

# BOLETIN DE ARTE

Núm. 20

1999



UNIVERSIDAD DE MALAGA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TRANSFORMACIONES URBANÍSTICAS Y PINTURA MURAL EN LA CALLE COBERTIZO DEL CONDE DE MÁLAGA. SU RELACIÓN CON LA CASA-PALACIO DE LOS CONDES DE PUERTOLLANO Y DUQUES DEL ARCO (SIGLOS XV-XIX), por José Angel Palomares Samper .....	547
LA DECORACIÓN DE LOS ESPACIOS COMUNES DE LAS VIVIENDAS PLURIFAMILIARES BURGÜESAS: PORTALES Y ESCALERAS EN LA MÁLAGA DEL SIGLO XIX, por Francisco García Gómez.....	569
EL ESTUCO ESGRAFIADO. COLORES Y FORMAS EN LA ARQUITECTURA MELILLENSE DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX, por Antonio Bravo Nieto .....	593

## **VARIA**

30 AÑOS DE MONUMENTALIDAD GAUDINIANA, Juan Bassegoda Nonell .....	617
“SAN ANTONIO DE PADUA”, UNA OBRA INÉDITA DE ANTONIO MOHEDANO DE LA GUTIERRA EN EL CONVENTO DE LOS CAPUCHINOS DE ANTEQUERA, por Carmen Herrera Raquejo .....	623
EL INVENTARIO DE LOS BIENES DE DOÑA MARIA LUISA DE TOLEDO, HIJA DE LOS MARQUESES DE MANCERA (1707), por José Luis Barrio Moya .....	629
“CANONS 22” PARA EL PASEO MARITIMO DE ZARAUTZ, por Elena Asins .....	649
EL CATÁLOGO DE ACTUACIONES EN EL CENTRO HISTÓRICO DE MÁLAGA, por Luis Alfonso Martín Delgado .....	655
LA CIUDAD VIEJA: APUNTES PARA UNA MIRADA DESCONCERTADA, por Eduardo Asenjo Rubio .....	667

## **CRÍTICA DE EXPOSICIONES**

LA MATERIALIZACION DE LOS SUEÑOS Y SU INTERVENCION EN EL ESPACIO, por Sonia Ríos Moyano .....	675
---	-----

## “CANONS 22” PARA EL PASEO MARITIMO DE ZARAUTZ

Elena Asins

La obra que trataremos en este escrito tiene por título *Canons 22*, está compuesta de 72 figuras de un metro cúbico cada una.

Extendida horizontalmente, una figura detrás de la otra, mide 143 metros.

Realizada en granito sin pulir, de tono verdoso al estar húmedo, se integra perfectamente en el paisaje. El peso de la obra es aproximadamente de 120 toneladas.

Aparte de estos datos físicos, podemos afirmar que la obra es algo más que su descripción. De la misma manera que decimos que el todo es mayor que la suma de las partes. Ejerciendo una especie de abstracción simbólica, se podría decir que la obra se significa a sí misma como los estados progresivos de NACIMIENTO, MUERTE y RESURRECCIÓN.

Pero, antes de empezar, quisiera decir que yo ignoro el conocimiento que el lector, cualquiera que sea, tiene de mi trabajo. Por ello, me gustaría pedir que se acercaran tanto al escrito como a la obra, sin ningún prejuicio, esto me facilitaría mucho las cosas. Intento solamente INFORMARLES sobre la obra, pero de ningún modo justificarla. No me siento obligada a probar la bondad de la misma, ni acreditar su validez. Y esto, porque tengo la teoría de que si la obra no se defiende por sí misma, de nada vale que yo me obstine en defenderla.

Así pues, tómese este texto de manera más o menos informal, con una carga ligeramente didáctica y obligadamente descriptiva. Pero sin el cometido ni el interés de convencerles. Yo lo que voy a hacer, desde ahora mismo, es darles MI VERSIÓN de la obra zarautarra; porque mi versión es lo único que yo puedo darles y ello, por si les puede servir para algo.

La polémica levantada por este trabajo en sus primeros tiempos de construcción y existencia ha pasado a convertirse en una aceptación más o menos gustosa. En alguna medida y para algunos, emblemática del lugar.

