

Lo que es y lo que no (se) se sabe: la exteriorización del gesto

Anotaciones en torno a la obra de Clara Ferrer Serrano

DANIEL CAPARDI

Una y otra vez Rodin obliga al espectador a reconocer la obra como resultado de un proceso, un acto que ha conformado a la figura en el tiempo. (...) El significado no precede a la experiencia, sino que se produce en el momento mismo de la experiencia. En la superficie de la obra coinciden dos sentidos de proceso; la exteriorización del gesto y la importancia del artista en el acto de conformar la obra.

Algunas cuestiones precedentes: del relieve y los monumentos a la escultura

Tomando su conjunto, es la obra de Rodin la que constituye el primer ataque contra un tipo de pensamiento racional, ideología que estaba profundamente arraigada en la escultura neoclásica y que persistió en casi todas las producciones del siglo XIX hasta su obra. El modelo racionalista -del que depende el neoclasicismo- se alimenta de dos supuestos básicos: el contexto en el que el entendimiento se desenvuelve es el tiempo; y para la escultura, el contexto natural de la racionalidad es el medio del relieve.

Los argumentos lógicos siguen un desarrollo temporal. La raíz de tal razonamiento anida la noción de causalidad, de conexión entre efectos y causas, que dependen del paso del tiempo. En los siglos XVIII y XIX, ambiciosos pintores y escultores aceptaron sin discusión la idea de que el tiempo era el medio en el que se revelaba la lógica de las instituciones sociales y morales; de ahí la elevada posición que alcanzaron el género de la pintura y los monumentos históricos. La historia se entendía como una especie de narración en la que un conjunto de significados progresa reforzándose y explicándose mutuamente, aparentemente dirigida por una suerte de mecanismo divino hacia una conclusión que dotaba de significado cada acontecimiento en particular.

Para algunos la escultura del siglo XX no presenta la misma riqueza de expresión que la pintura. Esto es debido, entre otras cosas (y aunque no sea una razón fuerte, en el sentido de la práctica sí lo es), a las condiciones propias de ese arte que exige un oficio costoso y difícil y que, más que la pintura, es tributario de la sociedad. El encargo de obras escultóricas ha sido casi exclusivamente oficial, y las colecciones y encargos públicos han seguido reservando sus favores a la escuela de artistas académicos que han mantenido intactos los cánones de la escuela del siglo XIX. El mismo racionalismo arquitectónico ha resultado desfavorable al arte de la escultura, arte que es excluido de los nuevos edificios aun cuando a comienzos del siglo la escultura vuelve a retomar el sentido monumental que había perdido con Rodin o Carpeaux. Así, la " evolución " de la escultura debe ser tenida según la definición de sus propias leyes.

El presente trabajo en torno a la obra de Clara Ferrer Serrano gira sobre tres momentos: el contexto (aproximadamente desde el inicio de sus años de formación), el comentario analítico de las obras y, por último, la idea de lo cotidiano como otro tejido desde donde surgen los temas de la producción.

a. La época, el reclamo de otros nombres

En Argentina son los años de la administración Justo (1932-38), el partido radical proscrito y la recurrencia permanente al fraude electoral no permiten elaborar una crítica paralela a lo que ocurre en el terreno de la cultura. Es la época de la radiofonía y el comienzo de la industria cinematográfica en el país, el auge de la producción editorial (se funda la revista Sur), se crea en esta época la Academia Nacional de Bellas Artes y se localiza definitivamente la sede del Museo Nacional de Bellas Artes (en donde está hasta hoy). En Capital Federal el plan de obras públicas es de alguna manera el inicio del crecimiento de la metrópolis que hoy es, con la adopción de estilos como el racionalismo o el Art Deco.

En Artes plásticas, actúa el grupo de París. Señalamos aquí la obra de Raquel Forner (quien funda con Alfredo Bigatti y Pedro Domínguez Neira el Taller Libre de Artes Plásticas en 1932) y a la figura más importante de este grupo: Antonio

Berni, quien se volcará a un realismo de tipo monumental y de carácter social. En este sentido es necesario mencionar a Lino Enea Spilimbergo, cuya obra se identifica con la tradición, la expresión figurativa por sobre la tendencia creciente de la abstracción en aquella época, así como también a Juan Carlos Castagnino. Esto es importante de señalar en el sentido de la ecléctica relación por aquellos años del academicismo francés con la estética Art Nouveau o la prescriptiva funcionalista del Bauhaus. Son años en que el debate sobre el arte en nuestro país se politiza adoptando un carácter militante, tanto en los textos críticos como en las obras realizadas, desde posiciones a veces opuestas.

La idea de " lo nacional ", presente en el continente en la primera mitad del siglo XX, dio paso a "lo latinoamericano". Esto fue una tendencia observada en la historia y en la crítica de arte del momento, sin duda también coincidente con la irrupción de las masas de los años '30 al '60, que será absorbida políticamente de distintas maneras en el continente. Es en el marco de esta estrategia que los medios masivos de comunicación paulatinamente introducidos utilizarán las nuevas tecnologías para dar a todas las manifestaciones populares el sello de lo nacional: el radioteatro, la telenovela después y en gran medida el cine. Pero las identidades (nacionales) que acompañaron el proceso de modernización fueron puestas en crisis a partir de los '80, terminando por disgregarse. La escena hacia los años 40 despliega una gran variedad y utilización de términos como telúrico, vernáculo, folklórico, costumbrista, argentino, argentinidad, nativo y sus derivaciones (según observaciones recogidas de textos del diario La Prensa). Las comparaciones entre la terminología utilizada por los diarios de la época permiten apreciar diferencias respecto al papel de lo nativo en la elaboración de una identidad artística, con respecto a la valoración que hace la crítica de la producción artística del momento.

