

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de **Joan M. Marín**

“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entrevista con Marina Tarkovskaya, por **Tamara Djermanovic**

UT PICTURA POESIS

Poemas de **Tadeusz Różewicz**, selección y traducción al español de **Karolina Zygmunt**

PANORAMA

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.)

TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo**

ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza**

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo**

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich**

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero**

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia**

Perception and the 'I' in Samuel Beckett's Company and Francis Bacon's Paintings, **Ana Álvarez Guillén**

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García**

MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos**

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora**

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki**

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas**

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de Joan M. Marín	11-17
“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entr. con Marina Tarkovskaya, por Tamara Djermanovic ...	19-22
UT PICTURA POESIS	23
Tadeusz Różewicz: el poeta que rechazó la poesía, Karolina Zygmunt	25-26
Poemas, Tadeusz Różewicz , traducción de Karolina Zygmunt	27-39
Fotografías de Laocoonte n. 3, Albert Mir	40

PANORAMA

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA 41

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.) 43-46

TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo** 49-58

ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza** 61-74

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo** 75-89

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich** 90-100

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero** 101-120

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia** ... 121-134

Perception and the ‘I’ in Samuel Beckett’s Company and Francis Bacon’s Paintings, **Ana Álvarez Guillén** ... 135-150

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García** 151-160

MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos** 163-175

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora** 176-192

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki** 193-205

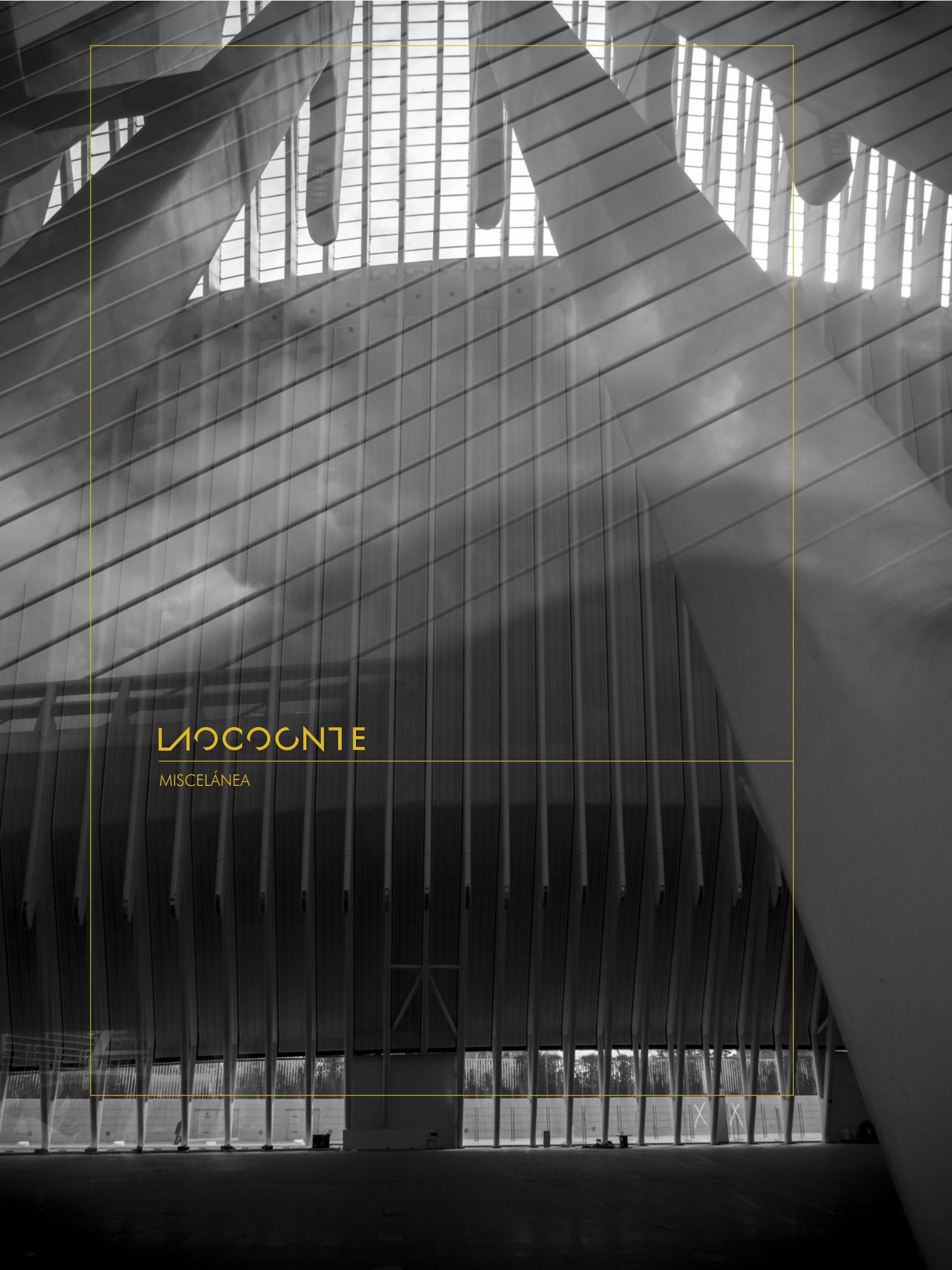
#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas** 206-219

