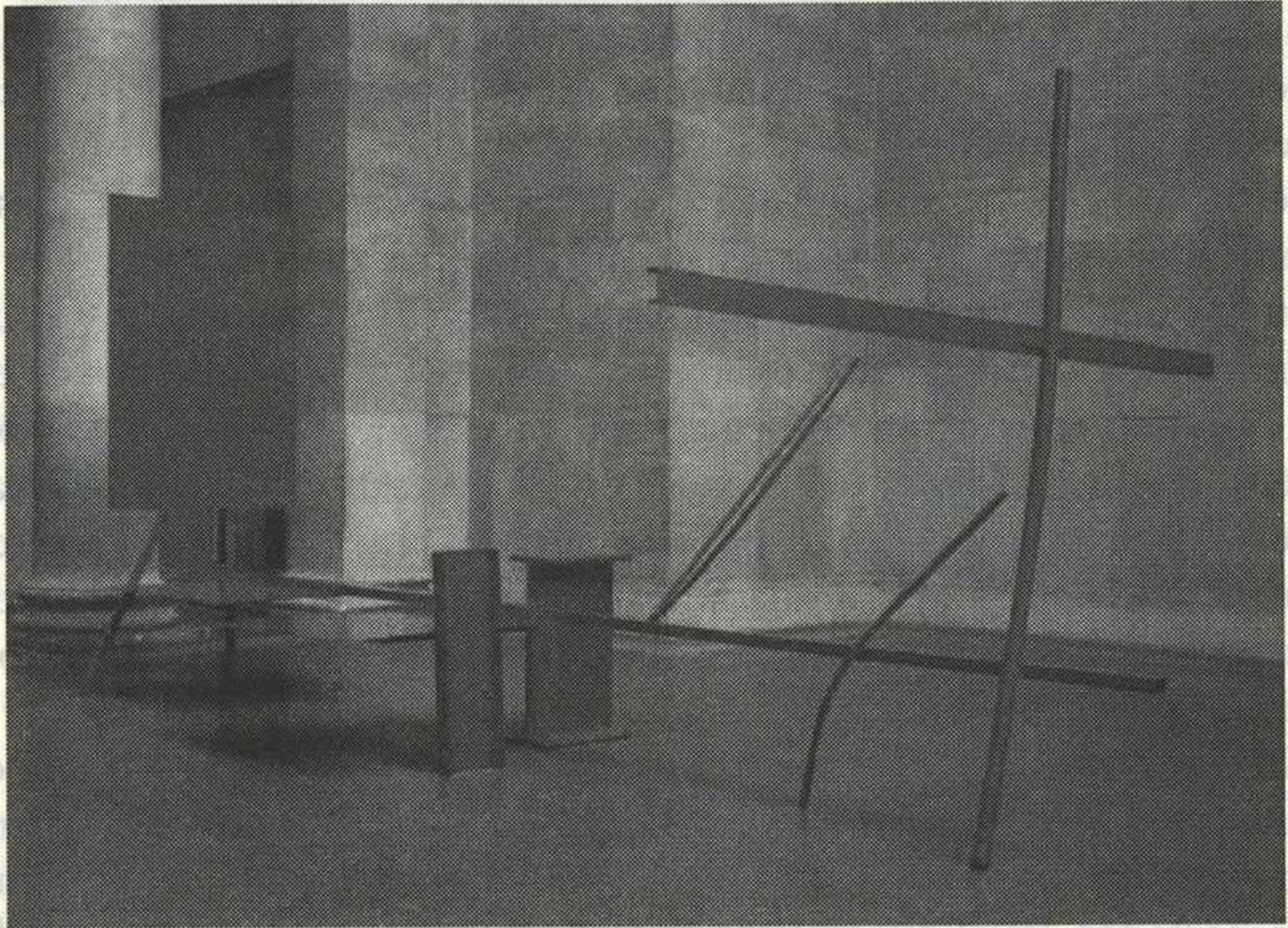
Idem, p. 193.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