En los años inmediatos a 1943 se fue desarrollando una progresiva tendencia por parte del Estado a asumir y reclamar como propia la función de regularizador de las relaciones obrero -patronales. Paulatinamente, la negociación colectiva entre las partes -que se desarrollaba autónoma y voluntariamente en el terreno privado- pasó a ser un ámbito de mediación y regularización a cargo del Estado.

Es en el año 1943 cuando el entonces coronel Perón fue designado al frente del Departamento Nacional de Trabajo (repartición que luego se convertiría en Secretaría de Trabajo). Desde allí buscó un acercamiento con los principales dirigentes sindicales. Su iniciativa cayó sobre un movimiento obrero desarrollado en el clima hostil de la restauración conservadora, proponiendo entonces una salida a la cuestión social: los poderes públicos irrumpieron en la vida de las empresas, imponiendo la negociación colectiva y estimulando la afiliación sindical. Al tiempo que puso en marcha la apertura laboral, en 1946, proclamó el advenimiento de la era de las masas, el fin de la dominación burguesa, y convocó a los trabajadores a movilizarse contra el complot reaccionario que amenazaba. Cobró forma de este modo un nuevo intento político. Entre el proyecto original y éste que emergía en medio del hostigamiento de las clases medias y altas, había una diferencia capital: el sobredimensionamiento del lugar político de los trabajadores que, de ser una pieza complementaria en una coalición de orden y paz social, se transformaron en el principal soporte de la fórmula política de Perón.

La irrupción del peronismo -y esto en relación a la actualidad que cobra la multitud como tema- puede remitirse al siguiente comentario que realiza Horacio González sobre esta figura política de la sociedad: "Las multitudes peronistas (del 17 de octubre de 1945) son así condenadas por ser la encarnación de un mal antiguo que los textos argentinos ya habían denunciado (...). Las masas peronistas eran los aparecidos que venían para mostrar un nuevo capítulo de la maraña trágica de un país en el que las instituciones artificiales no interpretaban a la comunidad fidedigna.

Así, la representación del espacio real y la de la multitud inscripta en aquel, han sido -y siguen siendo- los dos elementos que van a determinar la aparición de temas que participan del análisis de la historia -y del espacio en que ésta ocurre-, como pliegues que incluyen formalizadas obras, ideologías y lugares a través de las obras. De esta manera, el tema en la obra presentifica la época.

Deleuze habla sobre el "hacer" muchedumbre o un pueblo: "una muchedumbre debe estar plenamente individuada, pero por individuaciones de grupo, que no se reducen a la individualidad de los sujetos que la componen. El pueblo debe

individuarse, no según las personas, sino según los afectos que simultanea y sucesivamente experimenta." Desde el punto de vista de este autor, y siguiendo cierto espíritu romántico, Alfredo Terzaga dice en un texto sobre Clara Ferrer Serrano (tal vez el texto más importante realizado a propósito de la obra de esta artista): "Cuando modela, o sea cuando quiere hacer obra "definitiva", el realismo, que es la base conceptual de su actual momento, la conduce a la particularización, a detenerse en el detalle, en lo accidental, en el modelado lumínico, hasta llegar a la forma deshecha que pueda convertirse en soporte de lo estrictamente individual. El destino natural de este camino lleva al retrato, real o imaginario".

Es importante señalar que las principales innovaciones del romanticismo han consistido en superar partes sustanciales que ya no existían, que corresponden a formas, medios que corresponden a códigos, una materia caótica que estaría ordenada en las formas y por los códigos. Las partes son para Deleuze como agenciamientos que se hacen y deshacen en la superficie. La forma deviene, así como una gran forma en desarrollo continuo, reunión de las fuerzas de la tierra que agrupaba en un haz todas las partes. La materia no es entonces el caos que había que someter y organizar sino la materia en movimiento de una variación continua. Es en este sentido que deben entenderse los fragmentos textuales antes citados: para intentar la lectura de la época a partir de aquella apreciación sobre la obra de Clara Ferrer Serrano que realizara Terzaga.

El lenguaje no es sino la aceptación de lo que el mito ha construido. Esto nos remite a ciertas definiciones que sugieren que la política o se hace como un mito vaciador de la historia o se hace como pluralidad de creencias que consideran el poder como un lugar vacío, relacional"; donde las prácticas se desarrollan en sociedades avanzadas de tipo industrial y democrático o en sociedades heroicas, mitopoéticas y sin historia.

Antes decíamos que el debate por el arte moderno y el arte nacional hace un giro en la primera parte del siglo XX, se politiza y adopta en los textos sobre arte y en las imágenes un carácter militante; "señala un importante punto de inflexión dentro de la articulación arte-vida, arte-política, en nuestra historia cultural". También el del nacionalismo cultural, el de la identidad, que

reaparecerá recurrentemente a lo largo del siglo. La mirada sobre la actualidad sociocultural lleva a pensar al país a través de la tensión entre el extranjero y el criollo. “El nacionalismo cultural se bifurca en dos líneas: los que como Ricardo Rojas proponen una fusión de la población nativa, gaucha, criolla de origen español e indígena, con los inmigrantes y sus hijos; y los que, como Lugones y Gálvez, perciben amenazada a la idiosincrasia cultural justamente por la presión lingüística, cultural e ideológica de la inmigración”.