Yo pensé desde un principio y sigo manteniéndolo que la mudez del cubo frente al bramido del mar construiría una escultura como monumento sonoro de intervalos de SILENCIO y de SONIDO.

Un monumento como acumulación de energía.

Si a alguien se le ocurriera plantearse el problema de la categoría estética de la obra, es decir, entre lo BELLO, lo BONITO o lo SUBLIME, yo le diría que tal clasificación no me interesa especialmente y que ni siquiera la cuestión de si es una OBRA DE ARTE o no lo es me preocupa lo más mínimo.

El concepto de ARTE ha venido a ser hoy día demasiado confuso y demasiado manipulable como para interesarme por él. CONSTRUIR y construir un elemento simbólico es lo único que me motiva y me motivó al hacerla.

Quiero contarles una anécdota que no sé si viene al caso, pero que me gusta: en cierta ocasión le preguntaron a Lenin sobre la libertad, y él respondió: *¿Libertad, para qué?*, y es que libertad sin igualdad -entre otras cosas- es un simulacro de la justicia; y arte sin la debida ética es una banalidad, un capricho o un espectáculo sin otro sentido que la manipulación de las masas.

Una de las cosas más importantes, es que considero que los elementos que constituyen la obra, se articulan con la naturaleza, aire, mar, tierra, cielo de una manera muy especial; una manera narrativa que podríamos denominar ÉPICA.

Esta conjugación natural de cultura-naturaleza, constituye su significado mismo. La obra ha encontrado su lugar, igual que el lugar encontró su memoria. Ese espacio concreto cedido a la obra conlleva el significado sagrado de LUGAR, y lugar es aquel sitio donde se construye el ser. Las piedras son como filtros o escolleras o murallas; conservan y retienen, pero también dejan pasar el mar y al paseante y al aire entre ellas como en un laberinto.

Construcción y mar constituyen realidades encontradas, que han sido reinterpretadas como contextos microestructurales que remiten directamente al macrosistema del mundo como recipiente.

En el conjunto de la obra domina la dimensión HORIZONTAL. La dimensión horizontal sugiere lo estático y lo épico, y la idea de una epifanía totalmente terrenal. Pero, el movimiento, el dinamismo del mar, no interrumpe la quietud de la piedra, sino que, al contrario, ambas se aúnan -ESTÁTICO y DINÁMICO-, se equilibran y restablecen su estado para completar los ciclos naturales.

Creo que somos conscientes de que lo que nos rodea es, en principio, concepto y sensación. El mar y toda naturaleza es un vacío preconceptual, una nada donde converge un caos insondable de campos energéticos y turbulencias atómicas.

Las cosas existen por su relación entre ellas y nosotros; porque el arte de saber mirar inventa el mundo y le da significados.

La obra *CANONS 22*, frente al mar, parece cobrar sentido en la frase de Heráclito: *Todo se halla en la corriente del devenir y del morir*. Ya que todo es mudable, nunca contemplamos el mismo mar, sino el proceso químico del tiempo.

Al reflexionar sobre la horizontalidad, que es, en principio, la idea de una epifanía totalmente terrenal, y al reflexionar sobre la transitoriedad que conlleva su proceso interno de construcción, nos damos cuenta que ponemos en entredicho conceptos que antes podían ser tenidos como absolutos, tales como la idea de centro, la mutación del yo, su permanencia, la orientación de la mente y la conciencia, la variabilidad, la transformación, así como la dirección de energía y forma. Llegamos a la conclusión, con todo ello, de que LA UNIDAD RESIDE SUPUESTAMENTE EN LA CONTINUIDAD DE LA TRANSFORMACIÓN.

Así, en esta obra, tanta importancia tiene una figura como otra. Su valor no reside ni en el tamaño, ni en la situación, sino en la relación de las unas con las otras y su orden consecutivo. De la relación con la anterior y con la posterior y de la primera con la última, nace la necesidad de significado, como una cadena de lenguaje. Las piedras aquí son como fonemas, van conformando la palabra y la frase y la proposición entera.

