



*The Great Gallery of Sculpture*

Thierry Dufrêne

David Radzinowicz (trad.)

París, Éditions du Centre Pompidou/Musée du Louvre  
Éditions/Musée d'Orsay, 2005

por

PATRICIA DÍAZ CAYEROS

Concebido como una caminata al interior de un museo imaginario, *The Great Gallery of Sculpture* de Thierry Dufrêne presenta una aproximación hacia la escultura poco convencional. A partir de las colecciones que posee el Louvre, el Museo de Orsay y el Centro Georges Pompidou, el autor propone audaces conexiones entre obras escultóricas originadas en contextos culturales del todo distintos y, desde sus semejanzas y diferencias, cuestiona las posibilidades y límites del arte escultórico. Para entender el tipo de ejercicio formal y conceptual que Dufrêne se ha propuesto hacer cada vez que se da la vuelta a las páginas de su libro vale la pena recordar la vocación de estos tres museos parisinos.

A diferencia del Museo del Louvre, en donde se conservan tanto obras de la antigüedad como medievales, renacentistas o moder-

nas, el Museo de Orsay alberga el arte de los movimientos artísticos que surgieron en la segunda mitad del siglo XIX, es decir, de 1848 a los inicios del cubismo. De este modo, su apertura en 1986 —al interior de una estación de tren de principios del siglo pasado— proporcionó una transición entre las colecciones del Louvre (del cual incorporó las obras de artistas nacidos entre 1820 y 1870) y las del Museo Nacional de Arte Moderno, mejor conocido como Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou. Este último recinto surgió de la iniciativa del presidente Pompidou de crear una institución cultural interdisciplinaria totalmente consagrada a la creación moderna y contemporánea en donde las artes plásticas compartieran un espacio con el teatro, la música, el cine, los libros o la creación audiovisual.<sup>1</sup>

El interés de Dufrêne en hacer que estas tres colecciones dialoguen no ha dado como resultado una historia del arte o de la escultura, en su sentido más tradicional, sino una serie de reflexiones muy libres que permiten redescubrir este tipo de manifestación artística tridimensional, o espacial, a partir de presupuestos que igual surgen del arte contemporáneo como del arte que le ha precedido o del ingenio o sensibilidad del autor. Dentro de

<sup>1</sup> Véanse los respectivos sitios oficiales: [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr); [www.musee-orsay.fr](http://www.musee-orsay.fr); [www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr).

este interesante formato, en que a manera de tríptico se reúnen bajo una idea común por lo menos tres obras (una por cada museo parisino), el concepto mismo de escultura tenía que ser amplio. Por escultura se engloba por igual a un móvil de Alexander Calder, que a una instalación de Vito Acconci, una pieza etrusca del siglo IV, una estatua jordana del séptimo milenio antes de Cristo o las figuras decimonónicas de Auguste Rodin. Así, se nos ofrece la posibilidad de reflexionar en torno al ídolo, la máscara, el sonido, las técnicas de factura (como lo es la impresión o la talla directa) o los diferentes géneros o formatos escultóricos (retrato, medallón, torso, busto, representaciones animales), sin importar las distancias geográficas o temporales. Veamos dos ejemplos. Dentro del apartado dedicado a la presencia de “velos” (en la escultura), encontramos la representación dieciochesca de la Fe de Antonio Corradini junto a una pieza del artista contemporáneo Christo. Mientras que en el primer caso se trata de una obra tallada en mármol en donde el velo aparece literalmente sobre el rostro de una mujer como elemento alegórico; en la segunda, la práctica de redescubrir objetos a partir de su cobertura adquiere el efecto de “revelación” o “transfiguración”. En sentido inverso, el concepto de *Ready-made* no sólo se aplica a la bien conocida rueda de bicicleta de Marcel Duchamp sino también a un mármol romano del segundo siglo en donde los formatos estandarizados de las figuras de Marte y Venus han tomado los rasgos fisonómicos de una pareja viviente. Así, es posible acercarse a este libro de Dufrené de la misma manera en que uno se aproxima a un libro de emblemas en donde la imagen, el título y la explicación ideada por su autor conforman una unidad interrelacionada y dependiente entre sí que, en conjunto, crea un sentido distinto al de sus partes.