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez** 220-227

RESEÑAS	229
La pregunta adecuada, Anacleto Ferrer	231-233
La salvación de lo bello, Javier Castellote Lillo	234-237
La furia de las imágenes, Lurdes Valls Crespo	238-241
El oído de Hegel, Francisco Vega Cornejo	242-245
Tiempo presente. Permanencia y caducidad en la arquitectura, Carmen Martínez Sáez	246-249
Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología, Matías G. Rodríguez	250-252
Cuerpos pensantes de una danza en sombra, Cintia Borges Carreras	253-257
Arte y vida: música y desgracia, Blanca Victoria de Lecea	258-261
Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno, Inmaculada Collado	262-264
La alta moralidad de lo verdadero, o de cómo lo bello nos compromete con la realidad, Jesús Fernández Zamora	265-268
Significar la cosa, Víctor Meliá de Alba	269-272
Políticamente feo, Gemma Azorín Díaz	273-275
¿Para qué sirve la literatura?, Sebastián Gámez Millán	276-278
Fragmentos, Sebastián Gámez Millán	279-283
Dialogar sobre lo inefable, Juan Pablo Fernández-Cortés	284-286
Batteaux y las Bellas Artes, Román de la Calle	287-290
Simbolismo y Modernidad, Mauro Jiménez	291-293

Fotografías de portadillas de **Albert Mir**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografías de **Albert Mir**.



LOCENTE

MISCELÁNEA



Redención de un orden material en la escultura de William Tucker

Redemption of a Material Order in William Tucker's Sculpture

Guillermo Aguirre-Martínez*

Resumen

Con las esculturas presentadas por William Tucker a partir de mediados de los ochenta, su obra -y en ello expone las búsquedas y el sentido de la cultura contemporánea- asume un grado fundacional en el sentido de que pasa del mero concepto, de un primer rudimento de especialización, a un despertar material, sentando así las bases de una recuperación simbólica.

Palabras clave: William Tucker, escultura contemporánea, arte fundacional.

Abstract

With the sculptures done by William Tucker since mid-eighties, his work -in relation with the searches and the sense of our contemporary culture- assume a foundational status. With this axial position, Tucker's sculpture goes from the mere concept to the material awakening, showing by means of this an emerging symbolism.

Keywords: William Tucker, Contemporary Sculpture, Foundational Art.