Fue a mediados del siglo XIX que miles de inmigrantes provenientes de Europa llegaron al país para aprovechar el ciclo expansivo que éste comenzaba gracias a su afortunada inserción en la economía mundial como productor de alimentos. Había los que venían a radicarse y también y los que, en menor número, viajaban anualmente para trabajar en las cosechas. Luego de 1914 la Argentina no fue ya una nación con una minoría de inmigrantes sino un país con una mayoría de extranjeros (Gino Germani). Después tendría como animadores centrales a los descendientes de éstos, dando lugar a una sociabilidad de nuevo tipo con un conjunto de actitudes y orientaciones, cuyos ámbitos naturales de expresión lo constituían los barrios, los clubes, las asociaciones, los espacios públicos donde convivían las anchas franjas de las clases medias y los sectores obreros más establecidos. Esto fue menos visible en ambos extremos de la pirámide social: entre los miembros más tradicionales de la elite y hacia abajo, en los estratos de la periferia popular. Luego, la movilidad social interna en torno a las metrópolis en formación en el periodo de industrialización significaría otro aspecto de la migración en el país, generando escenarios rescatados por artistas que configuran una línea artística, cuya relevancia es tomada en consideración por los textos críticos del arte en forma relativamente reciente.

La diferencia cultural generada por el trabajo del arte no debe ser entendida como el libre juego de polaridades y pluralidades en el tiempo vacío y homogéneo de la comunidad nacional. La discordancia de sentidos y valores que genera el proceso de interpretación es “de perplejidad vivir los liminares de la sociedad nacional”. Así, cualquier forma de intervención participa en una lógica similar a las estrategias del discurso minoritario. La cuestión nos enfrenta con una disposición de conocimientos o una distribución de las prácticas que

existen una junto a otra, designando una forma de contradicción o antagonismo social que tienen que ser negociados, más que negadas superadoramente.

La diferencia "entre sitios y representaciones disyuntivas de la vida social tiene que ser articulada sin superar los sentidos y juicios inconmensurables que se producen dentro de este proceso (...), transformando el guion de la articulación, y no solamente para revelar la razón de políticas, discriminaciones, etc. Cambiando la posición de la enunciación y las relaciones de interpelación internas, no sólo lo que es dicho sino donde es dicho, no meramente la lógica de la articulación sino el topos de la enunciación".

Como sostiene Mijail Bajtin, todo enunciado entra en diálogo con la historia, se vinculan los enunciados previos e invita a enunciados futuros. Todo enunciado posee dos aspectos: el que proviene de la lengua, que es reiterable; el que proviene del contexto de enunciación, que es único. De este modo, géneros y destinatarios se encuentran en la tarea del cambio de las cosmovisiones. En la medida en que la subjetividad se configura en el lenguaje, interesa el hombre como "hablante". Esta dimensión interactiva está resumida por modelos de existencia de la palabra: como palabra neutra, que no pertenece a nadie, como palabra ajena, llena de ecos de otros, y como palabra propia, palabra asumida por un sujeto en una coyuntura específica. En ella está contenida la entera expresividad. El sujeto se hace cargo de la palabra, cumpliendo con esa responsabilidad.

El sujeto del discurso es dialógico y transferencial al modo del psicoanálisis. Está constituido mediante el locus del Otro que sugiere a la vez que el objeto de la identificación nunca es puro u holístico, sino que siempre está constituido en un proceso de sustitución, desplazamiento o proyección. Así la diferencia se explica no en el sentido de limitarse a representar disputas entre contenidos oposicionales o traducciones antagónicas del valor cultural. En todo caso, introduce en el proceso del juicio y de la interpretación ese repentino estremecimiento del tiempo sucesivo, no sincrónico, de la significación, interpelando formas de identidad que, en razón de su continua implicación en

otros sistemas simbólicos, son siempre "incompletas " o abiertas a la traducción.

Así, las esculturas de Clara Ferrer Serrano parecieran en gran medida no tomar partido por aquello que podríamos llamar escuelas, tendencias -hoy diríamos hegemónicas- o simplemente modas, para alcanzar una forma neta de denominarlas. Tal vez el interés que revela el relacionarse con éstas nos reenvía a la pregunta sobre cómo enfrentamos el pasado (¿cómo una anterioridad que introduce continuamente una alteridad en el presente?); o cómo relatamos el presente (¿cómo una forma de contemporaneidad que no es ni puntual ni sincrónica?); o en qué tiempo histórico esas obras asumen formas de autoridad cultural... y política; y finalmente, si es posible ver a través de la opacidad de las obras.

b. Clara Ferrer lectora del neoclasicismo y de Rodin: la vivencia del espacio en la obra

Sobre aspectos propiamente de la representación en la obra de arte, (la escultura), es en el caso del clasicismo que la superación del punto de vista singular se resolvió mediante el empleo de parejas o tríos de figuras de manera que la visión frontal de una figura fuese posible simultáneamente a la del dorso de la figura gemela.

Sin destruir la unicidad de la forma individual se produce entonces una percepción del ideal o tipo genérico del que participa cada figura por separado y a partir de este cuerpo aislado. A principios del siglo XIX se constata el mantenimiento de esta tradición, junto con el significado que le subyace, en las esculturas neoclásicas Las Tres Gracias de Antonio Canova (1813) y de Bertel Thorwaldsen (1821).

Lo que el espectador ve no es una figura singular en rotación, sino más bien tres desnudos femeninos que presentan un mismo cuerpo desde tres ángulos diferentes. Como en el mural, los cuerpos se disponen en un solo plano, frontal, único, legible de una sola mirada.