Se produce en la obra una cierta desocupación del espacio en la deconstrucción paulatina del cubo desde el principio hasta la mitad y una ocupación progresiva desde este punto medio hasta el final de la obra, en que vuelve a reconstrirse el cubo, generador de toda la seriación. Todo ello es como una frase, una lectura en que la palabra oral se sacrifica en beneficio de la escritura. Es decir, es la presentación de la imposibilidad de que el cubo permanezca incólume ante el devenir y la transformación en el tiempo espacial.

Yo pienso que toda fijación de sentido tiene enfrente otra fijación de sentido contrario. Todos los significados son de alguna manera INDECIBLES.

Por eso, si nosotros tratamos de definir el arte o la estética o la ética de alguna manera chocamos contra el lenguaje. El lenguaje como elemento de utilidad no nos permite expresar más allá de lo usual y lo funcional.

Todo texto carece de la unidad necesaria para pretender que sea reducible a un sólo significado. Todo significado es HIPERTEXTUAL; de múltiples lecturas.

Así, el cubo se desintegra a sí mismo en múltiples variaciones a través y por medio de las diferencias, que es la única unidad a la que puede aspirar.

Pienso que primero oímos, luego vemos la plástica; por esto, considero que el *CANONS 22* es un monumento principalmente sonoro.

Elegí la piedra como elemento constituyente de la obra por ser aquella tan fuerte que invade y determina todo el espacio. Porque *CANONS 22* es un discurso sobre la quietud como síntesis de un proceso: la superación de las divisiones entre geometría y caos y el restablecimiento de la unidad original entre naturaleza y cultura. La misma simbología de la piedra justifica una interpretación de la naturaleza. Tenemos que tener en cuenta que la piedra está sin labrar, esto es un hecho importante porque la piedra sin labrar se la ha considerado desde las más antiguas culturas, como obra divina, descendiente directa de lo sagrado y sustancia andrógina, dado que la andrógina representa la perfección del estado primigenio. El reposo de la obra influye en la paz de los sentidos, por eso elegí el gris, que es la aridez, la negación de la actividad sensorial, la catástrofe de la ruina y el dolor del ciclo eterno.

La idea de la piedra remite a la idea de la piedra filosfal, a la transformación alquímica que va desde la opacidad a la luminosidad. De hecho, la luz, en esta obra, es un elemento tan importante como sustancial; por lo mutativo, transformador e integrante de la obra en su totalidad.

Haciendo un poco de historia personal-profesional, puedo decirles que fue mi trabajo de investigación con el cubo, su deconstrucción y construcción generativa, el que me ha llevado a la ideación de esta problemática constructora de espacios; espacios que he tratado de inmortalizar o glorificar de alguna manera.

Así les contaré que, principiando 1990, yo acababa de regresar a España, tras una ausencia larga. Al volver, me sentí extraña al medio y las costumbres. Tomé la decisión de recluirme en el trabajo, de idear alguna obra que me satisficiera. Así, rehice antiguas fórmulas computables, y al cabo de los días o los meses, embebida en el proceso como estaba, conseguí un sistema bastante acertado para mis propósitos; acertado y singular porque tenía una característica nueva: si yo siempre había investigado con la ecuación ASCENDENTE-DESCENDENTE, ahora, con el *CANONS 22*, tuvo lugar un cierto accidente inusual, que a mí misma me sorprendió. Habíase establecido un nuevo sistema DESCENDENTE-ASCENDENTE, es decir, lo inverso a mi manera de hacer como sistema habitual.

En fin, era un nuevo modo de construir, que me interesó. Y le seguí nombrando canons, en este tiempo nombraba así los trabajos, en memoria a J. S. Bach.

La obra se me había constituido en 72 figuras o canons. Indagué, entonces, sobre la construcción y llegué a la conclusión de que a medida que la obra va ocupando espacio, es decir, sus elementos se agrandan y se multiplican, el espacio central se vacía; de modo que es la periferia la que se altera o expande y la energía permanece siendo la misma a pesar de su tamaño. Esto lo relacioné de inmediato con la construcción que mira al centro, donde el centro es generador y matriz de la periferia. El centro visto tradicionalmente es pleno y lleno, y a medida que nos alejamos de él aparece el espacio vacío o la ausencia de objetos. Sin embargo, encontré que este proceso de desocupación de la periferia obedece a leyes más visuales que reales en el sentido estructural.