1. Introducción

La obra de William Tucker nos adentra en un universo material grávido y, en apariencia, poco dado a las elevaciones del espíritu, aspecto este último que, como veremos a continuación, no se corresponde con la realidad. Es por el contrario desde una incipiente recuperación de la pulsión numinosa del objeto a partir de lo material, como podemos acercarnos a las esculturas que el artista británico (nacido en Egipto y con nacionalidad estadounidense) viene realizando desde mediados de los ochenta. En este sentido, cabe comprender estas formaciones como primeras palpitaciones de aquellas formas esquemáticas, axiales también, construidas en lo que podríamos entender como primera etapa de su trayectoria. Cuanto nos interesa con vistas a nuestro trabajo consistirá en observar este deseo de recuperación material,¹ de suplantación de lo abstracto por lo sensorial, a modo de dotación de gravidez de aquello que en un primer momento se presentó a partir del mencionado orden esquemático-posicional.

Retornar a una vasta materialidad, así, en bruto, como nos presenta Tucker, evidentemente habrá de relacionarse con una afirmación del universo sensible, del

1 La relación entre la escultura de Tucker y la fenomenología, así como, en esta misma esfera, entre el trabajo de Tucker y un arte fundacional, la expone detalladamente Kosme de Barañano en su reciente trabajo, *Tucker. Masa y figura* (2015).

* Ruhr-Universität Bochum / Universidad de Deusto. guillermo-aguirre@hotmail.com
Artículo recibido: 6 de julio de 2016; aceptado: 27 de septiembre de 2016

cuerpo también y, en paralelo, con la preeminencia de un arte cercano, táctil, sobre uno puramente racional. En este sentido, poco nos importará la apariencia tomada por los objetos elaborados por el artista en la medida en que cuanto de ellos nos resulta destacable no obedece al concepto de representación y sí, qué duda cabe, al de germinación y asentamiento simbólico sobre un objeto rotundo, grávido de sentido y de sustancia.

Comprender su obra desde la materialidad podrá adentrarnos en un sentir en principio poco receptivo a lo numinoso; nada más lejano, sin embargo y según hemos adelantado, de la pulsión latente expuesta por Tucker. Estas moles de piedra, estas vastas formaciones, nos trasladan al universo del nacimiento de la materia formada, a aquel punto en que lo inorgánico deviene en unos primeros rudimentos de existencia, universo metamórfico en consonancia con las búsquedas de nuestra época actual, tan sobresaturada de conceptos, especulaciones, y tan vuelta de espaldas a un horizonte empírico. Tucker se presenta así, desde este ejercicio de renovación de formas, ajeno tanto a una belleza clásica distanciada de lo germinal, de lo caótico al menos en lo que se refiere al universo estético –no en lo concerniente a sus pulsiones internas, en cualquier caso, según expuso Nietzsche en *El origen de la tragedia*, base por otra parte de toda creación–, como al agotamiento del cuerpo observado a lo largo de buena parte del pasado siglo.

La expresión del escultor, en este sentido, nada tiene que ver con la presentación de un cosmos en evolución o poseedor de un ideal concreto; este último no parece existir en las presentes obras como tampoco resulta buscado, demandado, por el artista con vistas a dotar de presencia su universo creativo. La materia, en este sentido, se basta a sí misma, por lo que si deseamos advertir un signo numinoso en estas figuras habremos de dirigir nuestra vista no ya hacia un algo inefable que las envuelva sino, por el contrario, hacia esa confusión de lo pétreo con unos primeros rudimentos humanos, hacia ese pesado magma desde el que se levanta una figura o parte de una figura como muestra de un simple estar, de un ser sin margen alguno para una racionalidad atormentada, para un sentir existencial presentido o conceptualizado. Dicho estar, reposado por completo sobre un horizonte sensible, dota de presencia, con el mero hecho de ocupar su espacio, a una realidad inagotable y priorizada por encima de todo fondo metafísico.²

La iluminación de lo material constituye por sí mismo una confianza en una existencia reafirmada sobre la contundencia, sobre el tremendo asentimiento vital de los objetos levantados. Con ello bastará, pues esta materialidad fragmentaria ya es más humana, mucho más,³ que cuanto nos puede ofrecer un racionalismo estilizado hasta unos límites propios del mundo de las ideas, de la geometría pura en la que Tucker desarrolló su etapa primera. Por consiguiente, con la sustitución de un orden abstracto por el horizonte creativo que vamos comentando, el escultor viene a situar el peso del ser no en nuestras facultades especulativas sino, primeramente, en nuestra realidad sensorial, colindante si se desea con lo orgánico, con aquello vegetativo e incluso, en lo

2 Poniendo en relación las búsquedas de Matisse con las llevadas a cabo por Tucker, comenta Kosme de Barañano: “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” (2015: 77).