Aunque difiere en algunos aspectos de la concepción neoclásica, La danza de Jean- Baptiste Carpeaux (1873) cumple con la premisa de que toda escultura se debe atener a los principios del relieve y a su modo de recepción. Distinto es el caso de Las tres sombras (constitutivo de Las puertas del infierno) de Auguste Rodin (1880), en donde pese a apelarse a la técnica del relieve, se recurre a la estrategia de la repetición: triple representación de un mismo cuerpo (según la observación realizada por Krauss); tres piezas que se generan en el punto de convergencia de sus brazos izquierdos extendidos, convirtiendo esta obra en una parodia de la tradición central en la escultura neoclásica (que abunda en la agrupación triple de figuras) y determinando así una obra totalmente autorreferencial.

Éxodo (1973) es una escultura de Clara Ferrer en donde el conjunto parece reducirse a una unidad formal, un verdadero bloque que está constituido por una forma general vertical desde cuyo centro (esto puede corroborarse en la base circular) parecen surgir figuras, cuatro en total, reconocidas como figuras, representadas con la síntesis del modelado sugerente que caracteriza su obra. Son interesantes los datos que arroja la reproducción fotográfica realizada por la misma autora que revela el contexto por ella misma creado: el de su jardín. Espacio de emplazamiento de muchas de sus obras (como en el caso de Éxodo) que permite relacionar este fondo orgánico natural con el que la misma escultura parece fundirse o, si nos atenemos a la composición de las mismas, desde donde parecen surgir.

Pero, ¿qué quiere decir modelado sugerente? "La forma escultórica se logra por medio del modelado de luces y sombras (al menos en cuanto a la acepción clásica del término). Éste surge a partir de las representaciones que, referidas a un objeto determinado, por la proximidad o lejanía de un foco o punto luminoso (fuente de luz) determinan zonas claras u oscuras en las superficies de la obra. Esto vale tanto para la escultura como para la pintura. Pero en las figuras o cabezas escultóricas, el modelado, más que perseguir la situación lumínica original, está dado por el mismo trabajo del artista (en este caso a través de modalidades en donde lo táctil). La intensa presencia del cuerpo del artista a través del modo en que la escultura es realizada promueve otras

calidades, inscripciones. Es el modo expresivo en que la materia es impuesta generando superficies que, como dijimos, no son homogéneas. Es en esa diversidad de superficies, guiadas por una generalidad de zonas iluminadas y oscuras, abiertas o cerradas por la línea (esto se puede observar en la mayoría de los dibujos), que refiere a la forma que nunca se define totalmente como en la configuración clásica -desde los bordes netos o legibles planificados-, sino desde una improvisación en todo momento sobre la superficie de la obra. Dije “momento” para expresar cierta idea de tiempo; la de la duración del trabajo que bien puede advertirse en la percepción de la obra, donde aparecen surcos, grafías, en definitiva, huellas del trabajo artístico. Efectos del trabajo del artista. Lo que aquí se llama modelado sugerente, podría ser también lo espontáneo e informe, como saliéndose, apartándose, entonces, de la forma de referencia, promovida desde la manipulación del material.

Existen opiniones sobre la referencia a Medardo Rosso que encontramos en muchas de las piezas de Clara Ferrer. La obra de Rosso se encuentra en cierta forma próxima a la de Rodin. y en el caso del escultor italiano, como dice Krauss, parece interponer entre el espectador y la figura escultórica una tela. La reivindicación del bozzeto en el caso de Rosso es equiparada a la categoría de obra terminada, como la rugosidad de la superficie, o las huellas marcas dejadas en el trabajo por el artista en la obra, el fragmento y la inmediatez, atributos que sin duda se asemejan a los de la obra de Clara Ferrer.

En los paralelismos con Rodin -y de allí la importancia que tiene esta inevitable referencia-, está la intención de mostrar un aspecto de la obra oculta, la autonomía de la misma, opacidad que permite que más allá de sí misma, remita al lado no visto, a un momento previo de la cadena narrativa.

Pero quiero detenerme sobre el término impresionista con el cual se ha aludido en otros escritos a la obra de Clara Ferrer. Sus esculturas, además, pueden percibirse con una fuente a de luz particular, objetiva y hacernos advertir así que los gestos sobre la superficie de la terracota, de los vaciados en cemento o de las fundiciones adquieren interés particular alejados del tema (cabeza, figura), de los elementos emotivos que son los nombres -finalmente, accesorios-. Aun cuando la estructura previa a la ejecución es importante para

la autora, el modelado va determinando capas, escorzos, transiciones de luz, sombras e incisiones que constituyen el verdadero tema de estas esculturas.

Esto aleja a la artista del tema, entendiendo éste como lo que proviene desde afuera, de un lenguaje que no es el de las obras, que es el de la literatura, por ejemplo (en el sentido de preocupaciones retóricas). Pero aun alejándose de representaciones fieles o fidedignas, ha de captar el gesto o la apariencia inmediata, que no es la pura evidencia visual. Esto va desde figuras de composiciones armónicas y estilizadas, desde configuraciones más líricas o idealizadas, hasta aquellas en donde consigue denotar sus declaradas preocupaciones sociales.

Pero, ¿cómo se construyen estas apariencias? Tomemos como punto inicial las preocupaciones en este sentido de un escultor neoclásico. Con el deseo de trascender la información parcial que cualquier aspecto singular de una figura puede transmitir, el escultor neoclásico idea estrategias para presentar el cuerpo humano desde diversas perspectivas. Su interés por los puntos panorámicos múltiples deriva de la convicción de que es preciso encontrar un punto de vista ideal que contenga la totalidad de la información (necesaria) para la aprehensión conceptual del objeto. En estas obras tridimensionales, las estrategias compositivas permiten advertir la parcial solución. El recorrido permite a través de la mirada recomponer la totalidad, ligando los fragmentos parciales.