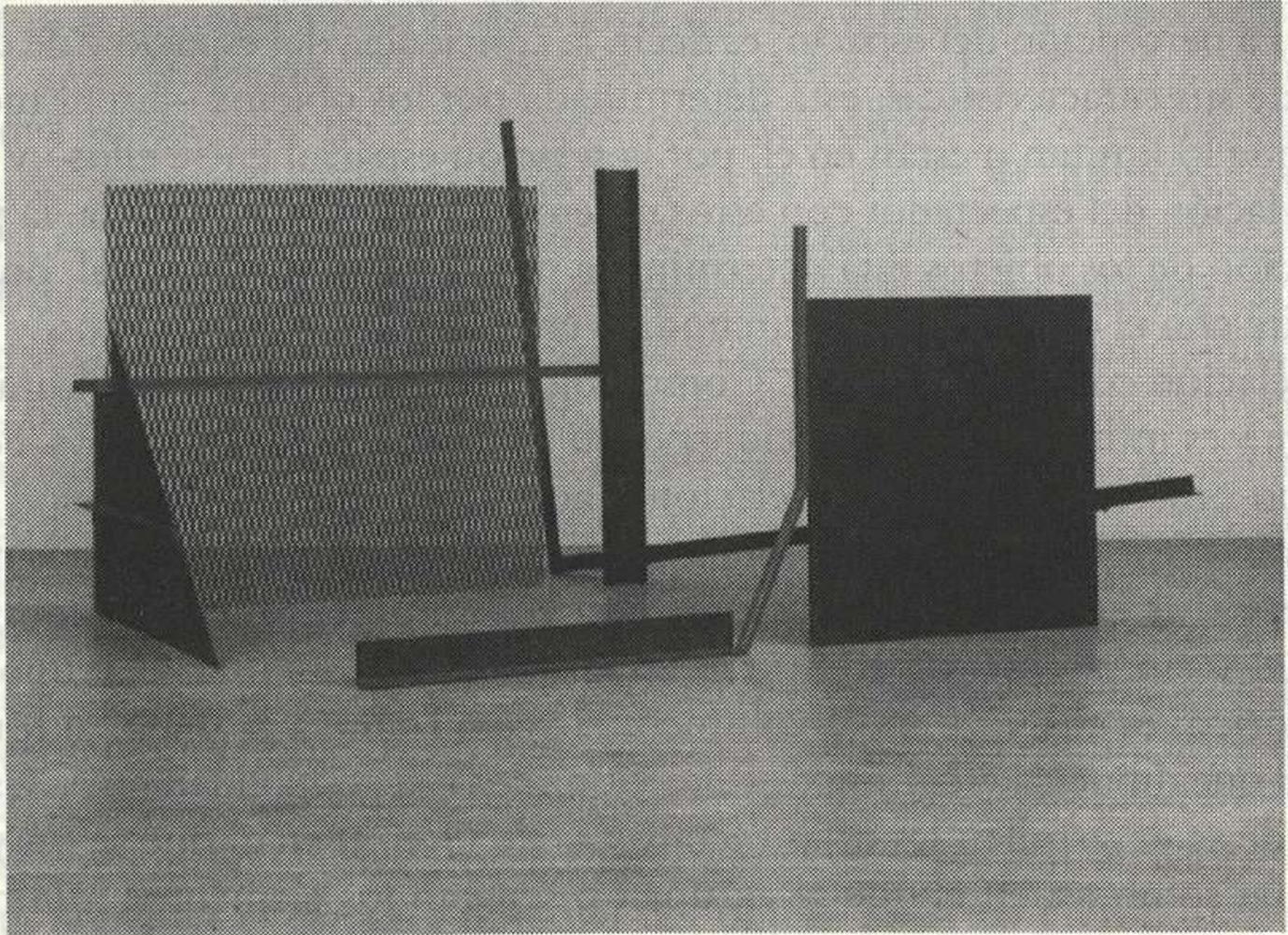
contrario, la escultura de Anthony Caro no propone un objeto para ser experimentado como objeto, sino que «unos elementos individuales confieren significado a otros precisamente en virtud de su yuxtaposición: de acuerdo con este sentido, un sentido inevitablemente unido a la idea de significado, todo lo que merece la pena contemplar del arte de Caro se encuentra en su sintaxis»²². Sin sintaxis, es decir, sin articulación, no hay significado, y sin significado el objeto es arte solo por la puesta en escena. También en relación al espacio son válidas algunas consideraciones anteriores. El problema del espacio de la representación escultórica se hace evidente cuando la escultura abandona su función predominante de monumento en el que la unidad espacial y el sentido están garantizados. Lo característico de la escultura es que se trata literalmente del mismo espacio el de la representación y del espectador. O mejor dicho que el espacio de la representación forma parte del mismo continuo espacial que el del espectador. Sin embargo, no deben confundirse simbólicamente, sino que sigue existiendo un espacio de la representación y un espacio del espectador. Igual que cuando se trata de cualquier otra propiedad de la representación esta diferencia puede ser, y de hecho es, tematizada. Pues bien, los objetos minimal parecen evitar construir el espacio de la representación, como si todo espacio fuera del espectador.