3 Dore Ashton, en referencia a la serie *Gods*, fechada en la segunda mitad de los ochenta, señala que: “[these sculptures] are objects that are somewhere between a human figure and an ancient metaphor” (1987: 8).

relativo a un acercamiento al mundo de manera directa y no ya refleja, con un espectro animal.

Sorprende, por tanto, observar el salto desde la depuración hasta el presente megalitismo del escultor, y sin embargo la coherencia que encontramos en todo ello es superior, en una obra en movimiento, en un artista dinámico, a la que habríamos de observar en el caso de haber quedado estancado en sus formas pretéritas, incapaces por sí mismas de dotar de completitud a su universo lírico. El sentido de su obra, visto así, es el indicado por la manecilla del reloj una vez que pasa del último grado al primero, del agotamiento material al despertar del mismo, dado que en ello acontece un proceso que invita a pensar que cuanto Tucker modela en su última escultura abstracta a finales de los setenta e inicios de los ochenta no es ya la fina línea, el trazo limpio que en obras como *Beulah i*, de 1971, observamos, sino que esas frágiles formas constituyen ya el esqueleto de un cuerpo en cierto modo –en cuanto presentido– existente si bien no representado aún, ese mismo cuerpo ahora expuesto de modo macizo y ajeno a cualquier estilización en la medida en que tal forma, forma ya de nada al no haber espacio de significación al que apuntar, requiere de una realidad presente y simplemente existencial, sin más, en el sentido positivo, afirmativo, del término. De este modo, las formas, las figuras que el escultor expone, no pueden comprenderse como representaciones de algo pues, en rigor, son primeras formaciones, primeros moldes. Dicho arte, en otras palabras, se presenta como primera naturaleza.

2. Hacia un orden telúrico

El giro del que participa la obra de Tucker nos lleva a uno de los conflictos nucleares de la cultura moderna occidental, esto es, nos pone en relación con un proceso de inicial desimbolización, con el deseo inmediato de alcanzar una grado cero de carácter eidético, y con la posterior recuperación de un incipiente orden simbólico al menos desde una visión de conjunto⁴ –en la medida en que esta última esfera simbólica no necesariamente habrá de alcanzarse en cada artista por aislado–. Cabe por ello vincular la obra de Tucker con lo observable en un horizonte arcaico dominado por construcciones relativas a primeros indicios de conceptualización, organización y simbolización, esto es, cabe poner en relación las indagaciones en el ámbito de la abstracción geométrica llevadas a cabo por Tucker en el aludido periodo precolosal, con esa búsqueda de signos axiales propia del Neolítico si bien iniciada ya con anterioridad a este último periodo. En ambos casos se realiza, evidentemente desde distintos presupuestos y condicionamientos de base, un esfuerzo por dotar de orden una concreta realidad, una concreta condición existencial aún por explorar en lo referente al horizonte arcaico, y en pleno proceso de renovación, de depuración, en el caso de Tucker y del artista del siglo XX en general.