Empecé a interesarme por el crecimiento y lo generativo, igual que en el lenguaje, según Chomski, e intenté apropiarme de un espacio físicamente real. Primero lo hice figuradamente, paso a paso, es decir, dibujé con una determinada perspectiva, mayormente isométrica, cada uno de los elementos. Una figura tras otra ocupaban siempre una gran extensión, como es el caso de Zarautz; de modo que por investigación y por economía espacial, agrupé los elementos en diferentes posiciones lineales; por ejemplo, en filas de 12 x 6; de 8 x 9, etc., cuando agrupé en filas de 3 x 24, obtuve una cierta rima, una especie de repetición muy asonante y perceptible, y me pareció un acierto.

Algún tiempo después, retomé la obra y la investigué de una manera tridimensional. Agrupé los elementos en filas de 12 x 6 y obtuve la inmediata percepción de una ciudad. Observada a vista de pájaro, desde arriba, reunía todo lo necesario para convertirse en un hecho urbanístico bastante idóneo y significativo. Porque mientras que toda ciudad, pueblo o aldea se ha edificado alrededor de un centro, la mía surgía al revés, desde la periferia hacia el centro, en una espacial desocupación lineal.

En 1994, hice construir una maqueta de 360 cm x 180 cm x 28 cm aproximadamente, en agrupación de filas de 12 x 6, y la llamé *PROYECTO PARA UNA CIUDAD*.

Mi interés en aquel momento estaba en el urbanismo, la agrupación y el crecimiento, junto con la ordenación y la clasificación de los espacios. Con el correr del tiempo y el estudio, llegué a variadas y hasta enfrentadas soluciones.

Volviendo a la obra zarauztarra, el *CANONS 22*, desde un principio me planteé no competir con la naturaleza, sino acompañarla.

El mar que es sonido y sonido potencial siempre al acecho, así como purificación y resurrección, se aunaba bien con el granito, que es voluntad de resistencia, fortaleza y mudez. Ambos elementos, el mar y la piedra, proceden directamente del mundo natural, y se llenan de sentido en la obra; en la tensión entre naturaleza y técnica, polos entre los que discurre la existencia del hombre.

Con este trabajo de Zarautz, queda abierto un ejemplo sumamente substancial de una investigación amplia, que me ha llevado casi siete años de mi vida; una muestra de lo que puede ser un sistema narrativo y de lectura, de una construcción estética. Quisiera dejar claro que, bajo la perseguida *REGULARIDAD* y *RIGURO-SIDAD* de esta obra, en sus múltiples facetas, 72 figuras, he tratado de materializar aquello que va recogiendo expresiones primarias, las acciones básicas, que son el comienzo de cualquier concepto preartístico.

En una experiencia ilimitada, pero no embellecida, de la materia, he tratado de dotarla de orden y voluntad. Es verdad que el arte expresa lo vivencial, pero también constituye una escritura lógica del mundo.