La percepción del espacio, es decir, la conciencia del espacio y de ciertas de sus características, está determinada por los objetos –por el modo en que lo limitan o están en él, por la relación espacial entre ellos– y por la relación del espectador con estos objetos. De la misma manera, la percepción de los objetos está determinada por su situación espacial, por su límite con el espacio que lo circunda o en relación a otros objetos, y por su relación con el observador. Como objeto físico que es, la escultura influye y es influida por el espacio y por su relación con los humanos. Pero, como objeto artístico estas relaciones adquieren una configuración determinada. El espacio puede funcionar escultóricamente de maneras muy diversas: es el espacio en el que se eleva el monumento, el que domina, visual y cinéticamente, el espacio en el que está la estatua, el grupo escultórico, es el hueco en el volumen, el vacío frente a la masa, el fondo en el que dibuja la escultura de Julio González y la gestualidad de A. Caro, donde se desarrollan las cajas metafísicas de Oteiza, en el que se proyectan las sombras, en el que se agrupan o separan los elementos minimal.

²² Fried, *op. cit.*, p. 187.



Anthony Caro, *Temprano una mañana*, 1962.



Anthony Caro, *La ventana*, 1966.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

Como en cualquier ocasión artística la negación del elemento puede tematizarse para la experiencia estética. Es lo que sucede cuando el espacio funciona solo para marcar el límite de la escultura como tal, como sucede paradigmáticamente en el *Die* (1962) de Tony Smith. Pero ahí, Fried solo ve el espacio físico como la negación del espacio propio de la representación.

El espacio de la escultura es aquel que necesariamente incorpora una experiencia adecuada del objeto escultórico. Por ejemplo, *Hombre caminando* de Giacometti (1960) representa un hombre caminando de frente, dirigiéndose aparentemente a un lugar fijo, y como automáticamente. Forma parte de la escultura el espacio en el que el cuerpo se desplaza representacionalmente, caracterizado por la dirección única de su cuerpo y su mirada, casi como un vector, sin anchura, ya que la figura parece desconectada del resto de su espacio a los lados, enfocando su mirada y su movimiento algún punto a lo lejos. Si el espacio de la representación fuera idéntico al espacio físico, la escultura de Giacometti sería la de un personaje congelado en un instante de tiempo. El ejemplo contrario sería *Die*. Aquí el espacio está mínimamente tematizado, apenas para que en la experiencia del objeto sus límites físicos estén nítidamente señalados. El efecto pretendido por Smith.

Según Susan Langer, las esculturas crean un «espacio virtual» a su alrededor: «una pieza escultórica es el centro de un espacio tridimensional. Se trata de un volumen cinético virtual que domina el espacio circundante»²³. Del mismo modo que nuestros sentidos de la propiocepción y cinético gobiernan nuestro equilibrio y nos hacen conscientes del espacio implicado en la realización de los movimientos de nuestro cuerpo y el de los otros, del mismo modo percibimos en la escultura, un espacio en el que se da su potencial cinético. No solo la escultura figurativa, sino buena parte de la escultura abstracta puede entenderse de este modo. El equilibrio, el peso, los movimientos y las acciones representadas necesitan de un espacio en el que darse. El estatismo, y por tanto, la ausencia de este espacio en el que se da el movimiento, caracteriza a la escultura minimal. Por eso en el límite parece no haber espacio de la representación que ha sido ocupado por el espacio del espectador.

Los límites del espacio de la escultura son imprecisos y dependen del caso. La escultura pone los límites según hacia dónde señale, si se eleva o está reposada, dónde descansa, el equilibrio de sus elementos, o el movi-

²³ Langer, S., *Feeling and Form*, Nueva York, Charles Scribner, 1953, p. 91.

miento percibido en ella. Sin la experiencia de cómo es sentir que un cuerpo tenga una dirección, se eleve, o descansa, tenga equilibrio o le falte no es posible percibir el espacio de la escultura, percibirla estéticamente. Sin embargo, en la escultura minimal el espacio y su experiencia parecen escapar a su determinación por el movimiento o el sentido del movimiento la obra. La teatralidad consistiría en que el espacio se limite de forma exterior o no. Convertir la sala de la galería en el fondo de la escultura es lo que la convierte en teatral.