Desde estas premisas podemos comprender cómo el exceso de depuración especulativa del que Tucker parte se presentará a su vez como rudimento primero de un nuevo ordenamiento estético –pues punto de llegada y punto de partida quedan solapados en un mismo giro– esta vez no dual –no segmentado racionalmente en un orden material y otro espiritual–, sino aunado o incluso, en tanto que en rigor no hay en su obra polos que unir, integral, esto es, como expresión primera de un renovado

4 El proceso queda expuesto en Aguirre-Martínez (2015), así como en Aguirre-Martínez (2016).

ordenamiento vital⁵. El presente logro no irá destinado, en el caso de Tucker, a desvelar nuevas simbologías –desde estas honduras existenciales tal acontecer resultará innecesario y, en consecuencia, lejano a su estética–,⁶ como tampoco orientado a la consolidación o creación de una u otra mitología, de una u otra cosmogonía, en la medida en que su obra queda situada en un espacio verdaderamente elemental, descondicionado en grado absoluto y de ahí la pulsión telúrica que, según exponemos, podemos observar en el cuerpo de la misma.

El horizonte recién iluminado se presenta como un ahondamiento en un orden no racional, en un estrato abierto en todas sus potencias y desvelado como todo carne, todo materia, mundo ajeno a la distinción entre sustancia e idea dado que esta última aún no se da. Esta indistinción entre ser humano y materia nos presenta esta última como fondo maleable, como fuerza también, óptima para permitir la libre formación de vida, y aquel primero como sujeto desprovisto de aquellos atributos que vienen a escindirlo de la esfera que lo acoge –una moral distanciada de la naturaleza en primer lugar– y que, dicho un tanto forzosamente, no pertenecen a la esfera natural sino a la de las ideas. Todo atributo intelectual, de este modo, se comprende como prescindible pues es el cuerpo el que desprende de su esencia el primer estrato de ser, e incluso si así se quiere comprender, el único.

Lo racional, lo conceptual y diferenciador, no encuentra por tanto motivo de existencia en estas esculturas y fácil resulta a partir de las mismas manejar la idea de una materia pensante tomando esta última, claro está, en sentido metafórico y desde su naturaleza no limitadora sino ampliadora de nuestra realidad.⁷ La idea de un ser sustentado o alzado incluso sobre su racionalidad, sobre la conciencia de su capacidad de discernimiento, vendría a agotar unas esculturas que se satisfacen tal y como las observamos, esto es, a medio formalizar, apenas moldeadas, pues cuanto se presenta como ideal –término que no casa bien con estas formaciones– es precisamente la fusión de hombre y naturaleza desde sus estratos más rudimentarios, desde aquéllos lejanos al dominio de la razón y de la voluntad de un escultor que no nos expone sus objetos como creación subjetiva, sino como hallazgos de unos estratos antropológicos, de una remotísima –atemporal diríamos– época ajena a toda noción de discernimiento.

La presente distancia respecto de un orden de medidas humanas nos invita a juzgar estas obras no ya como objetos de arte sino como formaciones naturales, y en este sentido nos situamos una vez más en el terreno de la no distinción. En efecto, lo

5 Sintetizamos el presente recorrido del siguiente modo: la obra de Tucker se sitúa en un punto que anuncia ya el despertar humano y, con ello, anuncia a su vez tanto una nueva simbología como una incipiente mitología, despertar aún no acaecido si bien, desde un sentido desplazado, observable ya en su obra. Es por ello que aun encontrando figuras de dioses, nombres de dioses, en sus trabajos, éstos y cuanto tal hecho implica se presentan como tal, sin racionalizar, sin organizar aún en forma de mitología, rudimentos culturales aún no cosificados por la pulsión especulativa del ser. Y es en este mismo sentido que pese a observarse en estas formaciones unas primeras concreciones simbólicas, dejan de serlo en tanto que no hay mirada externa, no hay distanciamiento entre órdenes, por tanto, que requieran de dicha función.

6 En este aspecto, comprendemos que el escultor inglés se detiene en un espectro de orden inmanente dejando de lado la proyección trascendental propia de un arte verdaderamente simbólico.

7 En relación con la idea de un cuerpo cognoscente resulta de gran utilidad la lectura tanto de *La mano que piensa* como de *Los ojos de la piel*, ambos de Pallasmaa (2012; 2014).