Las obras de Clara Ferrer denominadas ***Del eterno femenino*** (expuestas en la Galería Gutiérrez Aguad- Domingo Biffarella de Córdoba en el año 1980) muestran el retorno a la exposición después de algunos años de inactividad. Asociamos a todas estas en el mismo comentario de intención analítica y crítica, dado que parecen referir a la idea de serie, y de esto podría inferirse como una etapa creativa diferenciada. En ***El espejo*** (1979), el elemento de bloque formal inicial se verifica en partes de la obra que parecen sin desarrollo o sin que hubiera intención de resolución, transmitiendo la idea de bulto general desde donde la obra parece crecer (podría decirse también emerger). Esta obra en particular abre un centro vacío (hueco) generando dinamismo en la composición. El grafismo sobre las de las superficies de cierta pintura de

carácter no figurativo o informal (Wols, Dubuffet, Fautrier, tachismo), otorgándole singularidad a los puntos de vista en el recorrido de la obra. Este aspecto puede ser tenido como uno de los recursos característicos de la autora.

La duplicación de la figura principal -podría decirse resolución típica, que aparece en otras obras hace evidente este mecanismo de la composición subordinándola al tema de la obra. En la reflexión de las figuras existe un eje de simetría, presente y visible también en los conjuntos. En cuanto al vacío o hueco (negativo interior) parece haber sido previsto desde el inicio. No hay evidencias de un interés por el manejo de los estándares positivo -negativo de la escultura académica. El grado de definición de la forma es de masas direccionadas, aligeradas por inscripciones, deliberadamente estriadas que acompañan la lectura de la forma monolítica general.

En la base o parte inferior de la escultura ***El juego*** (1979), dada la visible y premeditada alteración en las proporciones que deviene en estilización de las figuras, un llamativo dinamismo dado por las diagonales de las piernas otorga a la escena cierto carácter locomotivo, denotado por el nombre. Se advierte en estos datos formales surgidos de la simplicidad del planteo, cierto interés por el detalle. Esto humaniza las figuras que, aunque parezca reiterativo, son proposiciones compositivas esquemáticas. La estilización de estas formas permite apreciar la adaptación de la figura y, concretamente, la resolución con la estructura o soporte previsto para sostener la masa de material con que trabajó. "El movimiento de la figura generalmente queda resuelto ya en los soportes, en la estructura de alambre que ha de aguantar la arcilla y el modelado posterior. Aspecto eminentemente técnico de preparación de la obra -así como un pintor le da un fondo a la tela antes de ejecutar-, pero que configura una suerte de adelanto conmovedor. (...) Podría interrumpir en esa etapa el proceso de elaboración y darla como una obra concluida".

Se puede observar que la estilización de estas figuras, en la desproporción, conlleva la idea de multiplicación de la escultura, ya que desde cada punto de vista pareciera ser otra. Este recurso de fragmentar la obra a partir de los ángulos de visión, acentuados por tratamiento o resolución, son indicadores para comprender la forma.

Hay una tercera pareja de figuras extrañamente relacionadas, literalmente pegadas por la cabeza o cabellera. Son figuras femeninas en las que la representación alcanzada permite identificar detalles como la vestimenta y el sexo: **La Celestina** (1980). Estas figuras parecen afirmarse en un eje central que coincide con una de las piernas de cada una de ellas. A diferencia de la escultura que comentábamos anteriormente, en este caso el vacío duplicado que se ubica entre las figuras se cierra y no aparece abierto.

Volviendo al tema de cómo es la base o estructura estática de las esculturas, hay dos piezas que muestran una variante a las anteriores, en el sentido que el dinamismo parece estar acentuado allí donde la configuración se resuelve en rasgos geométricos (diagonales ángulos, círculos).

En **La sonámbula** y **La alianza** (obras anteriores a las ya mencionadas), más que de características impresionistas -como señala Córdova Iturburu-, se podría hablar de líneas líricas, simbolistas, con ciertas resonancias de Grandi o del mismo Horacio Juárez. Según una sutil observación de Terzaga, a través de dibujos previos, lejanos y algo diferentes del trabajo de escultura, se podría profundizar sobre cuestiones referidas al estilo.

Otra de las piezas que componen **Del eterno femenino** es **Miss** (1979). La figura aislada se resuelve aquí también con el recurso antes mencionado de superficies contrapuestas por su tratamiento de estrías y lisuras. Estas tres últimas obras deben ser tenidas, por otra parte, como las de mayor formato. Todas de carácter vertical, erguidas, sólo en algunas de ellas la repetición o el uso del vacío (hueco, forma horadada) parecen ser elementos que inducen focos o centros compositivos en la obra.

Las figuras no tienen nombre. Es necesario recordar que, para esta autora, las denominaciones que la obra recibe no interesaban (muchos de estos nombres fueron dados por amigos o familiares; de allí que la denominación "figuras", sea en cierta manera arbitraria). Otro tanto ocurre en relación a la duración

(conservación) de las piezas, lo cual se evidencia en el emplazamiento que la artista le daba en su casa de Argüello.

La pieza central de la serie ***Del eterno femenino*** es sin duda ***Rubores*** (1971), que retoma la pose o actitud presente en otras previas (por ej., ***El espejo***). De las esculturas que componen esta serie, tal vez es la única que reafirma la idea de bloque o masa. La noción de fragmento que observáramos en las anteriores sigue siendo notoria: la falta de frontalidad induce al recorrido, donde las partes se enlazan una a otra por contigüidad. Este fenómeno se puede advertir sólo en esta pieza, que tampoco admite un solo punto de vista para su comprensión. También la presencia de recursos como poses o grafías en el tratamiento de las superficies denotan verdaderos planos constructivos, hasta direccionales (vectores compositivos organizadores de la forma). Quizás la mayor conquista de la escultura moderna es la de asimilar completamente la base; obsérvese que en este caso el bloque es la propia pieza.