Si bien este libro muestra claramente la complejidad que conlleva el análisis de la obra escultórica, paradójicamente, se trata de un texto que sacrifica las explicaciones especializadas. Además, la obra evidencia una mayor familiaridad por parte del autor de las problemáticas que plantea el arte contemporáneo. Dufrené ha sido muy meticuloso con la información básica de cada una de las piezas escogidas así como de sus autores, sin embargo, se ha permitido la licencia de escoger una de las tantas interpretaciones que puede tener una escultura sin necesidad de presentar al lector las discusiones que ésta plantea en la historiografía. En el apartado dedicado a la “talla directa”, por ejemplo, no podía faltar la presencia de una de las esculturas de Miguel Ángel que posee el Louvre: *El cautivo* o *El esclavo rebelde*, originalmente concebido para la tumba del papa Julio II. Para su análisis, el autor se basa en la teoría *non finito* con la que el historiador del arte Rudolf Wittkower interpretó las obras inconclusas de Miguel Ángel. Para Wittkower, esta práctica —tan frecuente en el gran escultor renacentista— debía leerse como una manifestación de la insatisfacción neoplatónica nacida de la discrepancia entre el diseño original —lo ideal— y la manifestación material. A pesar del enorme auge que esta teoría romántica ha tenido en la historia del arte, para muchos especialistas la explicación del fenómeno no radica en el supuesto neoplatonismo. Consideran, en cambio, que se debió a los enormes compromisos que contrajo Miguel Ángel, a su resistencia a delegar trabajo y al mayor interés que muchos de sus patronos tuvieron en que éste finalizara proyectos pictóricos en lugar de escultóricos. La biografía de Miguel Ángel, escrita por su discípulo Ascanio Condivi, deja ver que tal debió ser el caso de los frescos de la capilla Sixtina en el Vaticano y de la sepultura de Julio II. Pudiendo ser una

obra que lo consagrara como escultor se convirtió en un proyecto que hubo de recortar constantemente y, por ende, en una trágica historia que ensombreció la vida del artista.

Esta simplificación de los factores históricos, sin embargo, no debe oscurecer la gran sensibilidad de *The Gallery of Sculpture*. En este recorrido virtual que posibilita la profusa y excelente fotografía del libro, el lector transita por sugerentes unidades temáticas, algunas “clásicas” y otras realmente novedosas. En ambos casos, la aproximación a partir de piezas particulares despierta la agradable sorpresa del descubrimiento o redescubrimiento de una pieza a partir de la siempre aguda mirada del guía. No me resta más que invitar al amante de la escultura a que descubra algunas formas en que —para Dufrené— la eternidad, la locura, el dolor, las edades del hombre, la naturaleza, el cabello, la concha, lo exótico o lo erótico han podido materializarse en un arte al que se le ha puesto tan poca atención a pesar de sus fascinantes vínculos con el cuerpo, el espacio y el tiempo.



*La memoria compartida. España  
y la Argentina en la construcción  
de un imaginario cultural  
(1898-1950)*

Yayo Aznar y Diana B. Wechsler  
(comps.)

Buenos Aires, Paidós, 2005

por

MIREIDA VELÁZQUEZ

Después de haber sufrido una dramática crisis económica, política y social como la que

enfrentó recientemente el pueblo argentino, algunas historiadoras del arte de este país decidieron hacer, junto con sus contrapartes españolas, una revisión de las relaciones culturales entre estos dos países en un periodo por demás significativo: 1898-1950.

Este momento histórico marcado por una serie de eventos como el fin del imperio español, la guerra civil, el franquismo y el peronismo, determinó el carácter y la realidad de ambas naciones, así como el sentido de una memoria colectiva cuyos vínculos se delinearón a partir de un pasado común.

Tal vez la pregunta pertinente sería ¿qué tiene que decir la historia del arte como disciplina sobre el desarrollo de las relaciones entre estos países y qué puede aportar en el proceso coyuntural de análisis y crítica que realiza actualmente la sociedad argentina?

Ésa es la aportación primordial de este libro y de los diferentes ensayos que aquí se presentan: ofrecer una nueva perspectiva para el estudio de las relaciones bilaterales entre Argentina y España, tomando como punto de partida las cuestiones artísticas y culturales.

Los nexos entre el arte y la política, las relaciones de mecenazgo por parte del Estado, el arte comprendido como propaganda o como medio de justificación de un régimen, son tópicos que adquirieron un nuevo sentido a lo largo del siglo xx, debido a la aparición y perfeccionamiento de diversas técnicas de reproducción masiva.

Sin embargo, la reflexión sobre el papel que ha jugado el arte en la conformación de una memoria histórica o en la creación de un imaginario colectivo todavía tiene mucho que ofrecer para la comprensión de la manera en que una sociedad se concibe a sí misma, tanto al interior como al exterior.

La imagen como documento histórico por un lado, o el uso de ésta como proyección