Por su parte, Barañano, en su trabajo sobre el escultor y en relación con este mismo aspecto, alude a “George Berkeley, quien 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” (Barañano 2015: 65).

suficientemente distantes de lo antropológicamente definido como para presentar unos lazos con nuestras categorías morales, cuanto nos quede será un universo primitivo que toma de la abstracción su apego al mundo del objeto y no del sujeto, mundo de leyes físicas pero no así ideológicas, mundo de lo amoral no desde un punto de vista valorativo sino desde la inexistencia del sujeto, o al menos desde la comprensión de éste como objeto físico, natural, alejado de toda constrictión y de toda liberación, por tanto. Y es por ello mismo que, a pesar de lo que nos pueda parecer, el universo de Tucker se presenta ajeno a la esfera de lo prometeico, tomando en consideración aquello que desde su encadenamiento a la roca pudiésemos entender, pues estas figuras no parecen en modo alguno querer liberarse de su apresamiento material sino incluso abrazarse, más si cabe, a esa tierra de la que surgen, movidas por el deseo de alzar su horizonte vital precisamente en estrecha cercanía con la tierra.⁸ En este sentido, en cualquier caso y al margen de las relaciones más obvias que podrían realizarse, el hecho de que Tucker nos presente dioses u hombres poco importará pues sus formas no dejan de ser proyecciones, medidas, miradas, de un universo estético aún sin signar, aún sin racionalizar.

Con todo ello, frente a una abstracción que nos expone el objeto al margen de una perspectiva humana, de una mirada humana –y resulta necesario que comprendamos aquí la mirada como órgano sensorial crítico a partir de su afinidad con lo apolíneo–,⁹ Tucker nos presenta un espectro sensorial reducido primeramente a lo táctil, relacionando en este caso dicha facultad con cuanto se presenta ajeno a valoraciones subjetivas e intelectivas, y cercano por el contrario a un pensar paradójicamente acrítico, un pensar desde las manos, desde la materia, y desde un horizonte sensible.¹⁰

Podemos decir, en definitiva, que allí donde un arte perspectivista –en su sentido convencional– asume la posición del sujeto en su mirar el mundo y mirarse a uno mismo, un arte alejado de este particular punto de vista nos presenta el objeto desde su pura interioridad o incluso desde su pura exterioridad, pero en cualquier caso con la menor relación posible con aquel horizonte humano que nos viene a separar, a despojar, de nuestro natural estar en el mundo. Este hecho nos pone en relación con el rechazo al universo de categorías morales propugnado por Nietzsche, con esa esfera de transvaloración de todo lo humano,¹¹ cercanos por tanto a una comprensión de lo individual como espacio de asentamiento del ser desde uno mismo, desde el propio ser. Se desecha, en fin, una concepción del discernimiento como espacio propio del individuo pues las categorías a este último fenómeno asociadas podrán ampliar el perímetro de nuestra naturaleza pero en modo alguno establecerse como espacio de asentamiento primero de ser, cayéndose así en un orden regido ante todo por lo moralista y por lo alejado de toda pulsión natural.

La materia, parece afirmar esta escultura, va a poseer verdaderamente su propia sabiduría, su propia conciencia irracional liberada de cadenas y privada así mismo de libertad; simplemente *es*, sin atributo alguno, sin sujeción a las aludidas coordenadas

8 “Gravity unites sculpture and spectator in a common dependence on and resistance to the pull of the earth” (Tucker 1974: 145).

9 Relación expuesta muy nitidamente por Walter F. Otto (2012).

10 Nos remitimos de nuevo al trabajo de Pallasmaa (2012; 2014).

11 Una exposición de la idea, recurrente y nuclear en la obra de Nietzsche, la encontramos en las páginas, entre otros trabajos, de *La voluntad de poder* (1981).

de reminiscencia prometeica. Esta libertad, así como su contrapunto moral en forma de deber, no va a resultar necesaria como tampoco deseada por las figuras erigidas por Tucker; sus esculturas no se entregarán a la euforia como tampoco al desasosiego: simplemente están; si bien, cabría añadir, participando a su vez de un estado de sosegada pero permanente metamorfosis.¹² Este conjunto de formaciones denotan, en suma, una entrega a sí mismas y a nadie más, cerradas sobre sí mismas pero a un tiempo abiertas a la vida, a la naturaleza, en la medida en que ambas distinciones, por supuesto, en este terreno en el que nos movemos, se ven eclipsadas.