* * *

El arte minimal es un género cerrado. Desde el punto de vista moderno es teatral, pero mantiene una posición de bisagra entre la escultura vanguardista y la postvanguardista, el arte basado en la obra y el objeto y la escultura ambiental. De esta diferencia se suele saltar a la división entre una concepción autonomista del arte, y la crítica de esta concepción, y se suele admitir el triunfo de la sensibilidad postmoderna. También lo hace Fried. Sin embargo, cuando escribe *¿Por qué la fotografía importa como arte como nunca antes lo hizo?* Fried piensa en la fotografía como un medio profundamente teatral en el que sin embargo se puede hacer arte valioso. El punto de partida es la asimilación de la teatralidad de la fotografía. Su teatralidad proviene de su carácter indéxico, razón por la cual las discusiones sobre su naturaleza artística tienen sentido. Aún siendo una representación, el efecto de la fotografía es (en parte) el efecto del propio objeto de la fotografía. Esto sería equivalente al carácter literal, objetual, de la escultura teatral. Además, el fotógrafo aprovecha ese carácter indéxico, objetual, para producir un efecto amplificado en el espectador. Un efecto que sería el producido por el objeto si estuviera delante o si fuera tal como aparece en la fotografía. El trabajo del fotógrafo es hacer aparecer a su objeto tal como desea, es decir, realizar una representación del objeto en la que este aparece con las propiedades que el fotógrafo le atribuye. O lo que es lo mismo en la que la fotografía es una imagen creada intencionalmente, con sentido proporcionado por el artista. Ahora bien, la fotografía no puede evitar que el efecto producido por el objeto que mecánicamente está siendo representado reproduzca al margen de la intencionalidad. De un modo mucho más claro que en otro tipo de acciones se deja ver la distancia entre la intención y el efecto.

La balsa de la Medusa, Segunda época, 2, 2010

El hecho de que exista una relación causal entre el objeto y su imagen fotográfica es precisamente lo específico de la teatralidad fotográfica. El fotógrafo fotográfico elige, prepara o crea su objeto para que produzca un efecto (real) como si fuera el objeto (real). El posado pertenece a la historia de la fotografía y es una convención central, que traspasa los límites del retrato para instalarse en la escena cotidiana, de calle, en las escenas con figuras y en los paisajes. La conciencia de la teatralidad de sus convenciones centrales, es necesaria para su asunción y su superación o neutralización: «sólo si se entiende que la fotografía es profundamente teatral, que es lo que significa que está fundada en y por la pose, existe la posibilidad, al menos teórica, de convertirla en antiteatral, como lo opuesto a ser meramente no teatral o ateatral»²⁴.

A la teatralidad de la fotografía se suma otro rasgo que no siempre parece distinto de la pura teatralidad, que Fried denomina «ser para ser visto». La fotografía pondría en evidencia la sospecha de que todo sucede para ser visto. Una característica de la conciencia de nuestro tiempo de que las cosas suceden como suceden porque son vistas o van a ser vistas o de que podemos ser observados en cualquier momento. La dificultad de comportarse con naturalidad cuando se está siendo observado es la misma que la del modelo que posa para una fotografía. En todo caso, lo cierto es que nunca podemos estar ya seguro de que una escena, una acción o un gesto no fueron realizados con la conciencia de ser observados y, por tanto, con una naturalidad, si la tienen, impostada.

La obra de fotógrafos como Jeff Wall, Andreas Gursky, Thomas Struth, Rineke Dijkstra, con distintas estrategias, pondría en funcionamiento la dialéctica de absorción y teatralidad que para Fried había sido decisiva en el desarrollo del arte moderno hasta el minimalismo. Como punto de partida la asimilación de la naturaleza del medio fotográfico, por un lado, y, por otro, del carácter teatral de la sensibilidad contemporánea, del hecho que de nada pueda decirse que suceda o sea producido sin conciencia de «ser para ser visto». El ser para ser visto es cierto no solo de lo artístico, sino de todo lo demás. En todo caso, en cuanto a la fotografía, el fotógrafo no refleja meramente lo que ocurre sino lo que ocurre para ser fotografiado, o ocurre de tal modo porque va a ser visto.