De las esculturas mencionadas, varias recibieron premios en diversos salones: Salón Anual de Artes Plásticas de Rosario (Museo Castagnino, 1958); Salón de Santa Fe (Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, 1949); Salón de Córdoba (Museo Caraffa, 1958) entre otros.

La sonámbula y ***La alianza*** (1955) remiten a una serie de trabajos realizados en la misma época, donde la figura o el desnudo son los temas. Estas representaciones de fuerte idealización, junto con varias cabezas realizadas en esos años, conforman un período al que podríamos referirnos como el de formación.

Descanso y ***La contemplación*** (1955 y 1957) son dos figuras reclinadas, dos de las pocas esculturas que se salen de los esquemas de figuras verticales o erguidas. La primera recibió una distinción en el Salón Nacional de Bellas Artes en 1956. Estas obras no rehúyen las poses típicas de las figuras reclinadas. En el caso de ***Descanso*** puede advertirse cierta deformación -desproporción en uno de los brazos, que modifica la percepción natural de una figura de este tipo. Algo similar ocurre también en la otra obra, aunque menos visible.

Retratos. La efímera disposición de la superficie

Ahora, ¿de dónde viene el tema de los músicos? (en verdad, jóvenes niños que portan instrumentos musicales). ¿Deviene de Manet o Goya? (también es retomado por Horacio Álvarez). O personajes como **Lauri, Mecha**, ¿cómo integrarlos en una producción que no es lineal, que no responde a la lógica de una simple narración, o mejor, que interpela lo que es una secuencia?

Paul Gsell, recopilador de una serie de conversaciones que sostiene hacia 1911 con Rodin, cita una sobre observaciones de problemas y aspectos generales que el escultor tiene respecto al retrato: "Paul Gsell ante una serie de bustos que tenían ante ellos, reflexiona sobre la interpretación que daba de ellos Rodin. Gsell le pregunta: " Debe ser laborioso -le dije- penetrar tan profundamente en las conciencias ". Rodin respondió: "Sin duda. Las mayores dificultades para el artista que modela un busto o que pinta un retrato no provienen, sin embargo, de la obra misma que ejecuta. Proviene... del cliente que encarga el trabajo. Por una ley extraña y fatal, quien encarga su imagen se ensaña siempre contra el talento del artista que ha escogido. Exige ser presentado bajo su aspecto más neutro y trivial. Quiere ser una marioneta oficial o mundana. Le agrada que la misión que ejerce, el rango que tiene en la sociedad, borre por completo al hombre que hay en él. Un magistrado quiere ser una toga, un general una túnica guarnecida de oro. Poco se ocupan de que lean su alma. Así se explica, por cierto, el éxito de tantos mediocres retratistas y fabricantes de bustos, que se limitan a reproducir el aspecto impersonal de sus clientes, su pasamanería y su actitud protocolar. Estos artistas suelen gozar de mayor favor, porque le prestan a su modelo una máscara de riqueza y solemnidad. (...) En fin ¿qué le diré?, aún en la cabeza más insignificante, reside la vida, poder magnífico, materia inagotable de obras maestras".

Menos extremo en el caso de Clara Ferrer, podría aplicarse a algunos de estos retratos lo que Artaud decía sobre sus trabajos: que debían aceptarse en el barbarismo y desorden de su grafismo, sin preocuparse nunca por el arte, sino por la sinceridad y espontaneidad del trazo.

Esta denegación del término arte para sustituirlo por el de sinceridad o espontaneidad podría aplicarse a algunos de estos retratos. Sin dirigirse del todo al azar o la posibilidad, están referidos a modelos, personas que constituyen su entorno, su cotidianeidad. O en todo caso, a la impresión que podemos recibir de lo que el rostro muestra, "como si buscara su cara". Dice Artaud que lo que el rostro humano muestra, en efecto, es una suerte de muerte perpetua sobre sí, de la que el artista puede salvarlo devolviéndole sus propios rasgos. Finalmente observa: "hace mil y mil años que el rostro humano viene hablando, respirando y uno todavía tiene la impresión que no ha empezado a decir lo que es y lo que no sabe".

La figura de la obra construye el cuerpo del escultor a través de esa momentánea, efímera disposición de la superficie, modelando su propia carne en un singular acto de determinación.



De arriba hacia abajo

Rodin, *Torso de hombre*, 1877

Medardo Rosso, *Madre e hijo durmiendo*, 1883

Bertel Thorwaldsen, *Las Tres Gracias*, 1924

Ferrer Serrano, *Carolina*, 1977

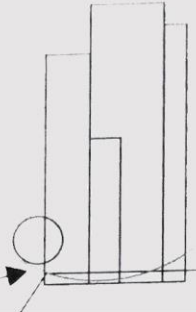


ANÁLISIS FORMAL DE ALGUNAS ESCULTURAS

CONFIGURACIÓN
VECTORIAL

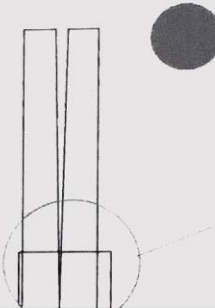
ORGANIZACIÓN
DE VOLÚMENES

ÉXODO (1973)



► Volumen-bulto-masa.
Desarrollo a partir de
alteración de superficies
lisas-estriadas

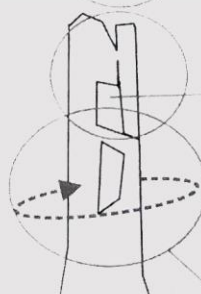
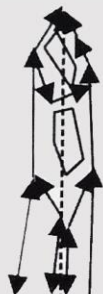
EL ESPEJO (1978)