3. Estética del arraigamiento

La presente escultura, esta poética del arraigamiento, es a su vez, como hemos visto, poética de la distancia respecto de lo individual, entendido este último término desde unos patrones, los nuestros, arraigados con denuedo a la conciencia, al yo, a todo aquello desde lo que parece ya imposible continuar en nuestra comprensión del arte occidental; y en contrapartida, por muy obvias, predecibles y, una vez más, antitéticas que resulten nuestras palabras, esta estética se presenta como humana en la medida en que nos ilumina el ser, en la medida en que nos ilumina a nosotros mismos, desde un horizonte ingenuo y, ante todo, elemental.

El escultor, en este sentido, se va a desvincular de toda ideología remitiéndonos a un orden neutro si bien, o precisamente por ello, con espacio para el ser,¹³ con plena amplitud para este último dado que la estética objetiva de Tucker no nos remite, añadimos nuevamente, a un horizonte ceñido a medidas antropológicas del tipo que sean, ya abstractas, ya figurativas, sino que se sitúa allí donde se da la existencia y nada más, donde nada entorpece ese sentir primero del sujeto experimentado no ya desde el yo sino desde la confusión con la materia, desde la fusión con ese telúrico estado del que aquél participa cuando permanece ajeno a toda idea de devenir temporal. Una idea de sucesión cronológica, sin ir más lejos, no existe en estas obras pues todo se muestra concentrado sobre un eterno presente¹⁴, no teniendo aquél, el saturnal devenir, razón alguna de ser, desvelándose como concepto vacío o, a lo sumo, válido para mediciones inherentes a un existir escasamente humano.

Presente y espacio, por lo mismo, es cuanto se comprende como real en este emergente mundo; presente arcaico en la medida en que, contemplando una escultura de Tucker, se nos abre una puerta hacia un remoto periodo que es el del hombre aún por venir y es el nuestro también,¹⁵ que es el de todo ser y, apurando los límites, el de cuanto no es ser, pues esta distinción no goza de peso suficiente en estas latitudes, siendo en última instancia la existencia sustituida por un sosegado estar, y no como apagamiento del ser sino como apertura de todas sus potencias sobre la imagen de unos cuerpos que comienzan a formarse si bien no requieren ni mucho menos de la idea de culminación intelectual al formar parte ésta de aquella otra esfera cerrada,

12 “They express movement, but they are visibly immovable”, dirá Ashton en relación con las esculturas que componen la serie *Gods* (1987: 13).

13 Al respecto leemos en palabras de Ashton: “Tucker is not speaking about space as much, but about substance. Substance within space. Substances that are bodily” (1987: 13).

14 “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”, dirá por su parte Barañano (2015: 84).

15 La relación entre las búsquedas de nuestra estética reciente y aquellas propias de un arte fundacional es expuesta por Giedion en su clásico *El presente eterno* (1981).

por su propia evolución o al menos por lo que hemos hecho de ella, al cálido sentir corporal, cerrada a la vivencia primera y, añadimos de paso, cerrada a lo numinoso.