Fotografías como la transparencia *A View from an Apartment* de Jeff Wall conjugan la apariencia de una escena cotidiana en la que los prota-

²⁴ Fried, M., *Op. cit.*, p. 214.

gonistas absorbidos en alguna ocupación se olvidan de su mismos y establecen una relación espontánea o natural con los objetos y con el mundo. Sin embargo, «no hay duda de que las mujeres no han sido fotografiadas sin su conocimiento, además de que la composición como un todo transmite un sentido inconfundible de construcción deliberada que pertenece a lo que he llamado “ser para ser visto” y he asociado con la imposibilidad presente de una vuelta naif o sin problemas a las estrategias absortivas de la tradición pre-vanguardista»²⁵. La vista de Vancouver tras los ventanales de la habitación, como el hecho de que la chica caminando pudiera estar evitando el contacto visual con la cámara y no meramente siendo ignorante de su presencia, apoyarían esta interpretación. La utilización de técnicas que favorecen la diferenciación de la fenomenología de la percepción fotográfica de la percepción cara a cara: la saturación, la nitidez, la anulación de la diferencia entre visión central y periférica, etc. son otras estrategias que tienen que ver con la afirmación del carácter representacional de la fotografía, en las que no vamos a detenernos²⁶.

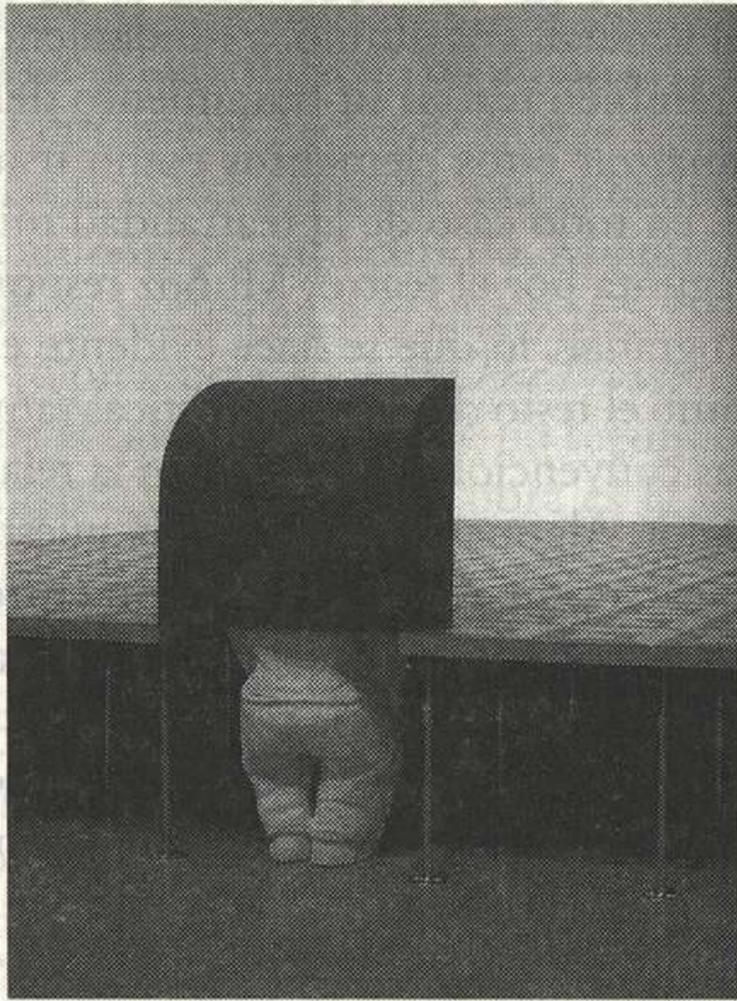
¿Podrían otros medios, quizá la escultura contemporánea estar siguiendo estrategias parecidas? Para terminar este artículo voy a ensayar una interpretación en estos términos de la obra de Juan Muñoz. De Juan Muñoz se dice a menudo que es teatral y parece evidente que lo es. En el prefacio del catálogo de su última exposición en el Centro Nacional de Arte Reina Sofía, *Permítaseme una imagen...*, Borja-Villel se refiere directamente al tema de la teatralidad: «... junto a la reintroducción de la figuración..., rescata la narración y da un paso más en la teatralidad que el teórico norteamericano Michael Fried había detectado y anatomizado en las obras minimalistas»²⁷ Otros colaboradores del volumen coinciden en la misma idea.