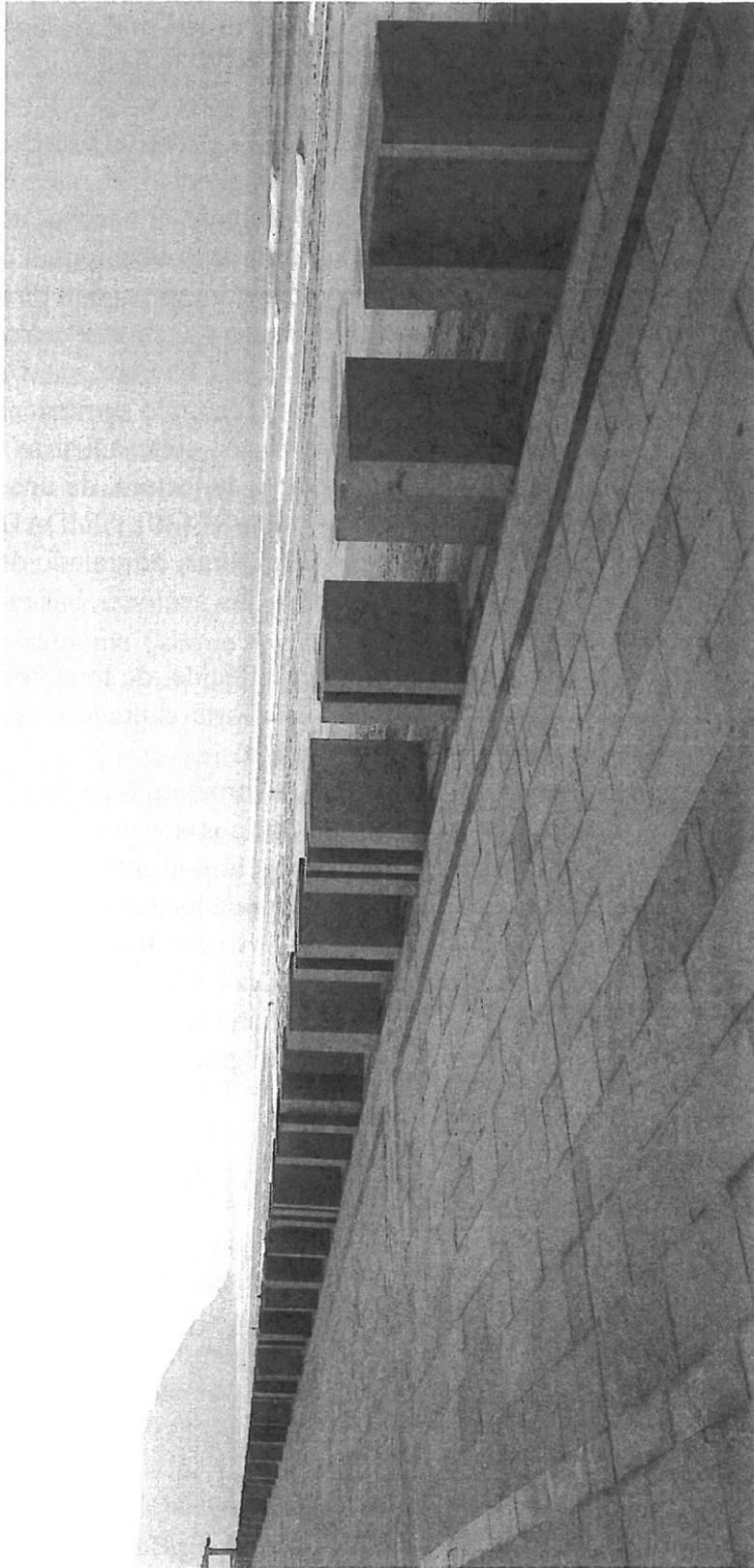
El arte lo entiendo como una forma de conocimiento o de desciframiento del mundo; la verdad es que admitimos que los científicos nos enseñen, pero al artista sólo le pedimos que nos divierta. Bajo mi concepción, el arte es un medio de conocimiento muy especial, pero más amplio y potente de lo que aparentemente parece. El arte es un intercambio entre voluntad y razón, indeterminación y determinación, estructura orgánica y estructura cristalina, naturaleza y espíritu, vida y muerte.

Esta obra, *CANONS 22*, para el Paseo Marítimo de Zarautz, aspira a dar forma a los aspectos más extraños y misteriosos, a las preguntas más acuciantes, siempre sin respuesta, que acechan al ser humano.

¿Qué es el hombre? Cuando uno se pregunta sobre su propio ser, lo único que le queda es la percepción de sí mismo, la percepción o la operación interior del paso hacia dentro.

Lo impresionante para mí es el pensamiento de las cosas, lo que hemos vivido como especie, lo que hemos oído y visto: *LA MEMORIA COLECTIVA*.

Finalmente diré que con esta obra he tratado de encontrar arquetipos que muestren eficazmente los más profundos anhelos de la vida humana.



1.- CANONS 22. Paseo marítimo de Zarantz.