Estas formas, según indicamos, no encuentran posibilidad de ser salpicadas por un sentir existencial –haciendo ahora con este término una distinción frente al más esencial concepto de ser– como tampoco por la muerte, y así como el aludido orden prometeico eclipsa su condición sometiéndose a Gea, estas pétreas formaciones desprecian la posibilidad de continuar con un natural proceso de intención racional, de encender una conciencia, de abrazarse a ésta y a la muerte por tanto, tan innecesaria esta última desde la posición nuclear, central, de cada una de ellas, como tan necesaria –por equilibrar enunciados– para ese sujeto común que pone su existir en relación con dicha finitud aun velándola en su lúdico estar, negándose a deponer el control racional –no diremos mental, estableciendo así una distinción entre ambos términos– sobre el corporal–sensitivo y con ello imponiendo el dominio de aquélla, la caducidad, sobre el gozo del estar. El individuo, más bien insatisfecho con su atrofiado proceder, opta en cualquier caso por mantener la ilusión de tomar unas riendas que no le corresponden, y en este lugar la razón misma, pudiera decirse, habrá de funcionar a modo de mecanismo siempre retrasado respecto del fenómeno en sí –se defina como se defina éste si es que esto puede realizarse satisfactoriamente–,¹⁶ significativo retardo que nos lleva a creer que es aquél, el discernimiento, y no el cuerpo, quien toma unas u otras decisiones, quien posee propiamente vida en sí y, en fin, quien en un momento determinado *se lleva* consigo, en su ocaso, ese concepto, el de muerte, tan manoseado que acaba por perder su arcano valor.

4. Breve conclusión

Es por todo ello la de Tucker una estética primordial en la medida en que se desvincula de toda mirada crítica, de toda medida así mismo, reivindicando el valor de la materia sin más, distante de aquel atributo antropocéntrico que, de concedérselo, se correspondería en este caso con un orden lejano al que usualmente le concedemos a nuestra mirada, a nuestra interpretación del mundo, como si un saber especulativo fuese cuanto concede altura al sujeto y no su relación privilegiada con el medio.

La mirada subjetiva es cuanto sin duda poseemos, pero es precisamente sólo eso, una posesión, no cuanto es o cuanto nos permite conocer el mundo desde sus entrañas, simplemente cuanto tenemos con vistas a ponernos frente a un medio –en lugar de con relación a él–, cuanto tenemos para oponernos a él, insatisfechos como parecemos al quedar irremediabilmente fuera de su esfera. Esta mirada, esta posesión, sin embargo, no es aquello que va a dotar de presencia al sujeto, o al menos esto es lo que parecen indicarnos esos rocosos cuerpos si es que aún podemos escucharlos, y es que todos ellos, encarnación del horizonte sensible, material, del individuo, desvinculados como quedan de los constreñimientos que hemos ido exponiendo, permanecen dentro de su círculo íntimo de existencia, se saben parte de la vida y no posicionados frente a ella y frente a la muerte por tanto,¹⁷ y es este unitario mundo, este organismo completo, concluimos, el que Tucker ilumina con unas formaciones tan presentes como remotas.

16 Nos movemos en el kantiano ámbito de la “cosa en sí”.

17 La lectura de *El ser y la nada* nos pone en relación con esta idea a la luz del Existencialismo.

Bibliografía

- Aguirre-Martínez, G. 2015. *Forma y voluntad*. Madrid: Verbum.
- Aguirre-Martínez, G. 2016. “La poesía de Juan Eduardo Cirlot y su relación con un arte fundacional. Del Neolítico al siglo XX”. *Tonos*, vol. 31: s/p.
- Ashton, Dore. 1987. “William Tucker’s Aspiration”, en William Tucker: *William Tucker. Gods: five recent sculptures*. London: The Tate Gallery.
- Barañano, K. 2015. *Tucker. Masa y figura*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Giedion, S. 1981. *El presente eterno*. Madrid: Alianza.
- Jünger, E. 2003. *El trabajador*. Barcelona: Tusquets.
- Nietzsche, F. 1980. *El origen de la tragedia*. Madrid: Austral.
- Nietzsche, F. 1981. *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf.
- Otto, W. F. 2012. *Los dioses de Grecia*. Madrid: Siruela.
- Pallasmaa, J. 2012. *La mano que piensa*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J. 2014. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sartre, J-P. 1984. *El ser y la nada*. Madrid: Alianza.
- Tucker, W. 1974. *William Tucker. The Language of Sculpture*. New York: Thames and Hudson.