En las líneas citadas la teatralidad de Muñoz se entiende en relación con el carácter narrativo de la representación. Sin embargo, la teatralidad de la escultura de Juan Muñoz iría más lejos. En primer lugar, podría llamarse teatral la naturaleza de su expresividad: su obra produce un efecto pronunciado de incomodidad, desasosiego. En segundo lugar, tienen relación con el teatro sus temas favoritos: la mirada, la escucha, la ilusión

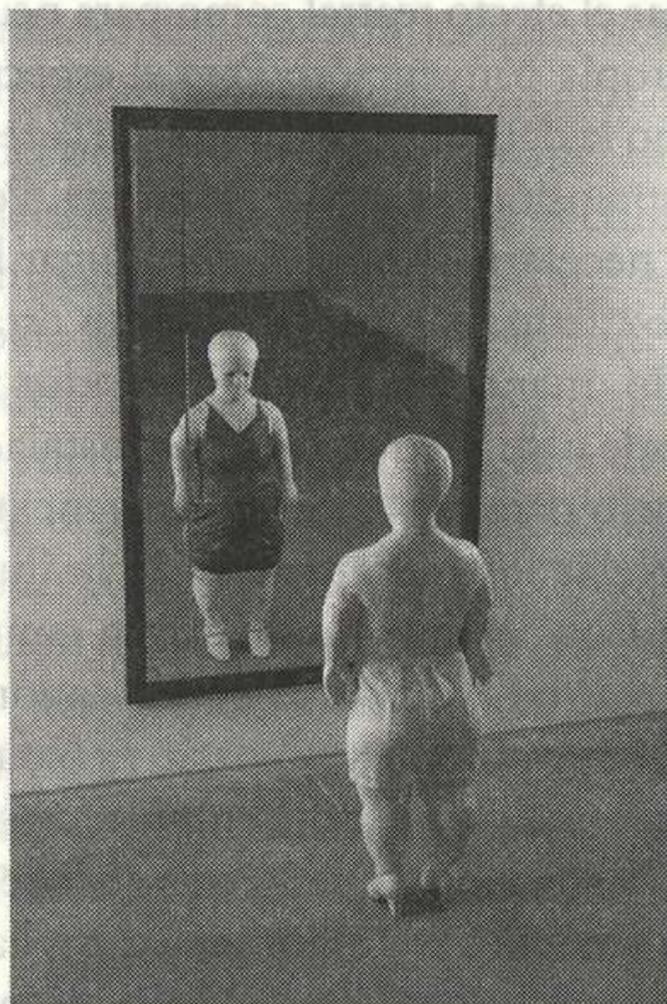
²⁵ *Idem.*, p. 58.

²⁶ En el caso de *A View from an Apartment* determinan su apariencia como objeto y como imagen preparada que se trate de una transparencia en caja de luz de gran tamaño (167 x 244 cm).

²⁷ Cooke, L. (ed.), *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*, Madrid, Turner, 2009.



Juan Muñoz, *El apuntador*, 1984.



Juan Muñoz, *Sara frente al espejo*, 1996.

y la comunicación en general. Por último, y fundamentalmente en cuanto que escultura, sería también teatral su tratamiento del espacio. Para terminar me gustaría analizar estos elementos como teatrales o como más allá de la teatralidad, en todo caso de la teatralidad minimalista.

Cuando se le pregunta por el teatro, Muñoz responde que le interesa sobre todo la «escenografía», lo que se hace evidente en obras como *The Prompter* (1988). Como el resto de formas artísticas también el teatro crea, critica o abandona las convenciones que regulan la relación del objeto artístico con el espectador. Algunas se refieren a la puesta en escena, como el hecho de que el escenario marque la separación entre la representación y la realidad. Otras son convenciones referentes a la actuación, otras al texto, otras a la obra teatral. La presencia física de los actores, de su cuerpo y de su voz en el momento de la representación es el hecho que establece una relación más directa entre los espectadores y la obra. El escenario es precisamente lo que marca la diferencia de niveles de realidad: la representación de la realidad. Es decir, el escenario y la escenografía son lo menos teatral del arte del teatro. Lo que ocurre sobre el escenario está dirigido al público, pero el público está separado de la representación por la cuarta pared. El hecho de que los actores puedan a travesarla puede utilizarse tanto para reforzar el efecto teatral como para neutralizarlo, llamando la atención sobre la propia convención. Para el espectador no informado es la escenografía, como la declamación propia de la representación teatral, lo que produce incomprensión, efecto de extrañeza. Pero la convención de la puesta en escena es necesaria para que tenga lugar la representación.

La obra de Muñoz llama la atención sobre estas convenciones: el apuntador, el escenario, manteniendo al espectador fuera del espacio de la representación. Desde otro medio, como la instalación, señala las convenciones del teatro, pero para hablar de las convenciones de la propia instalación. Señalar, desvelar los mecanismos de la ilusión, había sido de hecho uno de los recursos del arte vanguardista contra la teatralidad (el distanciamiento en el teatro de Brecht es citado canónicamente por Fried a este respecto). Lo que sucede en el escenario es para ser visto, y llama la atención sobre sí mismo para ser visto y como representación. En el teatro realista fingiendo la autonomía de lo que sucede sobre él, en el vanguardista llamando la atención sobre los recursos y las convenciones.