Entorno
► Ubicación de las obras
dada pr el auto
fotografías de autor

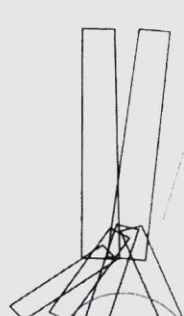
Bases
Dificultades y características
de la parte inferior de las obras
Atención a la estructura de la
escultura (observ. de la autora)

LA CELESTINA (1980)



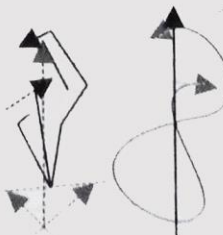
► Huecos-contrastes sobre la
superficie, no sobre los volúmenes
Poses-posturas-patterns
configurativos elementales.
Inscripción sobre superficies

EL JUEGO (1981)



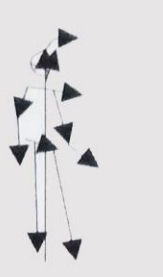
► Desarrollo de las partes con
tratamientos diferentes. Lo que es
respuesta a la vieja concepción
neoclásica, pero además usado
para otorgarle continuidad a la
lectura, interés desde cada
enfoque y carácter envolvente

RUBORES (1971)



► Sentido envolvente de la forma.
Continuidad. Claridad líneas fuerza
de la configuración formal.
Diferentes lados, como partes o
fragmentos definidos de la totalidad
(Obra) Recurrencia a "pose", "actitud"
o modelo de referencia dado por
pintores y escultores: Degas, Alvarez,
Rodin, etc. (ver La toilet de
Schiaffino, colección del museo)

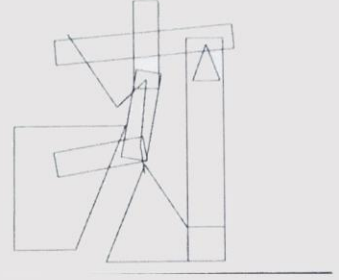
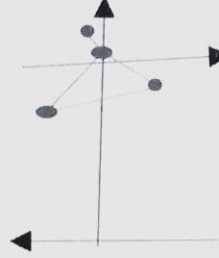
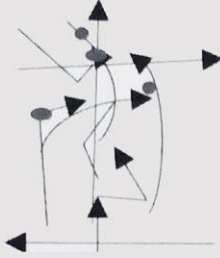
FIGURA Y LA SONÁMBULA



LA ESPERA



DESCENDIMIENTO



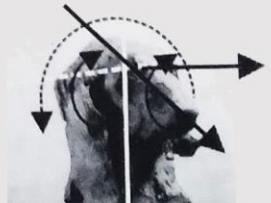
NIÑO MÚSICO



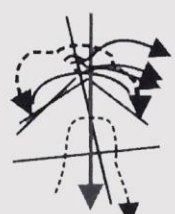
CABEZA



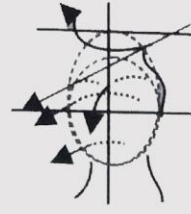
MI PERRO



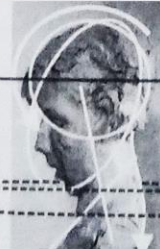
MECHA



CABEZA DE NIÑO



PEQUEÑO LECTOR



c. La plenitud de los que no saben (qué) decir. Cotidianidad y presencia en las esculturas de Clara Ferrer Serrano

La obra nace de una experiencia diferente, diría de una situación de desmembramiento, de esos momentos en los que uno se encuentra. Son momentos en los que, de pronto, descendemos a la oscuridad. Un lugar que, por otra parte, requiere la fidelidad a esa oscuridad, porque también hay allí mucha luz. Escribe Alfredo Terzaga hacia 1953: "El primer camino, el de la disolución de las formas, es el camino de un arte crepuscular. Por mayor calidad y refinamiento que en él se alcance, sólo es concebible, quizá, al final de una carrera". La obra de Clara Ferrer Serrano está por momentos -tal vez en gran parte de su producción - llena de amistad y amor, que duran como fragmentos arrancados a la oscuridad, cruzando muchas fronteras.

Después poco importa la verdad de una historia, o en este caso, de esta suerte de pequeñas narraciones, breves momentos -**Lauri, Mecha**, el niño convertido en **El Pequeño lector**.... etc. Una obra no es ni verdadera ni falsa; simplemente es. La razón por la que fue hecha tal vez es la misma que incita al contemplador a dejar de mirarla, y no lo que el tema "relata". En la apariencia de realidad, del fluir del tiempo, la extrañeza o la opacidad caótica del mundo, la obra ofrece una apariencia de realidad, aunque sea en el goce inmediato y vivido en el que participan la imaginación, las emociones... Lo que siempre se espera como posibilidad en la contemplación de toda obra.

El arte realista prosigue hasta el siglo XIX y el mismo siglo XX, pero no se ha encontrado en estas realizaciones el amor al mundo, esta alegría de vivir, esta exaltación de lo real, características de los maestros de otras épocas.

La pintura realista, como toda pintura representativa, sigue afirmando la belleza que ella muestra, pero es frecuentemente una belleza del abatimiento, de la desesperación, de la destreza. Entonces, nuestra visita al museo se continúa pese a la fatiga en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se produce un evento que señala la ruptura entre los artistas contemporáneos y los anteriores (igual que en la época en que éstos últimos eran más y más estimados).

La nueva revolución no concierne más al género, ni al modo de interpretación, ni al estilo. Ella se centra en el status mismo de la imagen. En una palabra, el

arte, todo lo que queda de figurativo en él, cesa de ser una representación, para no ser más que una presentación, una presencia.