El apuntador, como el suelo del escenario, es la figura liminar que perteneciendo al mundo cotidiano sin embargo contribuye a la creación de la obra. El apuntador señala cuando entra el actor, dice el texto que este

repite, pero ahora en la representación. El espectador de la escultura puede sentirse tentado a identificarse con él: sin él la escultura no empieza a funcionar. Naturalmente el hecho de que la figura esté de espaldas y oculta su cabeza tras la concha impide una aproximación cómoda, pero también incita el comportamiento curioso. Mientras que en la experiencia de la obra se obvia la concha y lo que pueda haber debajo, en la escultura se subraya su presencia. Que en *The Prompter* se trate de la figura de un enano exagera el carácter teatral, en un segundo nivel. Sin embargo, lo que es estrictamente teatral en esta obra es la presencia del tambor sobre el escenario, como si se tratase del personaje. Como escultura se trata de la representación de un escenario vacío, el diseño del suelo subraya su carácter de lugar de la representación y de soporte de una experiencia perceptiva. El espectador espera que suceda algo que no sucede, ni siquiera puede llegar a ser espectador.

Por un lado Muñoz afirma «Me gustaría que el espectador pudiera entrar en la obra de arte como un actor entra en su propia escena». Pero más adelante: «... sólo es un actor silencioso. El drama ocurre al margen de él»²⁸.

En primer lugar la obra de Juan Muñoz es teatral por la sensación que provoca de incomodidad, un efecto que hemos de atribuir a la presencia de esos extraños humanoides que son los personajes de sus obras: tentempiés, muñecos, hombrecillos flácidos y enanos. Muñoz pretende producir «la extrañeza del otro que tenemos delante, de la sensación de tener a otro ser humano delante, a ese otro que no es como tú»²⁹. Sin embargo, no parece correcto mezclar dos asuntos: la extrañeza que producen los humanoides, los que pareciendo humanos no lo son, y en este punto están los muñecos; que es distinta de la extrañeza que producen los otros, los que son diferentes, y los enanos serían una metáfora de esta situación; que es también distinta de la extrañeza que produce el comportamiento absurdo, sin sentido, violento, o la incomunicación. Ciertamente no se puede minusvalorar la percepción de la diferencia, pero hacer de la extrañeza la clave universal de nuestra percepción del otro es claramente teatral. Si el contenido digamos más abstracto de la obra de Muñoz es esa metafísica extrañeza universal de la que sus obras serían alegorías entonces su obra es claramente teatral. Pero si, a pesar de las declaraciones del artista, hubiera

²⁸ Cooke, *op. cit.*, p. 51.

²⁹ Cooke, *op. cit.*, p. 55.

una razón más allá de la extrañeza por la existencia del otro, entonces, existiría la posibilidad de superar la teatralidad. Es decir, saldríamos del mundo de los muñecos diabólicos, los ventrílocuos, los marcianos...

La idea de que los otros nos son radicalmente extraños, de que podrían ser zombis, de que solo tenemos certeza de nuestra propia subjetividad, es ciertamente teatral: una hipótesis del escepticismo moderno, pero no una experiencia continua y consistente del mundo. Lo cierto es que nuestra experiencia del mundo no es comparable a la de un espectador así de las instalaciones de Juan Muñoz. No somos espectadores de objetos y escenas incomprensibles y radicalmente ajenas.

Aunque el efecto sea teatral en primera instancia, lo cierto es que el espectador regresa a la obra buscando las claves de ese incomodo. Uno de los motivos de la incomodidad es la falta de sentido y por tanto de unidad formal a cierto nivel. En realidad, no hay narración, la narratividad es solo aparente. Y no creo que la experiencia del espectador sea la de tratar de imaginar una narración posible sino más bien la de tratar de entender lo que se le presenta. Ver es entender, pero en el caso de Muñoz se ve y no se entiende, por lo que no se sabe lo que se ve. Por ejemplo, en *Conversation piece* (1996) dos personajes hablan gesticulando, se inclinan como prestándose atención, otros se aproximan. Pero son personajes ciegos. Otras veces los personajes ríen o se ríen unos de otros en una situación de la que no conocemos las claves. La incomodidad proviene de la falta de sentido y otra vez rechaza al espectador. Cuando los personajes interactúan de cierta manera, aunque sea para mostrar una falta de comunicación, entonces la incomunicación no es total, sino que se da sobre un intento de escucha, o de visión...