Todorov dice que hay en la historia de las creaciones humanas (arte, literatura, o pensamiento) momentos que se podrían llamar benignos, durante los que la humanidad se enriquece de una visión nueva de ella misma y que por consiguiente constituyen su identidad. Los momentos de esta especie se reconocen exteriormente en el hecho de que artistas de talento medio producen obras maestras. El renacimiento italiano, el impresionismo francés, son dos ejemplos: la pintura holandesa del siglo XVII es otro. Hay en esta época una adecuación perfecta entre el contexto histórico y geográfico y esto que se produce; entre sentido y forma, en donde los artistas eligen sin saber y que se perderá de razón también misteriosa).

No se debaten puras fórmulas técnicas, ni recetas para aprender sobre alguna cosa esencial que juega en momentos que comportan rasgos de la interpretación misma del mundo y de la vida. Es un caso no de virtuosidad artística, sino de sabiduría humana, más en este caso, en que se expresa a través de las formas del arte. Esto porque no es suficiente con admirar la belleza de los cuadros. La tentación de descifrar el mensaje que ellos nos señalan, o al menos rozar su secreto: estos momentos benignos importan siempre a la humanidad. El artista puede elevar al rango de belleza elementos apartándolos de la vida común o de las esferas más bajas de la existencia: esto es, "la orientación querida y deliberada hacia lo accidental, hacia la existencia inmediata, prosaica y depurada de la belleza misma"; esto es " el ennoblecimiento por el arte de cosas vulgares y bajas ". El mérito de estos artistas será justamente volver bello esto que no lo es: "es el triunfo del arte sobre el costado caduco y perecedero de la vida y de la naturaleza "; y es luego también el triunfo de la subjetividad del artista sobre la objetividad del mundo.

Ya sobre el siglo XIX y XX, dada nuestra proximidad con ellos, podemos desviar la interpretación de Hegel. Desde el momento en que escribe, la subjetividad de los artistas en la opción de la belleza ha atentado en tal grado que se ha caído en una arbitrariedad generalizada. Por el contrario, hay obras que aparecen como un monumento de objetividad. Más exactamente, Hegel con razón dice que escribir cartas o comer ostras no son en sí acciones dignas y bellas, y aún

va más lejos agregando que su embellecimiento depende del capricho subjetivo del pintor. Entre la solidez objetiva y lo arbitrario subjetivo hay una posición intermedia, el de la armonía intersubjetiva.

La vida común es una repetición de gestos que devienen mecánicos, un atascamiento por las preocupaciones impuestas sin la posibilidad de alzar la cabeza, " un agotamiento de fuerzas con el simple propósito del entretenimiento, a cada cual lo suyo como lo más próximo. Es por esta razón que existe la tentación del sueño o de la evasión. El éxtasis heroico o místico: soluciones que se revelan todas, por lo tanto, como posibles. Pudiendo no abandonar la vida cotidiana (sin tenerlo en cuenta, o a otros) sino transformándola desde el interior para que ella renazca iluminada de sentido y belleza. Pero, ¿cómo? La sociedad actúa sobre una de las causas de la destreza que pueden afectar lo cotidiano: la fatiga psíquica reemplazando la fuerza humana por acción de las máquinas; el hombre cansado, está desubicado para disfrutar de la cualidad de cada instante. Pero no ha querido o sentido la necesidad de modificar nuestro sistema de valores para que podamos apreciar la belleza de cada gesto, que es dirigido hacia los objetos o los seres que nos rodean.

La figura de la obra -lo representado - decíamos antes, construye el cuerpo del escultor a través de esa momentánea, efímera disposición de la superficie que es modelada.

Al comienzo de este texto hablábamos del instante , podríamos decir con Bataille , "si me librase de la preocupación por el instante siguiente , podría situar (en el plano estético) el único valor que no se subordina a ninguna otra cosa , y en el plano del conocimiento , interrumpo por definición el desarrollo de las posibilidades de conocer mediante distinciones claras (...), si situara lo que fuera en el instante , lo subordinaría a la situación a como el obrero cuando pule el objeto terminado." De allí, Bataille vislumbra la posibilidad de una disciplina diferente de aquellas que (tradicionalmente) limitan los dominios del espíritu humano. Como un conjunto de aprehensiones que no tiene en cuenta ni el bien, ni lo bello, ni la verdad, ni Dios, sino una inmediatez que prescinde de las operaciones ligadas a las búsquedas morales, estéticas, científicas o religiosas.

Todo ocurre como si presionáramos para regular más vivamente los asuntos que durante este tiempo habíamos suspendido, pero esto provisorio y resistente termina por sustituir al objetivo siempre rechazado. Es cuando la vida cotidiana, cercana a oponerse en las obras de arte a las obras del espíritu, deviene toda entera, como una obra. Se puede comprender algo que no puede ocurrir, momentos de júbilo que sin embargo no tienen ningún motivo.

Es la alegría del estado puro, la plenitud vivida en una mirada, en un gesto anodino. El adulto no se siente capaz, salvo en momentos excepcionales de los que conserva durante largo tiempo después la nostalgia: momentos benignos, de gracia en los que él habita enteramente su propia presencia.

No todo es bello en sí (realidad no equivale a perfección), pero no depende de la libre elección del artista. Este puede simplemente mostrarnos -y en ciertos casos convencernos que la belleza yace en el gesto más humilde. Como las obras presentes en esta exposición, que pueden parecer valiosas por esta razón: tranquilizándonos sobre la existencia de estos momentos, indicándonos un sendero, como salido de algún lejano lugar, y que podemos continuar.