La comunicación verbal, articulada, es el modo de dar el significado, el sentido. Parece que la escultura de Muñoz se resiste a esta posibilidad, mostrando numerosas ocasiones en las que la aparente conversación o el habla aparente son frustradas ocasiones de comunicación. Sus personajes «son seres humanos, pero no lo son. Son cero en el mismo sentido que los minimalistas»³⁰. Lo que Fried consideraba teatral del minimalismo, más que el antropomorfismo, era su ocultación del antropomorfismo.

³⁰ En la entrevista «Third Ear», realizada por Adrian Searle, Muñoz se refiere a estos humanoides como poseyendo un «grado cero» de humanidad, y los compara con la escultura minimal: «Son seres humanos pero no lo son. Son “cero” en el mismo sentido que los minimalistas», en Cooke, *op.cit.*, p.55

No que fueran inexpresivos, sino que ocultaran su peculiar forma de expresión. Muñoz revierte esa lógica y presenta la falta de lógica, la carencia de sentido, la falta de comunicación, bajo la apariencia de lo cotidiano. Sus obras parecen narrar pero no lo hacen, ofrecer sentido, pero no lo dan, expresar sin expresarlo. La experiencia del espectador no añade nada nuevo a la obra, los personajes no solo suelen estar absortos en su propia actividad contemplativa o interpretativa, sino que representan la actividad del espectador de diversas maneras.

Junto a la falta de comunicación, de habla o de visión, también la visión es tema de la escultura de Juan Muñoz: los balcones, los espejos, los teatros o los personajes que miran. El espectador no puede dejar de ver representada su propia situación, como espectador de la escultura, como sujeto espectador de la realidad, y como espectador de sí mismo. Parece que la teatralidad es la condición natural de la existencia moderna. Pero a pesar de eso en la obra de Muñoz se intuye la idea de que existe una posibilidad de existencia no teatral, aunque de por supuesto que el escenario lo es. El espejo me parece uno de los elementos claves en este sentido (pero hay otros). El espejo se utiliza en su obra como instrumento de conocimiento, aunque no siempre de forma clara o directa. En *One figure* (2000) el personaje se tiene que agachar para mirar o mirarse al espejo, en *Staring at the Sea I* (1997-2000) más bien miran al espejo como mirando a través de él, quizá hacia el mar. Pero hay otras obras más sencillas. *Sara* es fundamental. Se mira en el espejo para ver su aspecto, lo cual está subrayado por el hecho de que la figura esté pintada de azul frontalmente, lo que se vería reflejado.

El espejo puede ayudarnos a percibir la relación entre la verdad y la teatralidad. El espejo es tanto metáfora de la verdad como de la vanidad, sin embargo, la verdad del espejo no compite con el carácter teatral de la situación en la cual nos miramos en él. El correcto uso del espejo pide que actuemos para nosotros mismos. Para ver si el traje nos queda bien nos enderezamos, si estamos bien peinados, adoptamos cierta postura, si un gesto es mejor que otro los realizamos frente al espejo. Pero el espejo nos devuelve algo más que una imagen de alguien actuando, el conocimiento de nosotros mismos en tercera persona, como un otro. Nos reconocemos como sujeto que hace la mueca, que estira el cuello, que mira hacia atrás, o que expresa melancolía (que está melancólico) como Sara. Una vez más el espejo se convierte en una imagen valiosa del arte. No es por casualidad que nos veamos reflejados en el espejo, sino que conscientemente

utilizamos una puesta en escena. En el espejo nos reflejamos como yo y como otro y es absurdo pensar en la posibilidad de un conocimiento más directo del que nos ofrece. Podemos ponerlo junto a los recursos de la ilusión como Platón y los defensores del simulacro o podemos situarlo junto a los mecanismos de conocimiento. Y a pesar de todo lo que se ha escrito sobre la fascinación de Muñoz con el teatro y la ilusión no hay ningún motivo para negar lo último*.

* Una primera versión de este texto fue presentada como «El arte minimal, la teoría de la escultura y el espacio de la representación», en el curso *Objetos de discordia, territorios en disputa. Los debates de la escultura en el siglo XX*, el 28 de mayo de 2009. Es resultado de la investigación financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación FFI2008-00750/FISO y la Fundación Séneca.